

Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro

Javier PORTÚS

Museo Nacional del Prado

RESUMEN

Se estudia la presencia de alusiones a la envidia en retratos de escritores y en retratos y autorretratos de artistas, así como en otros contextos relacionados con la reflexión sobre la creación artística y literaria durante el Siglo de Oro. A través de esas obras se comprueba que fue una noción estrechamente asociada a la imagen que literatos y pintores querían transmitir de sí mismos, lo que ayuda a definir la cultura artística de esa época en términos de individualismo, superación y competencia.

Palabras clave: Siglo de Oro; autorreflexión; retrato; teoría artística.

Envy and creative consciousness in the *Siglo de Oro*

ABSTRACT

This study examines several examples of allusions to envy in portraits of writers and in portraits and self-portraits of artists, as well as in other contexts related to reflection on artistic and literary creation during the Spanish Golden Age. Through these works it is possible to confirm that it was an idea closely associated with the image that writers and artists wanted to transmit of themselves, which helps to define the artistic culture of the period in terms of individualism, desire to improve oneself and competitiveness.

Key words: *Siglo de Oro* [Golden Age]; self-reflection; portrait; artistic theory.

Del pintor valenciano Miguel March nos han quedado dos retratos muy semejantes atribuidos a Juan Conchillos. Uno, conocido desde hace varias décadas, es un dibujo en el que aparece su efigie de medio cuerpo inscrita en una guirnalda oval, que a su vez reposa en un pedestal sobre el que hay una paleta, varios pinceles, un tiento y un compás. En el frente del pedestal, una inscripción identifica al retratado. La segunda versión (Fig. 1) se dio a conocer hace cerca de quince años¹, y contiene los mismos elementos que la anterior, más dos añadidos muy significativos que completan el significado del conjunto: A los pies del pedestal surgen dos troncos de árbol, y de uno de ellos está enroscada una culebra que mira hacia el retrato. La otra adición son los versos que aparecen sobre el óvalo: “Oy de Miguel March con primores / va apurando los Apeles / porque al correr sus pinceles / saca a la Envidia colores”. Serpiente y versos hacen referencia a la envidia, y, como veremos a lo largo de estas páginas, su presencia no se debe a ningún capricho del

¹ *Raíz del arte. Una exposición de dibujos antiguos (Siglos XVI al XIX)*, Barcelona, 1993, pp. 40-43. Firma la ficha Artur Ramón.



Fig. 1. Atribuido a Juan Conchillos, *Miguel March*, Dibujo. Colección particular.

autor del dibujo, sino que se relaciona con ideas muy extendidas sobre la creación artística en el Siglo de Oro.

A partir del siglo XV se produjo un intenso proceso de autorreflexión en las distintas disciplinas creativas, que está en el origen de la cultura moderna. Literatos, artistas o científicos no sólo se preguntaron sobre las leyes que regían sus respectivas áreas sino que también investigaron sobre ellos mismos en cuanto creadores, en un fenómeno paralelo al de la creciente reivindicación de la aportación específica del individuo en los procesos culturales. Como consecuencia de todo ello, se enriqueció notablemente la casuística relacionada con la caracterología del poeta, el pintor, etc., a los que se asignaban una serie de características relacionadas con sus temperamentos, humores, o con los rasgos de su personalidad². Uno de los temas que aparecen con más frecuencia en estos contextos es el de la envidia, que se relaciona con nociones como la competen-

cia, la fama, la calumnia, la emulación o el afán de superación, y que constituye uno de los índices que nos permiten calibrar hasta qué punto se trata de una cultura individualista.

En España el asunto alcanzó un amplio desarrollo, sobre todo desde finales del siglo XVI y en relación con el riquísimo mundo de la producción literaria. En algunos de estos casos tuvo una dimensión iconográfica, y se reflejó en imágenes de carácter personal, como retratos de escritores. Al mismo tiempo, con el creciente prestigio intelectual que fue teniendo la pintura en el país, y la proliferación de manifestaciones literarias en las que se reflexionaba sobre el arte, como los tratados artísticos o los poemas dedicados a pinturas, el tema de la envidia se hizo cada vez más frecuente en el debate histórico-artístico. A mostrar algunos ejemplos de esa iconografía literaria y a llamar la atención sobre la relación entre envidia y creación artística están destinadas las páginas que siguen, que mostrarán cómo a través del debate sobre la envidia es posible describir el contexto en el que los pintores fueron reivindicando un estatus intelectual y cómo en esas reivindicaciones utilizaron

² Véase, entre otros, R. Y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, 1985..

tópicos ya muy extendidos entre los hombres de letras, quienes los usaron para referirse no sólo a sí mismos sino también a sus colegas artistas.

La imagen del Siglo de Oro en la que mejor confluyen escritores, pintores y envidia es la estampa del grabador Francisco López que sirve como colofón del capítulo segundo de los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho (1633). El “Diálogo” trata, entre otras cosas, de la “estimación, nobleza y dignidad” de la pintura, y la imagen (Fig. 2) nos muestra a un joven sentado mientras pinta, rodeado de varias figuras alegóricas. Un alto plinto le aísla de la tierra, donde pululan numerosos monstruos y alimañas que lo acosan infructuosamente. Ante el plinto, una reza una cartela “In vanum laboraverunt”. Como es bien sabido, las estampas forman parte de la estructura retórica del tratado, y hacen referencia al contenido del capítulo en el que se incluyen.

Cada una de ellas está precedida por un poema de algún importante escritor activo en Madrid, en el que se alude tanto a la imagen como al “diálogo”, todo lo cual convierte al libro en la creación del Siglo de Oro donde se integran de una manera más eficaz y completa la imagen, la poesía y el discurso científico³. En este caso, el contenido y las intenciones de la estampa los conocemos a través de Carducho y de José de Valdivielso, que fue el autor de los versos que la explican. El primero, afirma que tanto el poema como la imagen tienen la misión de avisar al principiante “que si te vieres en opinión y ciencia, en lugar señalado y aplaudido, prosigas quieto con perseverancia y humildad, y no te espanten, ni turben amagos de la envidia; ni te desvanezcan alabanzas (...) Fía sólo en la verdad, que mereciéndolo, colocará tu nombre en la eternidad de la fama”⁴; y a través del segundo se identifi-



Fig. 2. Francisco López, *El pintor diligente*. Cobre, talla dulce. En V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, junto a fol. 37v.

³ G. Kubler, “Vicente Carducho’s Allegories of Painting”, *The Art Bulletin*, XLVII, 1975, pp. 439-445; también S. Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 56-57.

⁴ V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 144

can las alegorías con la Fama, la Paciencia y la Verdad, que son las guías a las que tiene que atender el joven artista, desoyendo “las roncas voces” de la envidia⁵.

Lo que convierte a esta imagen en un magnífico ejemplo de la estrechísima relación que poesía y pintura mantenían en ese tiempo no es sólo el poema de Valdivielso, sino también la existencia de un cuadro con un contenido similar, aunque en este caso protagonizado por un poeta. Que sepamos, no ha pervivido la obra, pero sí una descripción publicada en 1636. En su *Fama póstuma de Lope de Vega*, Juan Pérez de Montalbán, una de las personas más cercanas al escritor, enumeró algunos de los bienes que Lope legó en testamento a sus amigos. A él le cupo en suerte “por su amigo y servidor, un cuadro en que estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla, y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos, y los otros le ladraban, y él escribía sin hacer caso dellos”⁶.

Las similitudes iconográficas de las dos imágenes no eran fruto de la casualidad. Lope y Carducho eran amigos, y la presencia del escritor en los *Diálogos* es notable, no sólo porque se lo mencione admirativamente con frecuencia, sino también porque fue autor del poema que culmina el quinto “Diálogo”. Ayudado por su extraordinaria fama y su genio literario, Lope se convirtió en uno de los actores fundamentales del proceso de reivindicación de la pintura en Madrid en las primeras décadas del siglo XVII, y formó un frente común con el grupo de artistas que encabezaba Carducho. Su retrato, que conservaría en casa, sería sin duda conocido por ese círculo común, y muy probablemente fue el punto de partida de la stampa de Francisco López. De hecho, podrían aplicársele las mismas palabras con las que se refirió el tratadista a la stampa: “y no hagan caso de las sabandijas, que imprudentemente pretenden trepar al mismo puesto por la escala de sus alabanzas propias”⁷. A su vez, a la imagen se le podría dedicar parte del comentario que hizo Lope de Vega en su dedicatoria de *El desconfiado* a Alonso Sánchez: “Todo hombre docto está obligado a defender la fama del que padece entre ignorantes, que son los tiranos, los gigantes, los monstruos de este libro de la envidia humana contra la celestial influencia que acompañó el trabajo y el vigilante estudio de cuanto es honesto”⁸.

Ambas obras prueban la importancia que se daba a la envidia como factor integrante de la retórica de la autorrepresentación y de la formación de una identidad creativa individual. Carducho la convierte en un motivo importante en su caracterización de las dotes intelectuales, los valores morales y los patrones de comportamiento que deben definir al artista, mientras que para Lope su retrato era tanto un recordatorio de su propia posición como un aviso de los peligros que acechaban su fama.

⁵ Carducho, *Op. cit.*, p. 146.

⁶ Juan Pérez de Montalbán, *Fama Póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, 1636, fol. 5 r-v.

⁷ Carducho, *Op. cit.*, p. 149.

⁸ *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, ed. T. Case, Raleigh, 1975, p. 61. la dedicatoria es de 1620.

En el Siglo de Oro fama, envidia y éxito literario eran conceptos muy relacionados entre sí, a lo que contribuyó poderosamente la complejísima realidad intelectual española, caracterizada por la aparición de potentes grupos y tendencias muy enfrentados. La “república de la letras” se hallaba en guerra continua, con episodios tan viscerales como los relacionados con el gongorismo. Todo ello generó una amplísima producción polémica, e hizo que las alusiones autorreflexivas fueran muy numerosas y los contextos en los que aparecían muy variados. Así lo manifiesta, por ejemplo, la lectura de las obras de Lope de Vega, uno de los escritores más prolíficos de su tiempo, el primero cuya fama se extendió por toda la población, y siempre muy involucrado en esas guerras literarias, pues algunas de sus innovaciones, especialmente en el campo teatral, fueron muy combatidas. Fue, además, un creador constantemente preocupado por su posición personal en el mundo de las letras. Uno de los temas a través de los cuales fue definiendo su propia identidad literaria fue precisamente la envidia, a la que aludió en numerosas ocasiones⁹. El mecanismo resultaba muy fácil, común y natural: traducía los ataques invariablemente en términos de envidia ajena, y consideraba ésta una expresión de la fama personal y una carga que inevitablemente acompaña al mérito y al esfuerzo. Lo importante no es que se produjera este hecho, sino algunos de los contextos en los que aparece, que muestran hasta qué punto no sólo se trataba de un tema estrechamente vinculado a la percepción que tenía de sí mismo, sino que constituía también un instrumento para presentarse ante los demás. En muchas de sus obras reflexiona de manera general sobre la envidia, y en ocasiones subraya la vinculación entre este vicio y la calidad literaria. Así, en *La doncella Teodora* se sucede este diálogo:

“Beliano: ¿Cómo ha de ser un gran sabio?

Teodor: Humilde.

Beliano: ¿Y un gran poeta?

Teodor: Envidiado de los otros”¹⁰.

Y en otra escena de la misma comedia un personaje afirma que no hay “virtuoso sin envidia”¹¹. Un índice de hasta qué punto estos temas están presentes en sus reflexiones generales sobre la creación literaria nos lo ofrece la lectura de las “dedicatorias” de sus comedias, piezas breves dirigidas a personas del entorno familiar, amistoso, social o intelectual del escritor, y que contienen numerosas reflexiones sobre literatura, especialmente cuando sus destinatarios eran colegas. Uno de los temas constantes en estos últimos casos es el de la envidia¹². A veces, sin embargo, son los otros los que utilizan las alusiones a la envidia para calificarle. Es lo que hizo el citado Pérez de Montalbán en el primer párrafo de la *Fama póstuma*, donde, entre las expresiones que utiliza para describir hiperbólicamente a su biografiado, le llama “lustre de la patria, oráculo de la lengua, centro de la fama, asun-

⁹ M. Romera-Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, 1935, pp.278-282.

¹⁰ *La doncella Teodor*, III, p. 268.

¹¹ I, 208.

¹² Por ejemplo, *Las dedicatorias...* Op. cit., pp. 47, 49, 50, 56, 59, 61, 62, 64, 68, 70, 76, 105, 134-135, 180, 202, 245, etc., etc.

to de la envidia, cuidado de la fortuna, fénix de los siglos”¹³; y Antonio Maldonado, diez años después, afirmó que “mordía la envidia a Lope”, y utilizó su caso como ejemplo de que las alabanzas generales sólo llegan tras la muerte¹⁴.

A esa retórica del “autorretrato” de la que forman parte las alusiones a la envidia, pertenecen también la numerosa serie de referencias estoicas que aparecen en sus obras literarias, y que actúan como un complemento de las anteriores. En un escrito de tanto valor autobiográfico como “Égloga a Claudio” afirma que su llaneza le “retira de toda envidia”, y para probarlo alude a su *Laurel de Apolo*, donde citó elogiosamente a numerosos literatos¹⁵; y a lo largo de su producción desperdiga afirmaciones sobre su capacidad para vivir con poco, alejado de las vanidades. Aunque, por supuesto, no se corresponden con su realidad biográfica, mucho más mundana, son citas de gran valor para conocer la imagen que el escritor se formó de sí mismo y quiso transmitir. Varias de ellas tienen como protagonistas los libros, la naturaleza y el arte, y en alguna no falta tampoco una alusión a la envidia. Así, en la dedicatoria de *El alcalde mayor* (1619) escribe “Bien es verdad que la naturaleza (...) anduvo tan piadosa conmigo, que con dos flores de un jardín, seis cuadros de pintura, y algunos libros, vivo sin envidia, sin deseo, sin temor y sin esperanza, vencedor de mi fortuna, desengañado de la grandeza”¹⁶. En las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos* aparece un soneto que acaba: “Mas tengo un bien entre tantos desfavores, / que no es posible que la envidia mire / dos libros, tres pinturas, cuatro flores”¹⁷.

Entre los instrumentos para conocer hasta qué punto el tema formaba parte de su identidad como escritor contamos con el estudio de sus retratos. A lo largo de su vida se hicieron más de una docena de retratos distintos suyos, un número que en parte es expresión de su fama y que supera con creces al de cualquier otro colega español. Algunos eran lienzos que poseía el escritor o que tenían sus amigos o admiradores, muchos otros eran estampas que se incluían en las ediciones de sus obras literarias¹⁸. En buena parte de los casos no reflejaban únicamente los rasgos del poeta, sino que se acompañaban de un contexto retórico muy preciso, pues Lope supo sacar gran provecho de las posibilidades de este género artístico como instrumento de autorreconocimiento y de afirmación personal, a través del cual

¹³ Pérez de Montalbán, *Op. cit.*, fol. 1r.

¹⁴ Antonio Maldonado, *Sueño de Antonio Maldonado en carta al rey N.S.*, Lima, 1646, fol. 36v.: “Y entre infinitos singulares españoles, mordía la envidia a Lope de Vega, sólo porque jamás agradaron las obras de algún vivo; pero después de muerto, celebraban su feliz nombre los más floridos y excelentes ingenios de España; porque tiene por suyo la muerte empezar las alabanzas; y porque el fin de la vida, es principio de la gloria, y con el cuerpo muere la envidia”.

¹⁵ Lope de Vega, *La Vega del Parnaso*, Madrid, 1637, p. 98.

¹⁶ *Las dedicatorias...*, *Op. cit.*, p. 67.

¹⁷ Sobre estos temas, J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, 1999, pp., 153-154.

¹⁸ E. Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935. También Portús, *Pintura y pensamiento...*, *Op. cit.*, pp. 161-171.

transmitió una imagen concreta y favorecedora de sí mismo¹⁹. Una imagen en la que desempeñaba un papel muy relevante la retórica sobre la envidia y temas afines. Es el caso del retrato ya citado que legó a Pérez de Montalbán, del que hay que señalar que no era una obra destinada a un público amplio, sino de uso personal, lo que le da una dimensión de espejo y recordatorio, y sugiere hasta qué punto interiorizó ese tipo de asuntos, que eran para él mucho más que un mero tópico literario y formaban parte de su identidad como intelectual. De hecho, no era la única imagen de este tipo que conservaba en su casa, pues otro de sus retratos era un cuadro que incluía una inscripción latina tomada de Séneca: “Las alabanzas y vituperios del vulgo se han de juzgar indistintamente: ni hay que dolerse de éstas, ni hay que alegrarse de aquéllas”²⁰.

En varias de las estampas que aparecen en los preliminares de sus obras también encontramos referencias a la envidia. Es el caso del retrato de *La Arcadia*, (1598), que es su efigie más temprana conocida (Fig. 3) y que fue vuelto a utilizar en la segunda edición de esta obra (1599) y en la primera de *El Isidro*²¹. El grabador lo presenta elegantemente vestido, de busto y acompañado de una cartela con la siguiente inscripción latina “Quid humilitate invidia?”. *La Arcadia* fue el primer

impreso escrito enteramente por Lope de Vega, que en 1598 rondaba los 38 años y era ya un poeta y autor dramático de renombre. El retrato tiene bastante de afirmación personal, tanto por la pose y la indumentaria del modelo, como por la seguridad de su mirada y el importante papel que desempeña la inscripción. Las referencias a la envidia no se acaban allí, pues uno de los motivos que enmarcan la efigie es una serpiente, alusión tradicional a ese vicio.

Los años en torno a 1600 fueron pródigos en ediciones de obras de Lope de Vega, y contribuyeron decisivamente a establecer la gran fama y prestigio de que gozaría en adelante. Uno de los hitos fue la publicación, en 1604, de *El peregrino en su patria*, un libro misceláneo y ambicioso en el que



Fig. 3. Anónimo, *Lope de Vega*. Entalladura. En Lope de Vega, *La Arcadia*, Madrid, 1598, preliminares.

¹⁹ M.A. Peyton, “The Retrato as Motif and Device in Lope de Vega”, *Romance Notes*, t. IV, 1962, pp. 51-57. Sobre el retrato en el libro español de la época, es de gran interés P. Civil, “De l’image au texte: portrait de l’auteur dans le livre espagnol des XVIe et XVIIe siècles”, *Le livre et l’édition dans le monde hispanique, XVIe-Xxe siècles: Pratiques et discours paratextuels. Actes de Colloque International CERHIUS* (Grenoble, 1991), pp. 45-62.

²⁰ F. Quintana, *En las honras de Lope Félix de Vega*, Madrid, 1935, fol. 19. Véase C. A. la Barrera, *Vida de Lope de Vega* (1890), Madrid, 1974, t. II, pp. 39-40.

²¹ Lafuente, *Op. cit.*, lám. I, pp. 59-60.



Fig. 4. Anónimo, *Portada*. Cobre, talla dulce. En Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, 1604.

abundan las referencias personales, como la famosa lista de las comedias que había escrito hasta la fecha. La imagen también jugó un papel importante en ese sentido, y además por partida doble. La portada (Fig. 4) se organiza según el esquema de compartimentación tradicional a modo de retablo, con el hueco central destinado al título, el nombre del autor, etc. En la parte superior aparece el caballo Pegaso, alado y en corbeta, junto a una inscripción latina en la que el autor manifiesta que el caballo de Seio había sido para él un caballo Pegaso; es decir, que había sido capaz de sacar provecho intelectual de la mala fortuna. A ese mismo contexto ligeramente victimista responde la figura femenina que aparece a la izquierda del título, portando una espada en su mano derecha y un corazón en la izquierda, con el rostro demacrado y con la cabeza tocada de culebras. Por si esos atributos no fueran suficientes para identificar al personaje, una inscripción que hay bajo él aclara cualquier duda: “Velis nolis Invidia”.

La portada contiene también la imagen de un peregrino y un escudo con 19 torres, que eran las supuestas armas familiares de Lope de Vega, a las que con tanta mordacidad se refirieron colegas como Góngora. Varios de los elementos de esta imagen se repiten en la página que contiene el retrato del autor (Fig. 5), inscrito en una cartela sobre la que aparece una calavera coronada de laurel en medio de la inscripción “Hic tutior fama”²². En la parte baja de esa misma cartela vemos el escudo anterior flanqueado por sendas palmas. Es una obra con la que Lope debió de sentirse identificado, pues adorna nueve ediciones de sus obras a partir de *El Isidro* de 1602²³. En el caso de *El peregrino* el retrato se acompaña de una inscripción latina alusiva a la envidia, un tema sobre el que volvió en su prólogo. La imagen hay que estudiarla en el contexto de la importante carga de referencias de autoexaltación que aparecen en las preliminares de esta y otras obras suyas de esos años, lo que a su vez se enmarca en la compleja historia de las rivalidades literarias del momento, de la que participaron escritores como Lope, Góngora o Cervantes. Aunque a partir de entonces desaparecieron las alusiones a la envidia de sus retratos grabados,

²² Sobre estas obras y el contexto polémico en el que se sitúa la publicación de *El peregrino* véase el prólogo a la edición de J.B. Avallé-Arce (Madrid, 1973, especialmente pp. 18-20)

²³ Lafuente, *Op. cit.*, pp. 60-62.

siguieron haciendo acto de presencia en su literatura, y no faltaron imágenes con un alto valor como instrumento de autorrepresentación, como el Diógenes que ilustra *La Jerusalem conquistada* (1609)²⁴.

Referencias parecidas figuran en otros impresos del Siglo de Oro, aunque nunca con la abundancia e insistencia de los firmados por Lope. En el retrato de Mateo Alemán que grabó Pedro Perret para incluirlo en la *Primera parte del Guzmán de Alfarache* (Madrid, 1599) aparece el escritor de medio cuerpo, con la mano izquierda apoyada sobre un libro, y señalando con la derecha hacia un escudo con una araña suspendida sobre la cabeza de un serpiente, acompañado todo con el lema “Ab insidiis non est prudentia”. A partir de entonces, tanto este retrato calco-gráfico como su versión en xilografía aparecerán en varias ediciones más de sus obras, propagando esa advertencia personal²⁵.



Fig. 5. Anónimo, Lope de Vega. Entalladura. En Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Sevilla, 1604, preliminares.



Fig. 6. Juan de Vingles, *Emblema mariano*. Entalladura. En Juan de Iciar, *Arte Subtilissima, por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, Zaragoza, 1553.

²⁴ La Barrera, *Biografía...*, *Op. cit.*, t. I, pp. 110-111.

²⁵ R. Foulché-Delbosc, “Bibliographie der Mateo Alemán. 1598-1615”, *Revue Hispanique*, 102 (1918), p. 550.



Fig. 7. Portada de Francisco de Arce, *Fiestas reales de Lisboa, desde que el Rey nuestro Señor entró, hasta que salió*, Lisboa, 1619.

Otro caso interesante es el *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escrevir perfectamente* de Juan de Iciar, que se publicó por vez primera en 1547. Es una obra de gran interés desde el punto de vista de su contenido y su continente, pues muchas de sus páginas son estampas xilográficas muy refinadas²⁶. A quien lo consulta le llama la atención la gran cantidad de veces que aparecen los nombres o las iniciales de su autor y del grabador (Juan de Vingles) y la notable variedad de formas que adoptan. De Iciar encontramos su retrato de busto a toda página en los preliminares; un “retrato” escribiendo en la parte superior de una especie de frontispicio, y su firma o parte de ella en casi todas las páginas; y en cuanto a Vingles, su nombre completo o, con mucha frecuencia, las letras “IDV” también aparecen por doquier, revelando una especie de obsesión en ambos por dejar huella de su personalidad. En la mayor parte de los casos esa presencia no se inscribe en un contexto

retórico especial, pues se ubica entre adornos tipográficos, o junto a ejemplos de caligrafía. Pero hay algunas excepciones, como la página presidida por un gran emblema mariano (Fig. 6), y en cuya parte inferior aparece una cartela que recorre sinuosamente todo el ancho de la caja, y en la que se lee “Ioannes de Yciar excudebat A. MDXLVII”. Esa cartela aparece interrumpida en su parte central por un recuadro con la inscripción “Que quiera que no la envidia”. No falta en la página una discreta alusión al grabador en forma de sus iniciales “IDV”. Estas inscripciones forman parte de ese subtexto de autorrepresentación que resulta tan característico del libro; y probablemente no obedece a la casualidad que una de las escasas ocasiones en las que existe una referencia complementaria, ésta tenga como tema la envidia, lo que vuelve a mostrar la relación entre este sentimiento y la afirmación de una identidad creativa.

²⁶ Véase el estudio introductorio de J. Durán Barceló al facsimil de la edición de Zaragoza, 1553 (Valladolid, 2002)

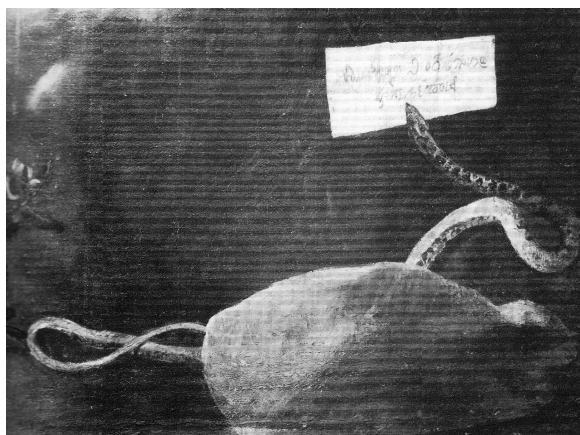


Fig. 8. El Greco, *Martirio de San Mauricio* (Detalle). Óleo sobre lienzo, El escorial, Monasterio.

autor (Fig. 7), Francisco de Arce, representado a los cuarenta años, de medio cuerpo, portando espada, ostentando banda y cadena y sosteniendo en su mano derecha una pluma, que da fe de su condición de “escribano de Su Majestad”. Pero lo que interesa aquí son dos pareados que flanquean el retrato. El de la izquierda reza “Quien se retira es santo muy glorioso / pues no vive envidiado ni envidioso”; y el de la derecha: “Viviendo muero triste y desdichado, / porque procuro ser siempre envidiado”. Ambas inscripciones sólo tienen sentido precisamente como respuesta a una cultura para la cual el tema de la envidia formaba parte importante del debate sobre la identidad creativa. El autor reacciona en negativo y desde una postura estoica, pretendiendo que no le obsesionan la fama o los honores y que, por tanto, no busca ser objeto de la envidia ajena. Pero, como es muy característico de ese momento, esa declaración de aparente humildad se inscribe en un contexto nada humilde: el de un retrato en el que se subrayan los honores personales.

La relación entre envidia y creación no se limitaba a la literatura, pues se estableció con frecuencia también en lo que se refiere a las disciplinas artísticas, lo que sirve para situar éstas en la esfera de la actividad intelectual. En España el fenómeno surgió no sólo como reflejo de una realidad literaria sino también como eco de lo que ocurría en Italia, donde el tema había echado raíces desde el humanismo y dio lugar a numerosas manifestaciones²⁹. Uno de los artistas cuya vida y obra estimularon más la

La reflexión sobre la envidia estaba muy extendida, y tomó formas muy distintas²⁷. Aunque lo más frecuente fue utilizarla como motivo de afirmación personal y prueba de la propia importancia, en ocasiones se abordó críticamente esa postura y se propusieron otras alternativas, que tuvieron también expresión iconográfica. Una de ellas aparece en la portada de una de las relaciones de las fiestas de Lisboa con motivo de la entrada de Felipe II, en 1619²⁸.

En ella vemos un retrato de su

²⁷ Así, fue tema recurrente entre los autores de libros de emblemas. Véase, por ejemplo, A. Bernat y J.T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, 1999, nº 231, 596, 799, 1561 ... hasta un total de veinte referencias.

²⁸ Francisco de Arce, *Fiestas reales de Lisboa, desde que el rey nuestro señor entró, hasta que salió*, Lisboa, Jorge Rodríguez, 1619. hay un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real.

²⁹ Es básico el espléndido trabajo de David Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in the Humanistic Tradition*, New Haven, 1981, quien rastrea la iconografía de la Envidia, y los contextos en los que aparece, y afirma que (p. 8) “in a sense, envy was the central metaphor of Renaissance social thought”

retórica de la envidia fue Miguel Ángel; y de ello se hicieron eco las fuentes españolas. Así, tanto Carducho como Pacheco atribuyen a este sentimiento el enfrentamiento con Torrigiano³⁰, y el tratadista andaluz utiliza a Vasari para mostrar cómo la envidia ajena fue un factor determinante en la carrera del genial florentino, de quien traduce los versos: “Dormir y aun ser de piedra es mejor suerte / mientras la envidia y la vergüenza duran”³¹. Prueba de lo arraigada que estaba la idea de que ese sentimiento formaba parte destacada del discurso sobre la creación artística, es la presencia de una personificación del mismo en el túmulo erigido con ocasión de las honras florentinas de Miguel Ángel. Aparecía junto a la figura de Minerva, la diosa de las artes, y debía su presencia, según Pacheco, a que “el nombre y mayor excelencia padece más contradicción”. Estaba representada como “una vieja seca, con ojos torcidos, ceñida de sierpes y una víbora en la mano”³².

La serpiente, especialmente la víbora, era uno de los atributos que con más frecuencia acompañaban a la personificación de la envidia. A veces, incluso, su propia presencia servía por sí misma como referencia a ese destructivo sentimiento. Es el caso de la culebra que aparece en la zona inferior derecha del *Martirio de San Mauricio* de El Greco (Monasterio de El Escorial), y que sostiene en su boca un papel con la firma del artista (Fig. 8). Como señaló Julián Gállego³³, hay que ver en este detalle una referencia a la envidia, que por entonces ya se relacionaba con la fama en obras tan difundidas como los *Emblemas* de Alciato³⁴. El cuadro de El Escorial fue una obra ambiciosa, que El Greco abordó con la conciencia de que podría proporcionarle el favor de Felipe II, pero que acabó defraudando las expectativas del pintor y de su cliente. La presencia de una firma de este tipo hay que contemplarla probablemente en relación con el contexto de competencia y polémica que rodeó la llegada de El Greco a España y su actividad al servicio de Felipe II. El ejemplo de este pintor fue seguido por Francisco Herrera el Mozo, un artista que, como él, había conocido Italia y albergaba una gran confianza en su propia valía, que a veces expresó mediante peculiares firmas, según nos cuenta Palomino: “en Atocha puso en los pendientes de estuco un lagarto mordiendo el rótulo, donde está su nombre, y un chicuelo riéndose, y haciendo higas. En el cuadro de San Vicente, del Hospital de Aragón, puso un perro royendo una quijada de asno, y otro muchacho haciendo la higa. En otras partes un ratón royendo el papelillo, donde está su nombre. Y es el caso que él sabía por su mordacidad, que no merecía le hiciesen merced alguna: y así se curaba en salud”³⁵.

Pero la mayor parte de las ocasiones en las que se expresó una relación entre envidia y creación artística no se llevó a cabo mediante una pintura o una escultura

³⁰ Carducho, *Diálogos...*, *Op. cit.*, pp. 126-127; F. Pacheco, *Arte de la pintura* (1649), ed. B. Bassegoda, Madrid, 1990, p. 126.

³¹ Pacheco, *Op. cit.*, p. 153.

³² Pacheco, *Op. cit.*, 171-172.

³³ J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p.

³⁴ Rogelio Buendía, “Humanismo y simbología en El Greco: el tema de la serpiente”, en J. Brown y J.M. Pita Andrade (Eds.), *El Greco: Italy and Spain*, Washington, 1984, p. 40.

³⁵ A. Palomino, *Vidas*, ed. N. Ayala, Madrid, 1986, p. 283.

sino en un contexto literario. Un rápido repaso a los numerosos poemas dedicados al arte o a los artistas nos descubre numerosas referencias de este tipo. Fray Horstencio Félix Paravicino aludió a la envidia en dos de los sonetos que dedicó a El Greco³⁶; Francisco de Medrano la utilizó para alabar en otro soneto el retrato de Luciano de Negrón que pintó Pacheco; Enrique Vaca de Alfaro se sirvió de ella en su poema dedicado a Velázquez, exhortándole a no temer “la conjuración terrible” de la envidia³⁷; Quevedo la menciona en dos ocasiones en su silva dedicada al pincel, del que la naturaleza “confesóse invidiosa”³⁸; y Lope de Vega se refiere a ella en las citas a pintores españoles que incluye en *Laurel de Apolo* y *La hermosura de Angélica*, mientras que en la silva que dedicó al retrato de ecuestre que hizo Rubens de Felipe IV la trae a colación en tres ocasiones: para decir del pintor que es “de Italia envidia”, para asociarla a “los ingenios en su ciencia extremos”, y para describir el entorno adverso en relación con el cual Rubens desarrollaba heroicamente su labor³⁹. Son referencias retóricas, que, por supuesto, no obedecen a las circunstancias concretas que rodearon la ejecución del retrato; pero es precisamente su carácter tópico, y la inexorabilidad de su aparición en la literatura artística, lo que confiere a las menciones a la envidia todo su valor. Con esta operación, además, los escritores estaban trasladando a sus amigos pintores parte de la retórica que utilizaban para caracterizarse a sí mismos como creadores; un dato a tener en cuenta a la hora de estudiar el estatus intelectual del artista (o de ciertos artistas) en la España del Siglo de Oro.

Como no podía ser menos, los tratadistas españoles de arte aprovecharon las posibilidades que les ofrecía la mención a la envidia en su empeño por inscribir la pintura en el sistema de las artes liberales. Y lo hicieron de dos maneras diferentes: mediante referencias generales, como las que hizo Carducho a través de su texto, el poema de Valdivielso y la estampa; o, lo que fue más frecuente, utilizándola en los comentarios y relatos de naturaleza biográfica, con lo que dejaba de tener un carácter abstracto y se incardinaba en la vida o la obra de un creador concreto. Ya hemos visto cómo Pacheco utilizó el tema en su caracterización de Miguel Ángel; pero también se sirvió de él cuando quería alabar a algunos colegas. Así, para ponderar el carácter de Luis de Vargas asegura que era “sufrido con sus émulos”; del retrato ecuestre que hizo Velázquez a Felipe IV asegura que causó “envidia de los del arte” cuando se expuso en la calle Mayor de Madrid; y del arco triunfal que hizo Pedro de Campaña con motivo de la coronación de Carlos V asegura que fue “admirado y envidiado de los italianos”⁴⁰. Pero el tratadista que ofrece más referencias

³⁶ F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, t. V, Madrid, 1941, p. 434.

³⁷ Sánchez Cantón, *Op. cit.*, p. 489

³⁸ Cito Por A. Aterido (comp.), *Corpus Velazqueño*, Madrid, 2000, t. I, pp. 79-86.

³⁹ L.L. Ligo, “Two Seventeenth-Century Poems which link Rubens’ Equestrian Portrait of Philip IV to Titian’s Equestrian Portrait of Charles V”, *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXXV (1970), pp. 351-352.

⁴⁰ Pacheco, *Arte de la pintura*, *Op. cit.*, pp. 221, 205, 273. También hay alusiones a la envidia en los comentarios que acompañan a las efigies de Campaña y Vargas de su *Libro de la descripción de los verdaderos retratos*.

al tema es Antonio Palomino, que lo trae a colación en varias de sus “vidas”, como las de Torrigiano, Pereda o Herrera el Mozo. A veces se trata de referencias tópicas, de las que se sirve para alabar a un artista o una obra afirmando que fue objeto de la envidia ajena. Pero en ocasiones da una importancia mucho mayor al tema, y llegó a vincular las muertes de García Reinoso y Claudio Coello con el sentimiento de envidia que les produjo la irrupción, respectivamente, de Alfaro y Luca Giordano⁴¹. Y, por supuesto, el tema no podía faltar en su biografía de Velázquez, el pintor al que convirtió en héroe principal de la historia de la pintura española. En varias ocasiones se refiere de manera general a la amenaza de la envidia, y como epítome de su vida y sus cualidades escribió que “sobre ser muy envidiado, se conservó nunca envidioso”⁴². Sólo particulariza en lo que respecta al episodio de la obtención del hábito de Santiago, que causó al pintor numerosos quebraderos de cabeza que el tratadista atribuye invariablemente a la envidia.

Este tipo de referencias en el tratado de Palomino no pueden contemplarse aisladas, pues han de estudiarse en el marco más amplio de su retórica general sobre la creación artística, de la que forman parte también numerosísimas alusiones a la competencia entre artistas. A través de él conocemos expresiones y episodios de rivalidad entre Orrente y Cajés; Ribera y Domenichino; Zurbarán, Pacheco y Cano; Castillo con Alfaro, Murillo y Cano; Antolinez con la mayor parte de sus colegas; Cano y Llanos; Alfaro, Castillo y Sarabia; Rizzi y Carreño; Murillo e Iriarte; Jiménez Donoso y otros pintores; Bocanegra con Sevilla, Matías de Torres y Ardemans; Valdés Leal y un italiano desconocido; Roldán y Mena, etc. La frecuencia con que aparecen conduce a dos reflexiones. Por una parte, reflejan más o menos fielmente una realidad, como corroboran otros tratadistas y otras fuentes documentales del siglo XVII, que prueban que la competencia y rivalidad fue un factor importante en el desarrollo pictórico. El mismo Pacheco, en su tratado da una muestra indirecta de ello, omitiendo referencias a muchos de sus colegas sevillanos, como Herrera el Viejo, Cano, Zurbarán, Legot, Uceda o Juan del Castillo. Y de otros, como Roelas, sólo manifiesta reservas⁴³. Pero lo más significativo de las anécdotas de Palomino es el hecho mismo de que aparezcan tantas y el tratadista se recree en su descripción. Entre los objetivos principales de su libro figuraba la reivindicación intelectual de la pintura y la transmisión de una serie de biografías que demostraban que el artista tenía patrones de comportamiento “liberales”, propios de una profesión que había superado la categoría artesanal. En ese empeño, no dudó en inventarse anécdotas, como ocurrió en su “vida” de Cano. Las alusiones a la envidia y a la rivalidad le servían precisamente para la construcción de un marco profesional e intelectual concreto, en el que la personalidad creadora individual estaba sobredimensionada, y el pintor, al igual que un noble o muchos escritores, podía mostrarse orgulloso, arrogante, competitivo y consciente de su valía. No hay que olvidar que, según los tratadistas, el fin del pintor, “es ganar honra y fama por medio de sus

⁴¹ Palomino, *Op. cit.*, pp. 258-259 y 321.

⁴² Palomino, *Op. cit.*, p. 191

⁴³ B. Bassegoda, en Pacheco, *Arte de la pintura, Op. cit.*, p. 42.

obras⁴⁴; o que un escritor tan aficionado a la pintura como Paravicino calificaba la soberbia como “divino achaque desta espiritual arte (...) que comenzando doctrina o copia se pasa más veces a emulación⁴⁵”. En relación con ese contexto hay que ver también las frecuentes alusiones en la literatura artística española a las difíciles relaciones entre algunos artistas y sus clientes⁴⁶.

Los datos que han ido apareciendo en estas páginas son sólo unos pocos entre los incontables que una búsqueda sistemática podría aportar. Pero resultan suficientes para demostrar que la envidia es un concepto fundamental en la retórica sobre la creación literaria y artística en el Siglo de Oro, lo que ilumina sobre algunos aspectos de esa producción. Es una creación personal, que se hace siempre en competencia con alguien o algo (los colegas o la misma naturaleza), y que da lugar a un proceso de afirmación profesional y social, todo lo cual afectó a nociones como las de “tradición”, “innovación” y “progreso”. La historia del lenguaje nos enseña hasta qué punto el pintor y el poeta trabajaban pendientes de los demás. El término más estrechamente relacionado con la idea de imitación y superación creativa es “Emulación”, del que la Real Academia Española manifiesta que generalmente se utiliza en sentido favorable. Sin embargo, no siempre ha sido así, y ya en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611) de Covarrubias se establece una relación clara con la envidia⁴⁷; algo que también harían Pacheco, Saavedra Fajardo, Palomino y muchos más⁴⁸, subrayando el componente de rivalidad y competencia, tal y como hizo Paravicino en la cita anterior.

Desde el punto de vista de la historia intelectual del arte español, el tema de la envidia puede contemplarse como una faceta más de ese complejo proceso por el que el pintor pasó “de artesano a artista”, y que Julián Gállego, con tanta sabiduría, finura interpretativa y capacidad de asociación desveló.

⁴⁴G. Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, 1600, p. 120. Vid. J.M. Cervelló, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, 2006, p. 160. Una afirmación muy parecida en Pacheco, *Arte de la pintura*, *Op. cit.*, p. 248.

⁴⁵ Fray Hortensio Félix Paravicino, *Oraciones evangélicas*, Madrid, 1640, p. 183. Véase J. Portús, “Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. XII, 1999, pp. 178-179.

⁴⁶ Véase, por ejemplo, M. Revilla, “Ribera en la tratadística española”, *Napoli Nobilissima*, XX, 1981, pp. 98 y ss. Por otro lado, las alusiones a la envidia y a las rivalidades entre artistas son frecuentes entre los escritores europeos, como Vasari o Malvasia. Para el primero, véase J. Clifton, “Vasari on Competititon”, *Sixteenth Century Journal*, XXVII-1, 1996, pp. 23-41. Un ejemplo de este tipo de competencias, en B.L. Brown, “The Black Wings of Envy: Competition, Rivalry and Paragone”, Cat. expos. *The Genius of Rome (1592-1623)*, Londres, 2001, pp. 250-255.

⁴⁷ S. Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1611, p. . Ya Aristóteles había señalado a la emulación como uno de los posibles frutos de la envidia. Véase Cast, *The Calumny...*, *Op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ Palomino, *Op. cit.*, p. 181: “Tanto era el concepto en que le tenían hasta los mismos señores; y tanto lo que Velázquez supo merecer, por su trato, por su persona, por su virtud, y honrados procedimientos, a pesar de la torpe emulación, que nunca duerme, cebándose siempre en los esplendores ajenos: contagio preciso de los dichosos, y de que sólo se indultan los infelices”.