

# POESÍA E IMAGEN EN *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA* (1982), DE JOAQUÍN MÁRQUEZ: UN ANÁLISIS DE LAS TÉCNICAS ECFRÁSTICAS<sup>1</sup>

## POETIC PICTURES IN JOAQUÍN MÁRQUEZ'S *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA* (1982): AN ANALYSIS OF EKPHRATIC TECHNIQUES

**José JURADO MORALES**

Universidad de Cádiz

jose.jurado@uca.es

**Resumen:** Este artículo presenta un análisis de *La aguja sobre la piedra* (1982), un libro de poemas de Joaquín Márquez dedicado a la catedral de Sevilla, desde la perspectiva de la écfrasis en su acepción contemporánea de descripción de una imagen artística en el ámbito de la literatura. En primer lugar, se inserta el poemario, escrito en 1978, en la corriente culturalista de los años setenta y en la propia trayectoria del escritor. En segundo lugar, se analizan las distintas técnicas ecfásticas visibles en los poemas para componer un libro vertebrado por la interrelación entre poesía e imagen, entre escritura y arte visual.

**Palabras clave:** Joaquín Márquez. *La aguja sobre la piedra*. Écfrasis. Catedral de Sevilla. Poesía española actual.

**Abstract:** This essay analyzes *La aguja sobre la piedra* (1982), a poetry anthology by Joaquín Márquez devoted to the Seville Cathedral. Márquez's poetry is viewed through the lens of ekphrasis, understood in its contemporary sense of description of an artistic image in literature. Written in 1978, the poems first are situated in the context of cultural currents of Spain in the 1970s as well as in the context of the poet's literary trajectory. Next, Márquez's poetry is analyzed to show how various ekphrastic techniques function as scaffolding for the book's exploration of the interrelationship of writing and visual art, as well as poetry and picture.

**Keywords:** Joaquín Márquez. *La aguja sobre la piedra*. Ekphrasis. Seville Cathedral. Contemporary Spanish Poetry.

---

<sup>1</sup> Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)", financiado por FEDER / Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades - Agencia Estatal de Investigación / FFI2017-84759-P.

## 1. *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA: UN LIBRO SOBRE LA CATEDRAL DE SEVILLA*

*La aguja sobre la piedra* supone el décimo libro de poemas publicado por el escritor Joaquín Márquez (Sevilla, 1934 - Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 2020). Tenía el título inicial y provisional de *Premoniciones, ritos, alquimias y leyendas de la Catedral de Sevilla* y resultó ser finalista del premio Ciudad de Melilla (Pérez Guerra, 1982: 39). Aunque su escritura data de 1978, sin embargo no se publica hasta 1982 como número 394 de la colección Adonáis de Ediciones Rialp, tras alzarse con el Premio Florentino Pérez Embid de la Real Academia de Buenas Letras 1981 gracias al fallo de un jurado compuesto por Joaquín Caro Romero, Juan de Dios Ruiz-Copete, Aquilino Duque y Luis Jiménez Martos (Márquez, 1982). A su salida, el crítico Antonio Enrique lo valora como “su mejor libro hasta la fecha, y que yo considero una de las experiencias más conseguidas de la última poesía española” (Enrique, 1984). Y Ruiz-Copete lo sintetiza en estas seis palabras: “Barroquismo e ironía; agudeza y metáfora; erudición y sentimiento” (Ruiz-Copete, 1983: 27).

En suma, consiste en un libro sobre la catedral de Sevilla, con lo que Márquez se incorpora a un grupo nutrido de escritores que han fijado su atención en la ciudad andaluza a lo largo del siglo XX, tales como Juan Antonio Cavestany: *Al pie de la Giralda* (1908); José María Izquierdo: *Divagando por la ciudad de la gracia* (1914); Juan Ramón Jiménez: *Sevilla* (2002); Manuel Chaves Nogales: *La ciudad* (1920); Joaquín Romero Murube: *Sevilla en los labios* (1938); Luis Cernuda: *Ocnos* (1942); José María Requena: *Gracia pensativa* (1969), y Rafael Laffón: *Sevilla del buen recuerdo* (1973). También se suma a la lista de otros autores más recientes que publican, como Márquez, en la década de los años ochenta libros de poesía que toman Sevilla como referente: *Personae* (1981), de Fernando Ortiz; *Hymnica sevillana* (1981), de Pedro Rodríguez Pacheco; *La dorada memoria de ese narciso* (1986), de Emilio Durán; *La doncella cincelada* (1988), de Rosa Díaz; *Jardines de Murillo* (1989), de María Sanz, y *Mágica metrópolis* (1989), de Juan Rey (Reig, 1991: 170-171).

Hay que situar *La aguja sobre la piedra* tanto por la fecha de su composición, 1978, como por su contenido, la catedral de Sevilla, en las coordenadas de la tendencia culturalista de los años setenta. Como con acierto apunta Leopoldo de Luis en una reseña, “hay, sobre todo, arte. No es una poesía religiosa: ni se sustancia en la unción ni en la dependencia espiritual, sino en la cultura, en el sentimiento artístico y en la evocación histórica” (Luis, 1982). También Florencio Martínez Ruiz distingue la impronta culturalista:

El culturalismo que aparece en *La aguja sobre la piedra* es activo. El poeta vibra con la reorganización contemplativa e intensifica con su palabra rica, imaginizada, sugestiva, todo un ámbito donde el inventario histórico, artístico, estético en suma, queda traspasado por la flecha acezante del tiempo, por una comunicación vital y reflexiva (Martínez Ruiz, 1983: 51).

A este hilo, no hay que olvidar que otros libros de Márquez —como *Todo mortal* (1983), *Fe de erratas* (1985) y *Pira de incienso* (2012)— constituyen poemarios con cierto prurito culturalista al homenajear y citar a muchos escritores y artistas (Jurado Morales, 2019). No obstante, el autor no recurre al recargamiento de reminiscencia parnasiana ni al apabullamiento intelectual ni al deslumbramiento exótico. Más bien engarza las referencias culturales con las experiencias personales, de modo que termina por escribir libros en los que la historia del patrimonio común se funde con la historia del sujeto poético, que remite a la existencia del propio escritor. En esta línea debe interpretarse *La aguja sobre la piedra*, del que Márquez aclara su origen en unos términos en los que vincula el culturalismo potencial de un libro sobre la catedral de Sevilla con su ciudad natal, su infancia, su familia y sus costumbres. Se expresa así:

El escribir sobre la Catedral está unido a mi niñez (viví mucho tiempo en la calle Ximénez de Enciso, y veía todos los días la Catedral, cuando salía de la escuela francesa o cuando me reunía con los amigos en una bodeguita de la calle Mateos Gago). Pero además en esta época de corriente culturalista, donde la gente tiene que irse a Atenas, Roma o Turquía para sacar jugo, pensé que sería bueno escribir sobre algo que tiene que ver no sólo con Sevilla, sino con mi familia (Pérez Guerra, 1982: 39).

Esta relación entre patrimonio cultural y existencia personal lleva a sostener a Ángel Pérez Guerra (1982: 39) que estamos ante “una interpretación cultural de la catedral que huye del tópico y se enmarca en las sugerencias libérrimas que el templo produce en el sentimiento del poeta”. Ciertamente no parece fácil huir de ciertos lugares comunes cuando se escribe sobre un conjunto monumental tan conocido y visitado, tan extraordinario que la UNESCO decidió declararlo Patrimonio de la Humanidad en 1987. Márquez tiene conciencia de tal peligro y asume el reto en busca de una mirada remozada sobre las piedras y los objetos artísticos centenarios. En sus palabras, “intento descubrir razones ocultas y ángulos inesperados en las cosas, algo que me ha apasionado siempre” (Pérez Guerra, 1982: 39).

El título *La aguja sobre la piedra* evoca los artilugios más antiguos de reproducción de sonidos, tal y como explica el propio Márquez afirmando que “es una aguja puesta al estilo del gramófono para hacer cantar a la piedra” (Pérez Guerra, 1982: 39). O sea, el poeta detiene su mirada (la aguja) en distintos ángulos, contenidos y momentos de la historia de la catedral y plasma lo que observa y piensa en su escritura.

Podemos tomar la catedral toda de Sevilla como un objeto artístico unitario e indiviso para aplicar una idea apuntada por Michael Riffaterre (2000: 166), que se apoya en G. Ephraim Lessing (1985) y que alude a “una tendencia en la éfrasis a sustituir el análisis de cualquier pintura por el relato de lo que antecede o de lo que sigue al acontecimiento o la situación que ella está representando”. Esto apunta a que el escritor hace las veces de reconstructor imaginativo de la prehistoria, la historia y la poshistoria de la escena captada por el artista (Agudelo, 2011: 84). Así actúa Joaquín Márquez al distribuir los textos y

dotar de sentido orgánico *La aguja sobre la piedra*, un libro compuesto por un total de treinta y seis poemas dispuestos según un criterio cronológico dotado de cierta flexibilidad. Los primeros y los últimos poemas se circunscriben a la idea anotada de reconstrucción de lo que pudo o podrá pasar fuera de los límites comprendidos en la obra de arte que significa la catedral.

El primero de los poemas, “Mendigo junto al fuego”, remite al siglo I a. C. y, por tanto, a los tiempos previos a la construcción de la catedral. El segundo, “Génesis”, rememora a Abu Yaqub Yúsuf, el califa almohade que ordena la construcción de la Giralda en el siglo XII. De estos poemas que abre el libro ha comentado Márquez:

También he imaginado a un mendigo antes que existiera la Catedral, sentado sobre el terreno que ocuparía la misma, mirando el fuego y pensando en todo ese humo que después sería la Catedral. O el jerarca que ordenó la construcción del templo, asomado a un balcón y contemplando el lugar donde se levantaría su encargo (Pérez Guerra, 1982: 39).

Luego viene el núcleo del libro, donde acopia una sarta de textos sobre motivos catedralicios existentes en la actualidad, y deja para el final cinco poemas en los que proyecta el derrumbe imaginado de la catedral: “Invasión de los bárbaros”, donde arremete con ironía contra los turistas que vienen a arrasarlo todo; “Luna en cuarto menguante”, donde especula con que la torre vuelve a formar parte del Islam; “La torre de Babel”, donde fantasea con una asamblea en el antecabildo, con poco diálogo y mucha riña, a la que asisten todos los artistas de la catedral; “La máquina”, donde describe un artilugio inventado para destruir las piedras de la catedral, y “Noticia”, donde apunta un mundo futuro en el que se descubren los cimientos de aquella construcción, destruida en la ucronía del poema, y restos de los artilugios que la demolieron con una inscripción: *MADEINUSA*, que los habitantes venideros interpretan como un hermoso nombre de mujer y que para Leopoldo de Luis se iza como prueba de que “la memoria de nuestro arte y de nuestra civilización estará ensombrecida por la huella del imperio norteamericano” (Luis, 1982). Es el estilo cáustico y burlón que recorre todo el libro y la voz tal vez premonitoria de estos últimos poemas.

Entre ese origen y ese desenlace históricos imaginados, que constituyen el principio y el fin del libro, se distribuye el grueso de los textos poéticos. El tercero de los mismos, “Puerta del Perdón”, da cuenta de la puerta más antigua de la catedral y sirve de pórtico a casi una treintena de poemas en los que el escritor se detiene en detalles preferentemente artísticos del interior de la misma: tallas de madera, vidrieras, pinturas, rejas, reliquias, esculturas, elementos arquitectónicos, cálices, sepulcros, piezas de orfebrería, puertas, etc. Este recuento de motivos catedralicios invita a estudiar *La aguja sobre la piedra* desde la perspectiva de la éfrasis en su acepción contemporánea de descripción de una imagen artística en el ámbito de la literatura (Mitchell, 1994; Monegal, 1998; Riffaterre, 2000; Bou, 2001; Martínez Fernández, 2008; Webb, 2009; Harrow, 2010; Díaz de Castro y del Olmo Iturriarte, 2012; Krauth y Bowman, 2018).

## 2. POESÍA E IMAGEN: RECURSOS ECFRÁSTICOS EN *LA AGUJA SOBRE LA PIEDRA*

Los propios títulos de los poemas ya anuncian el sentido ecfrástico del libro pues aluden, a veces de forma homónima, al nombre de un cuadro o la denominación de tal o cual pieza artística. Incluso el título ecfrástico se completa con una nota a renglón seguido en la que el poeta informa del nombre del artista, la fecha de composición o el lugar de la catedral donde se encuentra. Por ejemplificar esto, anoto algunos de los títulos en redonda con su nota complementaria en cursiva, que es el modo tipográfico en que figura en el libro: “Virgen de los Reyes. *Siglo XIII*”, “Matusalén. *Enrique Alemán, 1483*”, “San Leandro. *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Puerta del Bautismo. Siglo XV*”, “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo. *Vidriera de Arnao de Flandes, 1554*”, “El descendimiento. *Pedro de Campaña. Siglo XVI*”, “Virgen de la Antigua. *Traslado del muro, 1578*”, “Inmaculada Concepción”, “Sepulcro de Alfonso X El Sabio. *Capilla Real*”, “Santiago en la Batalla de Clavijo. *Juan de Roelas, 1609*”, “Inmaculada con el retrato de Miguel Cid. *Pacheco, 1620*”, “Ángel de la Guarda. *Bartolomé Esteban Murillo, 1669*”, “Adán y Eva. *Duque Cornejo. Armario Sacristía Mayor*”, “Crucificado de marfil. *Alonso Cano. Sacristía Mayor*”, “Monumento funerario a Cristóbal Colón. *Arturo Mérida*”.

Como hace ver José Enrique Martínez (2008: 230) en sus páginas previas al estudio sobre la poesía de Antonio Colinas, “si todo título goza de un valor informativo inherente, el título ecfrástico potencia tal valor, pues informa sobre el texto que anuncia y, a la vez, sobre el cuadro al que remite, es decir, sobre el antecedente (el cuadro) y el consecuente (el poema)”. Desde esta óptica, el mero cotejo de los títulos puestos por Joaquín Márquez potencia el horizonte de expectativas del lector ya que le advierte de la existencia histórica de un determinado referente artístico (el cuadro depositado o el objeto ubicado en la catedral) y le proporciona una clave interpretativa de su texto literario (el poema que ha de leer).

Esta indicación de algunos de sus títulos evidencia la deuda tan persistente de la escritura poética con el arte visual en *La aguja sobre la piedra*. No voy a detenerme en el análisis de todos los poemas, pero sí voy a dar paso al comentario de algunos de ellos para poner de manifiesto la interrelación entre poesía e imagen y el contenido ecfrástico del mismo mediante el apunte de algunas de las técnicas empleadas y los objetivos perseguidos.

Voy a comenzar por el que es, según su autor, el primero de los poemas escritos, aunque se stampa en los medios del libro: “El primer poema fue el de la Giralda, y no por su belleza, sino por aquello que me hacía irme o muy lejos o pegado al muro cuando pasaba a su lado: porque alguien se suicidase. A mí siempre me han parecido sus balconillos calaveras” (Pérez Guerra, 1982: 39). Como tendré ocasión de recalcar más adelante, esta declaración demuestra que la selección de motivos y el enfoque que le otorga al objeto artístico o cuestión ligada a la catedral guardan una relación ceñida a su

propia existencia y cosmovisión. No lleva título —en el índice reza con su comienzo: “Los suicidas”— y tiene el distintivo de consistir en un caligrama, el único de todo el libro, cuya disposición tipográfica termina por configurar la imagen de una especie de torre que remite a la de la Giralda y que, visualmente, evoca el caligrama de Guillaume Apollinaire dedicado a la Torre Eiffel. Por su singularidad, lo reproduzco.



Imagen 1. Postal antigua con una foto de la Giralda.

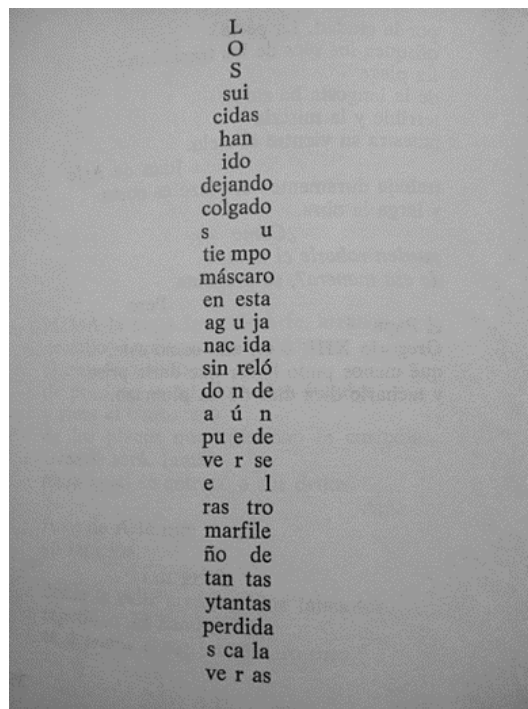


Imagen 2. Poema “Los suicidas”, de Joaquín Márquez.

Una de las técnicas que se observa en el libro consiste en una práctica elemental de la écfrasis: la reproducción y recreación de la obra de arte. El poeta adopta un discurso descriptivo mediante el que trata de contar o referir el contenido de la pieza al lector. Esto se aprecia en “Santiago en la Batalla de Clavijo”, un poema que procura transmitir el asunto de “El apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo”, un óleo sobre lienzo pintado por el flamenco Juan de Roelas en 1609 y que ocupa la parte central del retablo de la capilla de Santiago. Copio aquí la pintura y el poema como paradigma de lo que podría hacer con el resto de poemas que comento a continuación: reproducir el texto escrito y el referente artístico visual para corroborar y hacer patente a primera vista el diálogo entre imagen y poesía que ofrece *La aguja sobre la piedra*.



Imagen 3. *El apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo* (1609), de Juan de Roelas.

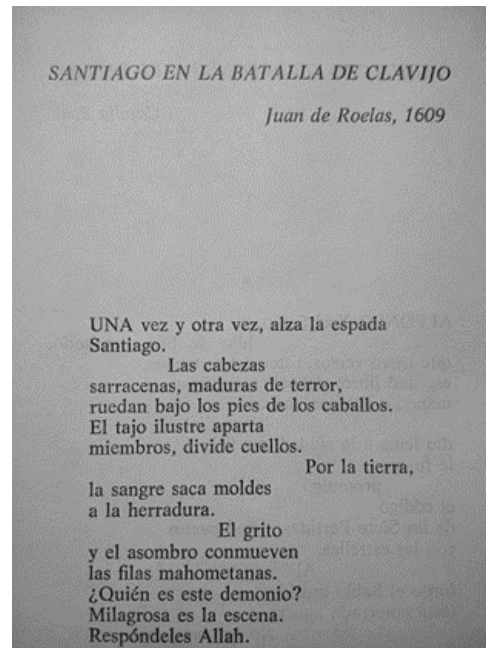


Imagen 4. Poema “Santiago en la Batalla de Clavijo”, de Joaquín Márquez.

También hay un propósito descriptivo en el poema “Inmaculada Concepción”, que remite a la “Alegoría de la Inmaculada Concepción”, un óleo sobre tela pintado por el sevillano Luis de Vargas en 1561 y colocado en el centro del altar de la Concepción. En el poema sobresale el uso de imperativos (“mirad”, “contemplad”, “prestad atención”, “ved”) para guiar una observación hipotética del mismo por parte del lector. Por lo común, Márquez no busca representar la totalidad e integridad de la obra descrita sino seleccionar algún pormenor que destaque en el conjunto o que a él le agrada. En el poema “Inmaculada Concepción” el objetivo de su escritura se centra en la pierna desnuda de Adán, un detalle pictórico que ya encomió el italiano Mateo Pérez de Alesio con estas palabras, que el escritor cita bajo el título de su poema: “Piu vale la tua gamba che il mio San Cristoforo”. Esto origina un efecto barroco próximo al *mise en abyme*, puesto que el escritor, que elogia la pierna pintada de Adán, recoge dentro de su poema una cita de Pérez de Alesio, que igualmente elogia la pierna pintada de Adán. En realidad, lo que consigue Márquez con esta écfrasis descriptiva y valorativa de un detalle se ciñe, en idea y expresión de Michael Riffaterre (2000: 166), a “un ‘efecto de elogio’ o, si se prefiere, un discurso laudatorio” del pintor Luis de Vargas.

En el poema “Los tres errores” describe con un tono humorístico tres objetos artísticos que encubren alguna curiosidad con respecto a lo esperado: el “Retablillo de Santa Librada”, ubicado en la capilla de San Hermenegildo, que presenta un personaje femenino con barba y que, por tanto, puede confundirse con un hombre; el sepulcro de Don Baltasar del Río, obispo de Scalas, de estilo genovés y realizado en mármol blanco de Carrara, que se encuentra vacío, o sea, se trata de un cenotafio, pues el obispo termina siendo enterrado en la iglesia de Santiago de los Españoles, en la Plaza Navona de Roma, tras su muerte

en 1541, y la vidriera de “San Sebastián”, situada sobre la Puerta de Palos y realizada por Arnao de Vergara en 1535, que bien pudiera contener el retrato de Carlos V y no la imagen de un San Sebastián, según varios indicios (Nieto Alcaide, 1969: 107-109).

Hay otro particular desde la perspectiva de la écfrasis que ya comenté antes al respecto de la estructura general del libro: además de describir ligeramente la pieza en cuestión, como en los poemas que he mentado con anterioridad, Márquez reconstruye la escena imaginando qué pudo ocurrir antes o después de lo captado en la obra de arte (Riffaterre, 2000: 166; Agudelo, 2011: 84). En el poema “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo” da cuenta de la vidriera que realiza Arnao de Flandes en 1554 en los ventanales de la nave lateral del Evangelio, sobre la capilla de las Doncellas (Nieto Alcaide, 1969: 142-143). Si la vidriera recoge a Magdalena arrodillada a los pies de Cristo, la riqueza ecfrástica del poema reside en que Márquez inventa la llegada y la ida de Magdalena así como con un diálogo entre esta y Cristo. Otro tanto ocurre en el poema “Crucificado de marfil”, inspirado en la talla en marfil de —o, por lo menos, atribuida a— Alonso Cano guardada en la Sacristía Mayor, donde, antes de detenerse en la figura tallada de Cristo, el poeta recrea la situación angustiosa del elefante previa a su caza para hacerse con sus colmillos de marfil. En este tipo de poemas, como “La Magdalena ungiendo los pies de Cristo” y “Crucificado de marfil”, Joaquín Márquez reinterpreta la obra artística doblemente: en tanto que su texto supone una representación escrita de dicha pieza y en tanto que incorpora una contextualización figurada del hecho y un ensanchamiento del momento que captura la obra.

Es posible advertir otro ejercicio ecfrástico en *La aguja sobre la piedra* que, más allá de en la descripción del objeto artístico, radica en la voluntad del poeta de ponerse en el lugar del artista para tratar de revelar los pensamientos, emociones y sentimientos de este frente a su proceso creativo o a la obra ya terminada. Esto viene a configurar una écfrasis de orden sicológico (Redondo Sánchez, 2008: 101; Agudelo, 2011: 83-84; Agudelo, 2017), que por ejemplo se atisba en el poema “1582”. En este el autor incide en el modo meticuloso y apasionado con el que el orfebre leonés Juan de Arfe trabaja la plata en la realización de la custodia de asiento de la catedral, considerada por él mismo como su obra sobresaliente. El poeta propala la angustia del orfebre por la premura de los plazos del encargo y la perplejidad que siente ante la bula *Inter gravissimas* dictada por el Papa Gregorio XIII el 24 de febrero de 1582, que determina la reforma del calendario juliano y que conlleva la sustitución de este por el gregoriano con la eliminación de diez días de ese 1582 a fin de contrarrestar el desfase entre ambos calendarios. Joaquín Márquez trata de involucrarse en la mente del platero leonés y escribe:

Juan de Arfe  
trabaja duramente: el plazo es corto  
y larga la obra.  
¿Cómo  
pueden robarle el tiempo  
de esa manera?, se pregunta (Márquez, 1982: 35).



En el caso del poema “San Leandro”, que atiende a su escultura a tamaño natural en barro cocido realizada por Lorenzo Mercadante de Bretaña en el siglo XV para la Puerta del Bautismo, Joaquín Márquez repara en una traza física que contiene una seña anímica: para el poeta el santo esculpido es “Antecesor de inquisidores” y tiene el “gesto severo”, el “perfil altivo”, “los rigores del fruncido entrecejo”, “su rostro como un arma” y “adusta cara”. Hay, pues, un primer grado ecfrástico en su poema: la representación e interpretación de la escultura, que se completa con un segundo grado ecfrástico: la tentativa de posicionarse en la mente del artista para acceder a su intimidad y comprender el alcance de la imagen inquisitorial del santo obispo del siglo VI. Escribe el poeta:

BIEN pudo ser culpable  
 Lorenzo Mercadante de Bretaña  
 de este gesto severo,  
 [...]
 ¿Quiso, tal vez, Lorenzo Mercadante  
 vengar en su expresión algún agravio? (Márquez, 1982: 22-23).

En otros textos la écfrasis contiene un corolario trascendental en la medida en que el objeto artístico le sirve casi de pretexto a Márquez para plantear alguna cuestión sustancial y grave que, pasada por el filtro de su humor, puede parecer irrelevante y baladí. Lo veo por ejemplo en el poema “Matusalén”, que aborda la vidriera hecha por Enrique Alemán hacia 1478-1483 y que se localiza en la nave del Evangelio (Nieto Alcaide, 1969: 65). El poeta no se detiene en describir la obra, sino que, en su línea irónica, parte del personaje bíblico, el más longevo de los patriarcas del Antiguo Testamento con 969 años de edad a su muerte, para invitar al lector a que reflexione sobre la longevidad del ser humano, el arcano de la eterna juventud, la eternidad del arte, la fugacidad de la vida y la fragilidad de cualquier creación.

En esa misma línea cabe mencionar el poema “El Descendimiento”, inspirado “El Descendimiento de la Cruz”, un óleo sobre tabla fechado en 1548 de Pedro de Campaña. Por lo pronto, el escritor recurre a lo que antes denominé efecto barroco próximo al *mise en abyme* cuando comenté “Inmaculada Concepción”. En “El Descendimiento” menciona a Francisco Pacheco y Bartolomé Esteban Murillo, ubicados en su tiempo histórico contemplando y admirando la pintura de Pedro de Campaña, a la que a su vez el poeta contempla en su presente y cuya admiración nos traslada a los lectores. La trascendencia del poema reside en que Márquez se vale del óleo “El Descendimiento de la Cruz” para preguntarse, y preguntarnos, qué entendemos por arte. Y llega a una conclusión, que configura el puente que conecta la admiración que sienten, diacrónicamente, Pacheco, Murillo, Márquez, los espectadores y los lectores por esta pintura: la capacidad del ser humano para concebir y realizar una obra que transmite emoción. Dice así el poema:

COMO cualquier otro visitante  
 hoy, cuentan que Pacheco

y Murillo temblaron de emoción  
contemplando este cuadro  
de Pedro de Campaña.

¿Qué es el arte?  
Alguien ha conseguido, en una tabla  
coloreada y de sutil dibujo,  
después de veinte siglos,  
mantener muerto a Dios  
y emocionarnos (Márquez, 1982: 29).

Finalmente, hay algunos poemas o partes de poemas en *La aguja sobre la piedra* en los que Joaquín Márquez registra alguna obra de arte en la catedral con la finalidad de esbozar un sentimiento o plantear una reflexión de índole biográfica que roza lo confesional. Lo aprecio en el poema “Ángel de la Guarda”, que toma como base “El Ángel de la Guarda”, un óleo sobre lienzo pintado por Murillo hacia 1665-1666 y situado en el Altar del Ángel de la Guarda. En la pintura el ángel va de la mano de un niño al que le muestra la luz que procede del cielo. De este contenido pictórico no se dice nada en el poema. Solo el título del mismo y el nombramiento de Murillo nos advierten de que el poeta toma esta pieza como *leitmotiv* para una confesión estrictamente personal en la que el escritor aborda sus recuerdos infantiles con su ángel de la guarda particular.

En definitiva, con *La aguja sobre la piedra* Joaquín Márquez se incorpora a una tradición ancha y vieja de escritores, muchos de ellos en el ámbito de la poesía, que han tomado Sevilla, su historia y su patrimonio, como referente literario. En su caso, se detiene en la riqueza artística de la catedral de Sevilla, como reflejo tenue de la corriente culturalista de los años setenta, y se sirve de técnicas ecfrásticas diferentes para componer un libro vertebrado por la interrelación entre poesía e imagen, escritura y arte visual. El resultado dista de una guía de turismo porque, como en toda su poesía, la vida de Márquez cruza cada uno de sus versos (Jurado Morales, 2019). Ya lo dije al principio: según el autor, el escribir sobre la catedral está unido a su niñez. Esto dota su libro de una impronta subjetiva, como bien colegimos de la lectura del mismo y del cotejo de unas declaraciones suyas recogidas en *ABC*: “Casi todos los poemas son metáforas; yo utilizo la Catedral para exponer mi manera de pensar. El poeta no puede ver las cosas como siempre se han visto, y además tiene que dar su propio punto de vista. Un poeta actúa la mayoría de las veces por intuición” (Pérez Guerra: 1982, 39). Sin dudas, *La aguja sobre la piedra* ofrece una mirada excepcional y personal sobre la catedral de Sevilla y constituye un libro central en la trayectoria de Joaquín Márquez.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUDELO, P. A. (2011). “Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura* 60, 75-92.

- AGUDELO RENDÓN, P. (2017). *Las palabras de la imagen. Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- BOU, E. (2001). *Pintura en el aire: arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- DÍAZ DE CASTRO, F. Y DEL OLMO ITURRIARTE, A., EDS. (2012). *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- ENRIQUE, A. (1984). "Todo mortal". *Cuadernos del Mediodía. Suplemento de las artes, letras e ideas de Diario de Granada*, 30 de marzo, 15.
- HARROW, S. (2010). "New Ekphrastic Poetics". *French Studies: A Quarterly Review* 64.3, 255-264.
- JURADO MORALES, J. (2019). "La poesía de Joaquín Márquez: una biografía poética de la intimidad". *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria* 4. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/15331> [17/01/2022].
- KRAUTH, N. & BOWMAN, C. (2018). "Ekphrasis and the writing process". *New Writing* 15.1, 11-30.
- LESSING, G. E. (1985). *Laocoonte. O los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis.
- LUIS, L. DE (1982). "La poesía de la piedra". *Ya*, 1 de octubre, 44.
- MÁRQUEZ, J. (1982). *La aguja sobre la piedra*. Madrid: Ediciones Rialp [*Adonáis*].
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2008). "Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas". *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 17, 225-248. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6176> [11/02/2022].
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (1983). "La aguja sobre la piedra". *ABC. Sábado Cultural* (Madrid), 2 de julio, 51.
- MITCHELL, W. J. TH. (1994). *Ekphrasis and the Other*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONEGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.
- NIETO ALCAIDE, V. (1969). *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PÉREZ GUERRA, Á. (1982). "En *La aguja sobre la piedra*". *ABC* (Sevilla), 8 de septiembre, 39.
- REDONDO SÁNCHEZ, C. (2008). "La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón". *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada* 3, 87-103. Disponible en línea: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2248/0> [11/02/2022].
- REIG, R. (1991). *Panorama poético andaluz en el umbral de los años noventa*, Alcalá de Guadaíra: Guadalmena.
- RIFFATERRE, M. (2000). "La ilusión de écfrasis". En *Literatura y pintura*, A. Monegal (ed.), 161-183. Madrid: Arco / Libros.

- RUIZ-COPETE, J. DE D. (1983). “*La aguja sobre la piedra*”. *ABC* (Sevilla), 28 de mayo, 27.
- WEBB, R. (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 17/01/2022

Fecha de aceptación: 20/02/2022