

El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro

M^a Soledad ARREDONDO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este artículo parte de *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, la obra de Julián Gállego que más ha interesado a los historiadores de la literatura del mismo periodo. Se analizan las estrechas relaciones entre pintura y literatura, a través de declaraciones de teóricos de la pintura (Pacheco, Carducho) y de la literatura (López Pinciano, Cascales), y también de escritores de primera fila: Lope de Vega, Jáuregui, Quevedo, Calderón. Se recogen también las coincidencias de las dos artes, en cuanto a funciones conmemorativas y didácticas, y se relacionan los tres grandes géneros pictóricos con sus equivalentes literarios: diversos retratos, paisajes o escenas de interior, y descripciones de alimentos que desembocan en bodegones, o en acumulaciones simbólicas de objetos, propias de la hipérbole barroca. Los ejemplos proceden de Lope y de Quevedo, de los *Avisos* de José Pellicer, de la novela picaresca, de María de Zayas, de costumbristas como Remiro de Navarra y Zabaleta, y se cierran con Cervantes.

Palabras clave: retratos; paisajes; bodegones; literatura; Siglo de Oro.

The paintbrush and the pen: on portraits, landscapes and still lifes in Golden Age literature

ABSTRACT

The point of departure for this article is *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Julián Gállego's study that has most interested literary historians of the same period. The narrow relationship between painting and literature is analyzed through the declarations of theoreticians of painting (Pacheco, Carducho) and literature (López Pinciano, Cascales), as well as renowned writers: Lope de Vega, Jáuregui, Quevedo, Calderón. Coincidences between both arts are examined in terms of their use for commemorative and didactic functions, and in relation to the three main pictorial genres: portrait, landscape (or interior scenes), and still life (descriptions of food, frequently in taverns), or in symbolic accumulations of objects, so characteristic of baroque hyperbole. The examples have been chosen from: Lope and Quevedo; the *Avisos* de José Pellicer; the picaresque novel; Maria de Zayas; novels of manners (Remiro de Navarra and Zabaleta); and finally Cervantes.

Key words: portrait; landscape; still life; literature; Golden Age

La sociedad áurea estaba habituada a la “lectura de los símbolos”, decía Julián Gállego, en *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, un libro que, por detenerse en las relaciones pintura-literatura¹, supuso una llamada de atención

¹ Cito por la cuarta edición, Madrid, Cátedra, 1996. Remito a este estudio para cuestiones en las que no voy a entrar, como la “curiosísima antinomia entre poesía y pintura” (p.50), referida a la pintura

para los enfoques especializados de quienes trabajaban exclusivamente en uno de los dos campos. Su sabia mirada sobre la pintura, junto a sus vastas lecturas, hicieron de aquella *Visión...* “la biblia” del simbolismo plástico español siglodorista², quizá porque recuperaba la sensibilidad de un tiempo que descifraba mensajes tras una lengua en la que convivían elementos plásticos y literarios. Así, algunas expresiones citadas por Gállego, como “leer” un cuadro y “ver” un poema, a propósito de un soneto de Lope y de una reflexión de Poussin en carta a su amigo Stella, indicaban, efectivamente, una profunda interrelación de artes. En el primer caso, el soneto “Dos cosas despertaron mis antojos”³, se refiere al genio de dos artistas –Marino, “pintor de los oídos”, y Rubens, “poeta de los ojos”– con los verbos “pintar” y “retratar”: el uno con la pluma, el otro con el pincel. Pero en el segundo, el verbo *lire* indicaba, además, cuestiones teóricas, de composición de un cuadro, que bien podrían ser de estructura en la obra literaria: un cuadro que sabrían *lire*, es decir, apreciar e interpretar, sus destinatarios.

Esa coincidencia de expresiones y sensibilidades era lógica entre pintores y escritores que se trataban, se admiraban, y se apoyaban. Son bien conocidos los informes⁴ en defensa de la pintura como arte liberal, y su consiguiente exención fiscal, firmados por autores tan eximios como Lope⁵ y Jáuregui, en 1629, y por Calderón en 1677⁶. Se trata de aportaciones importantísimas a la literatura artística⁷, no tanto por su contenido como porque indican una sensibilidad, interés y hasta familiaridad⁸ con los pintores. Como afirmó Jáuregui, que encarnaba el paradigma del poeta-pintor⁹, “Todos conceden ser hermanas la Pintura y Poesía”¹⁰. Y tal hermandad, que igualaba en la génesis del proceso creador al pintor y al hombre de letras, pues así hay que entender al poeta en la época, procedía, como es sabido, de la teoría de la imitación: si en 1617 la Tabla primera de Cascales

mitológica española, y las “equivalencias” entre pintura y poesía (p.153), a partir del horaciano “*ut pictura, poesis*”. Para este último aspecto, véase el magnífico análisis de Aurora Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.

² En opinión de Fernando Rodríguez de la Flor, *La Península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p.402.

³ Cito por Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 1399.

⁴ Véanse en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

⁵ Simon A. Vosters analiza también una de sus silvas en “Lope de Vega y la pintura como imitación de la Naturaleza”, *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 267-285.

⁶ La *Deposición a favor de los profesores de la pintura...* fue editada por Edward M. Wilson en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 709-727.

⁷ Especialmente, como señaló A. Egido, p. 196, dada la “precariedad teórica española, tanto en artes como en letras”.

⁸ Véase, a la recíproca, Alfonso Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 25.

⁹ Francisco Calvo Serraller, Introducción a su ed. de *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes...*, en *La teoría de la pintura...*, ob. cit., p.147.

¹⁰ En el *Memorial informativo por los pintores...*, ed. Calvo Serraller, p.363. En adelante citamos por esta edición todas las obras de teoría pictórica.

afirmaba que “La Poética es arte de imitar con palabras...”¹¹, en 1622 Pacheco definía así la pintura: “la pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores”¹².

Imitar con palabras, o con líneas y colores subyace en ese “hablar visible” de la cultura áurea, que Gállego recogía con acierto de un verso de la *Fuente de Aganipe*, para ilustrar con testimonios literarios sus análisis pictóricos. En modesto homenaje al maestro me propongo, a la inversa, detenerme en algunos aspectos literarios¹³, a partir de los grandes géneros pictóricos: retratos, paisajes y bodegones. En unos casos las coincidencias entre plumas y pinceles son evidentes, empezando por la terminología de retrato, pictórico y poético. En otros denotan, cuando menos, ese tono común en ambas artes, que se aprecia tanto en una mera noticia curiosa perdida en una relación, como en las técnicas estructurales de una novela, o en la función estilística de una abigarrada enumeración. En este sentido la lectura de un libro del siglo XVII equivale a la contemplación de un extraordinario mundo de imágenes¹⁴, tan plásticas como un cuadro, desde la comparación más elemental, a la metáfora más colorista, al más intrincado concepto.

Numerosos textos de la época nos informan de las conexiones biográficas y sociales entre pintores y escritores, y las aportaciones de tratadistas como Pacheco, en su *Libro de retratos* proporcionan someros datos de los personajes que pintó. Quevedo fue uno de ellos, y el retrato realizado durante el viaje del escritor a Andalucía es uno de los tres que hoy conservamos¹⁵. Ésta es sólo una prueba de la afición de Quevedo por la pintura, a la que se suman las palabras de Carducho, en los *Diálogos de la pintura* (p.332), sobre lo notable de su colección, y al hecho de que el propio Don Francisco dibujara; se uniría, así, a la nómina de reyes y nobles que pintaban, si creemos los testimonios alegados al respecto para justificar la excelencia de la pintura¹⁶. De ser esto cierto nada más adecuado que el título de poeta pintor que le adjudicó Emilio Orozco¹⁷ en un fundamental estudio sobre las características visuales y pictóricas del arte quevediano. A propósito de esos “ejercicios pictóricos” del autor del *Buscón* suelen citarse unos versos envenenados que Góngora le dedicó, “¿Quién se podrá poner contigo en quintas/ después que de pintar, Quevedo, tratas?”, aunque el manuscrito en que aparece el soneto, con el epígrafe “Al mismo D. Francisco que aprendía a pintar”, permita dudar hoy de su

¹¹ Véase Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 46.

¹² Esta declaración en su opúsculo *A los profesores del arte de la pintura*, p. 188, que ya contiene muchas de las ideas desarrolladas posteriormente en el *Arte de la Pintura*, 1649.

¹³ Cuando tanto se ha escrito ya al respecto, remito, simplemente, a la recopilación de ensayos de Francisco Rico, *Figuras con paisaje*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, con buena bibliografía.

¹⁴ Entendidas en el más amplio sentido; véase para ello Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Madrid, Taurus, 1980, pp.18-25.

¹⁵ Véanse las páginas dedicadas al retrato del autor por Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999, especialmente pp.891-893.

¹⁶ El del propio Carducho, p. 333, y también el de Lope, p. 343.

¹⁷ “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo”, en *Academia Literaria Renacentista*, II, *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 417-454, p. 422.

autenticidad¹⁸. No obstante, y al margen de la exactitud de la anécdota, es indudable el interés de Quevedo por la pintura, como muestra la silva “Al pincel”, uno de sus poemas descriptivos más conocidos y estudiados¹⁹. En él se destacan las cualidades artísticas de la pintura, atribuidas por metonimia al pincel, capaz de competir con la Naturaleza: ese pincel “competidor valiente” (vs.2), a pesar de su “cuerpo pequeño” (vs.1), o ese “docto pincel” (vs.58) que supera las bellezas naturales, o ese “pincel poderoso” que logra infundir “almas” (“mentir almas los lienzos de Ticiano”, vs.69) en los mejores retratos de su tiempo. Pincel que es, además, magnífico instrumento para retrotraernos en el tiempo, a manera de crónica temporal y memoria del pasado: “Por tí, por tus conciertos /comunican los vivos con los muertos” (vs. 17-18); o herramienta espacial, para trasladarnos a otro lugar, como aproximación de lo distante gracias a la viveza de los colores: “¿Qué ciudad tan remota y escondida/ dividen altos mares,/ que, por merced, pincel, de tus colores,/no la miren los ojos,/ Que en todos los lugares /son, con sólo mirar, habitantes.” (vs.34-40).

Esos últimos versos representan claramente las conexiones entre la crónica no escrita, sino pintada, y el cuadro no pintado, sino escrito, con un natural intercambio de funciones entre las artes hermanas. Y no sólo en Quevedo, sino en un Pellicer, cronista y avisador, acostumbrado a oír lo que se decía y a mirar lo que ocurría para contarlo por escrito, en esos adelantos de la prensa que son sus *Avisos*. Si un Palomino es fuente casi inagotable sobre la actividad de los pintores²⁰ la literatura informativa de José Pellicer y Tovar ofrece algunas noticias complementarias, como por ejemplo, una sobre el taller de Alonso Cano, digna de figurar en la crónica negra de la primera mitad del siglo XVII, por inquietante y macabra. En el aviso de 14 de junio de 1644 se dice cómo llega al obrador del pintor “un Pobre que acudía a su Casa para copiar dél los Cuerpos que pintava...”, y cómo al salir el pintor asesina a su esposa, que estaba “en Cama sangrada, ... con quince Puñaladas con un Cuchillo Pequeño... i a ella la hallaron con matas de los Cabellos del Pobre en la Mano...”²¹. Otras noticias meramente cortesanas tienen mucho de cuadro protocolario, como cuando el mismo Don José hace gala de sus cualidades para pintar la pomposa ceremonia celebrada en Palacio en honor del

¹⁸ Orozco se refirió al asunto en el artículo citado, p.426. Pero Antonio Carreira, en *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 86, menciona el citado soneto entre los atribuidos a Góngora de poca consideración, y me señala que Biruté Ciplijauskaitė, en su edición crítica de los *Sonetos* gongorinos, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, ya lo incluía entre los apócrifos, indicando su procedencia del ms. Angulo y Pulgar. A. Egido, art. cit., p. 94, se refiere también a las cualidades pictóricas de Góngora, con bibliografía a la que remito.

¹⁹ Lo citamos, como todos los restantes poemas de Quevedo, por *Poesía original completa*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, p.242-246. A dicho poema se han referido Orozco, López Grigera, Egido, y últimamente M.A. Candelas, analizando sus problemas ecdóticos, en “La silva *Al Pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista”, *Bulletin Hispanique*, 98, 1996, 1, pp. 85-95, con completa bibliografía. Véase también B. López Bueno, ed., *La silva*, Sevilla, Universidad, 1991.

²⁰ A. Pérez Sánchez, *Pintura barroca...*, p. 28.

²¹ Citamos los *Avisos* por la ed. de Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare, Paris, Éditions Hispaniques, 2002, p. 519.

Conde Duque tras el triunfo de Fuenterrabía. En el aviso de 13 de septiembre de 1639 (pp. 46-47) se describe con todo detalle la entrega de la copa de oro, y la aceptación por parte de Olivares del título de Alcaide de Fuenterrabía, o el de Adelantado de Guipúzcoa.

Para una sociedad acostumbrada a mirar el espectáculo, fuera éste en los corrales de comedias, en una procesión, en una entrada real o en una fiesta singular, el trasvase de un acontecimiento a un cuadro o a una relación escrita parece casi intercambiable. Así, el propio Pellicer informa de la fiesta de toros en Cuenca, “sobre el río Júcar”, camino de Aragón, en junio de 1642, y de su memoria visual: “¡ fue tan hermosa la Vista, que mandó Su Majestad se copiase de Pincel en un Lienzo grande aquel Teatro” (p.384). Pero donde la escritura comparte con la pintura la capacidad de rememorar acciones ilustres es, sin duda, en el *Anfiteatro de Felipe el Grande*²² que mereció una alusión en los *Diálogos* de Carducho (p.325). Como es sabido, en la obra se recoge una valiente acción de Felipe IV, que disparó certeramente su arcabuz contra un toro durante la fiesta agonal celebrada en la Plaza Mayor de Madrid. A falta de un pintor que plasmara el acontecimiento -que no desmerecería de las escenas sobre la estancia del Príncipe de Gales en Madrid, conservadas en el Museo Municipal- a Pellicer le cupo el doble honor de editar una serie de poemas laudatorios al respecto, y de escribir la relación en prosa de la fiesta. Así quedó ésta rescatada para la posteridad, en un libro mixto que es una de las más curiosas relaciones de sucesos del siglo de Oro²³. De ella nos interesan ahora las declaraciones sobre los poderes plásticos y visuales de la escritura, puestos de relieve por Lope de Vega en los preliminares del libro, cuando alaba a Pellicer por inmortalizar la proeza real: a él se debe “que la gozen y vean celebrada con tanta elegancia y erudición los que no la vieron executada...” (s.p.).

Por una vez en la siempre excesiva literatura prologal dichos elogios parecen justos, al menos en lo referente a las cualidades de la relación de Pellicer, que hoy llamaríamos “periodísticas”²⁴. Con ritmo, detalle y color se recoge la naturalidad de la acción real, destacando la simultaneidad de sus componentes, y apelando a sensaciones visuales y auditivas: “...si la atención más viva estuviera acechando sus movimientos, no supiera discernir el amago de la execucion, i de la execucion el

²² Citamos por la ed. facsímil de Cieza, Antonio Pérez Gómez, 1974. No he podido consultar la Tesis de Pilar García Moratinos, *Un florilège courtisan dans l'Espagne baroque: étude et édition de l'Anfiteatro de Felipe el Grande*, Lille, Université, 1999. Julián Gállego, p. 228, lo menciona como ejemplo de la dignidad de la caza.

²³ Estudiada en sendos artículos por Mercedes Blanco, “Un monumento poético en torno a la imagen de Felipe IV: el *Anfiteatro de Felipe el Grande*”, en J. Covo, ed., *Los poderes de la imagen*, Lille, Université, 1998, pp. 107-114, y Jean-Pierre Étienne, “Pellicer, relator de fiestas”, en S. López Poza y N. Pena, eds., *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán-Colección SIELAE, 1999, pp. 87-93. Sobre fiestas, véase también el estudio preliminar de José M^o Díez Borque a su ed. de Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1996.

²⁴ Véase para ello el libro colectivo *Albores de la prensa en la España del siglo XVII*, Madrid, Castalia, en prensa, con mi artículo “Pellicer ante las noticias de guerra: su escritura en los avisos y la propaganda”.

efeto; pues encarar a la frente el Cañon, disparar la Bala, i morir el Toro, auiendo menester forçosamente tres tiempos, dexo de sobra los dos ... La sangre del ya cadauer disforme se vio primero enrojecer la Plaça, que oyesse el viento el estallido de la poluora...” (f.7v.). Pero, además, frente al habitual panegírico desmesurado, se pondera la armonía y serenidad de movimientos del monarca, que da lugar no tanto al retrato del rey, sino de la majestuosa acción del rey, en lo que podríamos calificar de valiosa pintura histórica.: “pidio el arcabuz ..., i sin perder de la medida Real, ni alterar la Majestad del semblante con ademanes, le tomó con gala, i componiendo la capa con brio y requiriendo el sombrero con despejo, hizo la puntería ...” (f.7v.).

Volviendo a Quevedo, que alababa la facultad del pincel para restituir a “... príncipes y reyes, /la ilustre majestad y la hermosura /que huyó de la memoria sepultada. “ (vs.14-16), muchas páginas áureas indican la doble importancia del retrato, no sólo como el género pictórico más estimado²⁵, sino también por su interés desde el punto de vista literario²⁶. El propio Quevedo contribuyó a ello desde varios enfoques, de la prosopografía a la alegoría²⁷, entre los que merecen recordarse: a) sus opiniones sobre retratos de ilustres personajes, b) su personalísima manera de desbordar el tópico retrato de una dama, y c) la distinta utilización de las consabidas comparaciones con la Naturaleza, en función del género de la obra. Esas tres solas muestras bastarían para afirmar, con Orozco, que al poeta le seducía la faceta de “retratista”. En el primer caso, y según los sonetos “A un retrato de don Pedro Girón ..., que hizo Guido Boloñés, armado, y grabadas de oro las armas” (p.262), y “Al retrato del Rey nuestro señor ... con pluma...” (p.266), el poeta parece contemplar como un crítico las dos pinturas. Así valora en ellas determinadas facetas: 1) la verosimilitud belicosa en el retrato del Duque de Osuna, que es bien merecido, porque las armas del Duque “no las prestó el pincel: diolas la guerra”, frente a la moda del retrato ennoblecedor. Y 2) la conjunción de “belleza” y “grandeza” (“lazo” con Venus” y “lazo” con Marte, respectivamente) en el curioso retrato de Felipe IV realizado por el calígrafo Pedro Díaz de Morante, ejemplo de la competencia escritura-pintura, porque “vence” a dos ilustres pintores (Apeles y Timante) hasta el punto de que “vuela”, superándolos “ansí su pluma victoriosa”.

En el segundo caso, en el soneto “Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo había mandado...” (p.345), Quevedo se cuestiona lo que ya era un género poético, el retrato de la dama, que describía la belleza física femenina con arreglo a un orden retórico descendente muy marcado: cabellos, rostro, cuello, etc. Para superar el problema, el autor prefiere situarse ante la dificultad, “Si quien ha de pintaros ha de veros,/y no es posible sin cegar miraros...”, pero evita caer en el

²⁵ Para ello, A. Pérez Sánchez, ob. cit., pp. 56-57.

²⁶ Véanse, por ejemplo, Ricardo Senabre, *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, y las *Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad, 1999, uno de cuyos temas era el retrato literario.

²⁷ Véase José M^a Pozuelo Yvancos, “Notas sobre la *descriptio* en Quevedo”, *Ínsula*, 409, 1980, pp. 1 y 10.

tópico, remitiendo a una fiel imagen de la dama en su propio espejo, convertido en el instrumento idóneo: “Podráos él retratar sin luz impropia,/siendo vos de vos propia, en el espejo,/original, pintor, pincel y copia”.

Sin embargo, ese mismo autor que conoce tan bien la técnica pictórica como la literaria no vacila en someterse a ellas, sino que oscila, según las ocasiones, entre el respeto por las fórmulas, en poemas graves, como la silva “Al pincel”, y la burla, en páginas satíricas. Así, las metáforas empleadas en dicha silva para encarecer un retrato femenino de Juan Bautista Ricci (vs.89-94) son las habituales en la poesía amorosa de la época: oro para los cabellos, estrellas para los ojos, flores para las mejillas, perlas para la boca. Al alabar el retrato, Quevedo lo mira, lo *lee* y lo describe en el orden consabido, y con las imágenes procedentes del mundo natural, sean materiales preciosos, astros, flores o frutas. Pero después lo somete a una segunda consideración, porque es la mano del pintor, y su artificio, la que gobierna el pincel: “Así que fue su mano,/con trenzas, ojos, dientes y mejillas,/Indias, cielo y verano” (vs.95-97). La aportación de Quevedo en la interpretación del retrato consiste en esa doble mirada, la habitual y descriptiva, más la artística. Esta última desvela dos pinturas de esa realidad femenina que son las trenzas, los ojos, los dientes y las mejillas: primero, oro-estrellas..., y, finalmente, su correlación: Indias-cielo... De esta manera Quevedo no cae en la imaginería manida de lo que él mismo llamaba, burlándose, los “poetas hortelanos” que “... todo esto lo hacen verduras, atestando los labios de claveles, las mejillas de rosas y azucenas...”²⁸. Estos ejemplos prueban la afinidad entre el retrato pintado y el literario; y el último de ellos, con esa oposición entre poetas-joyeros y hortelanos, es, además, por su acumulación de objetos, indicio de las conocidas imágenes degradadas de Quevedo, en la línea de Arcimboldo²⁹.

Todo ello indica la muy variada presencia del retrato en las letras del Siglo de Oro, donde el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, decía que la voz “retratador” significaba “pintor oficial de hacer retratos”. La importancia del género, y del autor que lo cultivaba, explica que Pellicer avise del nombramiento de Velázquez, del que “dicen que es el mejor pintor de España” (p.474), como ayuda de cámara del Rey. Y, efectivamente, las menciones más numerosas de un cuadro en la literatura de la época se refieren a retratos, algunos meramente decorativos, como cualquier otra pintura o tapiz que adornara una estancia³⁰, otros dotados de un especial valor por su simbolismo. Así, por ejemplo, el retrato de Felipe IV vestido de soldado durante la jornada de Aragón. Pellicer se refiere en varios avisos a la conveniencia, tan discutida en la

²⁸ *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, en *Sátiras lingüísticas y literarias en prosa*, ed. Celsa C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1986, p. 142.

²⁹ Véase Orozco, ob. cit., p. 423, y más recientemente Jorge Checa, “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián”, *La Perinola. Revista de Investigación quevediana*, 2, 1998, pp. 195-211, con la correspondiente bibliografía.

³⁰ Así, por ejemplo, en *Los Peligros de Madrid*, donde se hace burla de las pinturas de la “Real Familia” que adornan el cuarto de una cortesana. Véase mi edición, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1996, pp.96-97, a la que remiten en adelante las citas de la obra.

corte, de que el rey saliera a campaña; posteriormente recoge el entusiasmo de las tropas “cuando los honró con vestirse de Soldado, Calçón justo, bordado de plata pasada, Mangas de lo mismo...” (p.508), y la orden real de que se enviara “a la Reyna Nuestra Señora un Retrato de la misma forma que está en Campaña, muy parecido, i vestido de Rojo i Plata...” (p.536). El retrato coincide con la toma de Lérida por el ejército real en el verano de 1644³¹, y rememora, si no la participación, la proximidad del rey al pueblo que sufría en la guerra de Cataluña. Pero, además, ese mismo retrato se convierte en imagen viva del rey para los aragoneses y catalanes leales que celebran la victoria en Madrid, y lo piden prestado a la reina: “Este Lienço se colgó en la Iglesia debajo de un Dosel bordado de Oro, donde concurrió mucho Pueblo a verle, i dél se hacen ya Copias” (p.536). Para el pueblo en general ese retrato representaba, por fin, la encarnación del rey guerrero, y ahora triunfante, que un Quevedo anhelaba en la *Política de Dios*: “Rey que pelea y trabaja delante de los suyos, oblígalos a ser valientes...”³².

El mismo *Tesoro...* de Covarrubias señalaba que “retrato” era “la figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta...”, y en este sentido aparece el retrato de Auristela en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes. Aunque dicha obra está plagada “de cuadros y referencias pictóricas”³³, merece destacarse la especial complejidad funcional del retrato de la protagonista en las últimas páginas del libro. La pintura aparece en muchas de ellas, en un estrecho intercambio de funciones con la literatura: 1) desde que el propio Persiles-Periandro encarga en Lisboa un lienzo conmemorativo de sus más notables aventuras (libro 3, p.437), y el pintor realza el retrato de la hermosa Auristela-Sigismunda (p.439); 2) hasta que ese retrato, copiado por un segundo pintor, aparece en Roma, donde las gentes quedan deslumbradas por la belleza del rostro femenino, y más aún al comprobar que se hallan junto al original (libro 4, p.660); 3) y los protagonistas conocen que un poeta utiliza el primer lienzo para componer una comedia sobre las peripecias de los hermanos-enamorados (p.681). Todo ello parte de que, en efecto, la hermosura de Auristela-Sigismunda es la de un personaje principal y de cuenta, concretamente de linaje de reyes. Pero la finura de la narración cervantina profundiza en el uso del retrato, al situarlo en el cuarto libro. Cervantes lo dota de simbología, no sólo en la interpretación de la imagen (“¿Qué significa ... haberla pintado con corona en la cabeza...?” p.660), cuanto en lo que ese retrato, como objeto, tiene de encarnación de la propia Auristela, por cuya compra y “posesión”³⁴ compiten dos hombres, tan nobles como ella (el príncipe Arnaldo y el duque de Nemurs), en presencia del que será su esposo, Periandro-Persiles. De ahí que esas páginas finales, tan densas en sentimientos y en

³¹ Véase Pérez Sánchez, ob. cit., p. 227, que se refiere al retrato pintado por Velázquez.

³² La cita según la ed. de Felicidad Buendía, *Obras Completas. Prosa*, Madrid, Aguilar, 1992, p. 610. Para esa imagen del rey, véase también mi artículo “Armas de papel. Quevedo y sus contemporáneos ante la guerra de Cataluña”, *La Perinola*, 2, 1998, pp. 117-150.

³³ A. Egido, art. cit., p. 190. Citamos el *Persiles* por la ed. de Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002.

³⁴ Mercedes Alcalá Galán, “La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, *Cervantes*, 19, 2, 1999, pp. 125-138, p. 134.

número de personajes, cierran un complicado y largo periplo amoroso con la aparición de los celos, ligados a la posesión de la hermosa pintura, y también a las asechanzas de la cortesana romana Hipólita; ésta ronda al hermoso Persiles y desea deslumbrarlo, entre otras cosas, con la ostentación de su rica galería pictórica.

Sin embargo, a estos usos del retrato nobiliario pueden sumarse otros, que nos indican una progresiva rebaja del mismo, tanto en la literatura como en la pintura, fruto de una popularización del gusto en la sociedad barroca. La misma sociedad que ya no se interesa sólo por héroes, dioses y nobles, sino por una literatura de personajes comunes y bajos, debía de poder permitirse pinturas hasta entonces reservadas a la aristocracia. Así se justifica un retrato utilitario, o “amatorio”, de pequeño tamaño, al que se alude en novelas de la época, como consuelo entre dos enamorados distantes. En *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares (1632) Alonso de Castillo Solórzano se refiere con toda naturalidad al intercambio de retratos y billetes durante un galanteo: “... don Sancho instaba en sus papeles mucho que le enviase un retrato mío, que éste le sería su consuelo ...”³⁵. Teresa lo encarga a un pintor, sin más detalles que la brevedad en la ejecución, “en dos veces que faltó de casa” su celoso marido; y después recibe el del caballero: “... en la iglesia ... con disimulación ... envuelto en un papel suyo” (p.236). Al margen de las consecuencias que el descubrimiento de retrato y papel pueden tener en el argumento de la novela, destaca el acierto de introducir el retrato portátil, porque refuerza el costumbrismo de la escena, y revela el carácter comercial de este tipo de encargos, y de los pintores que los realizaban. Éstos no serían pocos en la corte de la primera mitad del siglo XVII, porque Baptista Remiro de Navarra, en *Los Peligros de Madrid* (1646), introduce otro intercambio de retratos; esta vez cuando un caballero que parte a la guerra se despide de una buscona: “...llevando a la presencia de su dama dos retratos: el de doña Polivia con trajes diversos, el suyo con sombrero y plumas azules y una banda verde.” (p.174)

En esta ocasión ni siquiera se menciona al artífice de las pinturas, frente al texto siempre minucioso de Castillo, de gran perspicacia comercial para detectar los gustos del público lector. Prueba de ello son otros retratos exclusivamente literarios y de finalidad satírica, que incluye en la misma novela, consciente de su función cómica. A diferencia de ese retrato de bolsillo, o de “faltriquera”, según Palomino, que se escandalizaba de su uso lascivo, más propio de extranjeros que de españoles³⁶, retratos literarios como el del corcovado en *La niña de los embustes* exageran deliberadamente³⁷, las características del personaje y lo degradan, convirtiéndolo en

³⁵ Cito por mi edición, Barcelona, Área-Random House Mondadori, 2004, p.235.

³⁶ Véase Pérez Sánchez, ob. cit., p. 58. En la narrativa francesa de la época aparecen abundantes ejemplos, por ejemplo, en la *Histoire comique de Francion*, de Charles Sorel. Véase la reciente edición de su obra *Description de l'île de portraiture*, Genève, Droz, 2006; y mi artículo “Variedades del retrato literario femenino en los siglos XVI y XVII. Ejemplos españoles y franceses”, en *Actas del XII Simposio...*, ob. cit., pp. 101-107.

³⁷ Xavier de Salas, en su Discurso de ingreso en la Academia de Buenas Letras de Barcelona, sobre *El Bosco en la Literatura Española*, Barcelona, Imprenta J. Sabater, 1943, p.27, fue de los primeros en señalar

figura de entremés. Así, Remiro de Navarra se sirve del retrato pintado en el capítulo de las ausencias del amante, como Castillo Solórzano en el episodio que bordea el adulterio de Teresa: para dar verosimilitud a una relación amorosa. Pero ambos utilizan el retrato hiperbólico con finalidad burlesca. En el caso de *Los Peligros...*, para avisar a los incautos sobre las “gatas” de la corte, mujeres pedigueñas que “arañan” las bolsas de varones ingenuos. Y en el de *La niña de los embustes* para descalificar como galán a un pobre jorobado, feo como una mona: “porque era el hombrecillo algo asimado de rostro” (p.103). A partir de esta declaración, la sátira en décimas no escatima animalizaciones del “simio racional” o “camello galán”, en perfecto ejemplo de la crueldad de las burlas en la época.

Nadie mejor para atestiguar dichas burlas que un bufón, el protagonista de *La vida y hechos de Estebanillo González*, (1646), porque, con arreglo a su oficio³⁸, las trama, pero también las padece. Él mismo declara su naturaleza cosificada y animal cuando entra al servicio del Cardenal Infante Don Fernando, y afirma, no obstante, que es un pícaro con suerte: “...como otros dan en querer perros, monos y otros diferentes animales, dio su Alteza en quererme bien ... y como hay hombres de bien con poca dicha hay pícaros con mucha suerte...”³⁹. Pero ya antes, sirviendo al Duque de Amalfi, Estebanillo se hizo acreedor del título y tratamiento bufonescos, por su extravagancia y su cinismo canallesco tolerando las burlas. Ése es el peaje que ha de pagar el bufón, a cambio de la protección de los grandes a los que distrae, y lo que hace a ese “pobre hongo” (II, p.56) o “sabandija” (II, p.334) merecedor de un retrato. A los retratos de bufones de Velázquez, que inmortalizó a criaturas deformes como contra-imagen de sus poderosos amos, puede unirse el de Estebanillo, disfrazado a su pesar de gentilhomme de Cervera. Como castigo por escapar de una partida de caza, se le viste de “animal selvático”, con un “peto fuerte y un espaldar reforzado, y ... en la delantera del peto...los cuernos del difunto ciervo...” (II, p.75), y se le obliga a exhibirse así por las calles de Bruselas. Y es allí donde su amo decide que pinten su imagen, no tanto por cómica, como porque sirva de escarmiento: “...por parecerle mi traje tan extravagante y ridículo, que no siendo de sátiro ni fauno era trasunto del mismo Barrabás. Mandó llamar a un pintor, al cual le hizo que me retratase al vivo, con cuyo favor, por hallarme merecedor de pinceles... olvidé las afrentas pasadas...” (II, pp. 78-79).

La peculiaridad de *La vida y hechos...*, novela picaresca protagonizada por un Esteban real, bufón de príncipes y empedernido borrachín, permite una riqueza de imágenes que van más allá del costumbrismo propio del género: desde las coincidencias temáticas con los *Borrachos* velazqueños en la mascarada de Baco,

las huellas de lo monstruoso en un poema de Castillo, igualmente aplicables a este retrato. Agradezco a Mercedes Ágreda que me proporcionara una copia del texto.

³⁸ Para ello, véase Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, Madrid, Temas de Hoy, 1991; mi artículo “Locos, bufones y simples en tres novelas del siglo XVII: *Francion*, *Estebanillo González*, *Simplicius Simplicissimus*”, *Mil seiscientos dieciséis*. 1616, X, 1996, pp.165-172; y Monique Joly, *La bourle et son interprétation*. Lille, Université, 1982.

³⁹ Citamos por la ed. de Antonio Carreira y J. Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols. La cita en II, pp. 114-115.

con motivo de las Carnestolendas en Bruselas (II, p.118)⁴⁰; al simbolismo de los trajes que viste, en función de su pertenencia a uno u otro amo: librea del Duque (II, p.59), vestidos costosos del Cardenal (II, p.115), traje a lo polaco de la reina de Polonia; y a los colores correspondientes, como el del último vestido, pagado también por el Duque de Amalfí, “una parra de plata” (II, p.367), tan elocuente respecto a la “parra” (vaso de barro) y al lujo del metal, como al color verde, del bufón y de la uva, cuyo fruto marca la vida de Estebanillo.

En el noble contexto al que sirve Esteban son habituales los retratos, y conocemos⁴¹ los de sus amos y benefactores: el del Cardenal Infante pintado por Rubens, o los de Piccolomini y el príncipe Tomás de Saboya, por F. Luyck y A. Van Dyck, respectivamente. Sin embargo, aunque nada sabemos del retrato del bufón cornudo, sí existe el de un Estebanillo González, hombre de buen humor, que adorna la portada de la edición príncipe de Amberes, grabado por Lucas Vorsterman. Comparado con los bufones velazqueños, el rostro de este Esteban no indica la menor anomalía física, y puede ser un síntoma de cómo las imágenes de los plebeyos interesan a los artistas. Los cuadros de Velázquez dedicados a oficios, como *El aguador de Sevilla*, irían en esta línea, ya que el retrato de Esteban en la portada de su autobiografía se debe a su último, pero no único oficio, el de bufón, hombre de buen humor. En este sentido la pintura de la época parece buscar la figura humana común, y hasta los personajes bajos, como los niños de Murillo, tan cercanos a los personajes de la picaresca en los primeros años de sus vidas.

Esas figuras más comunes, o sustituyen al retrato nobiliario, o conviven con él en los gustos de un público al que debía de interesar menos, en cambio, la visión paisajística, o la pintura de exteriores, tanto en pintura como en literatura. Francisco Pacheco, que se explayaba en su *Arte de la pintura* en la “gustosa materia de los retratos” (p.439), se refería con menos entusiasmo al “ejercicio de pintar países” (p.433), más propio de flamencos. Efectivamente, un Murillo, que intuye ese interés por la figura común, popular y anónima, nos muestra dos mujeres en una ventana (*Gallegas a la ventana*), sin pista alguna del exterior que contemplan sonrientes, como reflejo de un mundo popular y, posiblemente, de malas costumbres: “mujer en ventana o puta o enamorada”, decía el *Vocabulario de refranes...* de Gonzalo Correas. Lo que parece interesar de esa pintura femenina es, precisamente, lo más peligroso de las mujeres, y más si son gallegas, cargadas de mala fama según los estereotipos de la época: que sean “ventaneras”, “reidoras” y, sobre todo, que miren esa vida exterior callejera nada recomendable. Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1654-1660), condenaba la peligrosa calle, porque “la mujer, en fin, ha de ser encogida, con casi la soledad de su casa ha de estar en la calle”⁴², y hasta un libro de novelas –lectura siempre

⁴⁰ Miguel Herrero, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, CSIC, 1943, p.145, incluso señaló el cuadro como “fuente”, lo que niegan sus modernos editores, en II, p. 118, n. 71; y Gállego, ob. cit., pp.59-60, se refirió al episodio como parodia de la mitología.

⁴¹ Remitimos a las excelentes ilustraciones de la edición citada.

⁴² Citamos por la edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, p.357.

censurada por los moralistas- le parecía recomendable con tal de que la mujer se sentara “de espaldas a la calle” (p.387).

La escasa descripción de exteriores en la literatura áurea sirve para hermanar de nuevo el pincel y la pluma, a partir de unas páginas del *Guzmán de Alfarache*. Es conocida la importancia de la pintura en el *Guzmán*⁴³ desde los preliminares, donde el elogio de Alonso de Barros establece la analogía entre dos artes hermanas con el agradecimiento a “los pintores, que ... guardaron en sus lienzos ... las imágenes de los que por sus hechos heroicos merecieron sus tablas y de los que por sus indignas costumbres dieron motivo a sus pinceles...” (I, p.114). En este caso el parangón se debe a la función didáctica de pinceles y plumas; y la literatura, o historia, quizá supera a la pintura con la fuerza de sus “relaciones”. Lo destacable es que se elogia al autor del *Guzmán*... por aunar las cualidades de ambas artes: “...el autor ha conseguido felicísimamente el nombre y oficio del historiador, y el de pintor en los lejos y sombras con que ha disfrazado sus documentos...” (I, p.116). Los “documentos”, o enseñanzas, de Mateo Alemán se basan en una vida humana miserable, la escrita por el pícaro galeote, que pinta, o “disfraz” con meros detalles ambientales: esos “lejos” apartados de la figura principal, a manera de paisaje u ornato mínimo para que el lector escarmiente en la cabeza de Guzmán. El propio autor destacaba la finalidad didáctica de su obra (“...a solo el bien común puse la proa”, Prólogo al discreto lector, p.111), y advertía (“...no te rías de la conseja y se te pase el consejo”) sobre los aspectos secundarios o accesorios, con terminología pictórica: “Muchas cosas hallarás de rasguño y bosquejadas, que dejé de matizar ... Otras están algo más retocadas...”. Se volvía a insistir tácitamente en ello cuando el pícaro-narrador explicaba a sus lectores, en las primeras páginas, las diferencias entre lo esencial y lo prescindible de su propia autobiografía, por medio de un cuento intercalado (pp.127-129). Se trata del encargo de un caballero extranjero “aficionado a los caballos españoles” que pide a “dos famosos pintores que cada uno le retratase el suyo”. La paga y el premio son para el que pinta “un overo con tanta perfección, que sólo faltó darle lo imposible, que fue el alma” (p.127), mientras que el otro, además, “por lo alto dibujó admirables lejos, nubes, arboles, edificios arruinados... por lo bajo del suelo cercano muchas arboledas, yerbas floridas...; y en una parte del cuadro, colgando de un tronco los jaeces...” (p.128).

La posterior justificación de este segundo pintor sobre la composición y el ornato de la figura central, que es el caballo, más lo pintado en lo “alto”, lo “bajo”, y las guarniciones situadas en un lateral, nos indica lo que constituye, para él, el paisaje. Esto es lo que desprecia el caballero, y lo que Guzmán compara, cuando vuelve a su relato, con todo lo que puede enmascararlo o desvirtuarlo. Parece así

⁴³ Citamos la obra de Mateo Alemán por la ed. de José M^a Micó, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols., que ya señalaba la importancia de ejemplos tomados de la pintura en I, p. 129, n. 19, y remitía a los estudios de E. Cross sobre las fuentes del *Guzmán*; también Michel Cavillac se refiere a estos aspectos en “Una nota al *Guzmán de Alfarache*: la anécdota del cuadro invertido”, en el *Homenaje a Marc Vitse*, de próxima aparición. Véase también A. Egido, ob. cit., p. 189.

deducirse una función exclusivamente decorativa del paisaje, que corrobora, por ejemplo, Calderón, en su *Memorial dado a los profesores de pintura* (1677). Tras afirmar que la pintura no sólo retrata los afectos “interiores” (p.542), sino que los provoca, enumera las correspondientes emociones; y los paisajes parecen entonces poco prestigiados, porque el pintor “si pinta batallas, fervoriza a empresas, si tormentas, aflige, ... si Países, divierte...”, es decir, distrae. Tampoco es más elevada la opinión de un preceptista como Alonso López Pinciano, que apenas se detiene en la descripción del paisaje literario en su *Philosophia antiqua poetica* (1596); pero en cambio se sirve de una comparación paisajística para distinguir “fábula” y “episodio”: “... me parece a mí que los episodios son los montes, lagos y arboledas que por ornato y sin necesidad los pintores fingen alderredor de aquello que es principal en su intención ...”⁴⁴.

Este uso meramente retórico por parte de un preceptista puede explicar la frialdad de Pacheco, como si tuviera conciencia de lo principal y lo innecesario, de la misma manera que los dos caballos del *Guzmán...* eran lo esencial, frente a la hojarasca paisajística. Y, sin embargo, la función simbólica y ornamental del paisaje en la narrativa⁴⁵ se aprecia en imágenes muy repetidas, pero no por ello menos eficaces, como las metáforas de la novela picaresca, desde el remar para llegar a “buen puerto” y alcanzar “la cumbre de toda buena fortuna”, en el Prólogo del *Lazarillo de Tormes*⁴⁶, a “la cumbre del monte de las miserias” (II, p.505) del final del *Guzmán de Alfarache*. Efectivamente, la presencia del paisaje en la prosa del siglo XVII es escasa, salvo en la naturaleza idealizada del *locus amoenus*⁴⁷. Pero esto puede indicar las preferencias de los escritores por espacios menos naturales y más urbanos, especialmente la corte⁴⁸; o su interés por la valoración del lugar de la acción, más que por la descripción del mismo, como los elogios tópicos de ciudades; o su propósito de usar un marco espacial como pretexto para ubicar allí unos personajes, o unos sentimientos, o unas sensaciones determinadas. A esto último responde la página dedicada al puerto de Mesina en *Estebanillo González* (II, p.62), donde destaca “la grandeza”, lo “belicoso”, el “clamor” de un paisaje sonoro; y a la importancia del lugar para la acción de los dos protagonistas la detallada pintura de la playa de Barcelona en el capítulo LXI de la segunda parte del *Quijote*: una marina alegre, festiva, ruidosa y, sobre todo, muy poblada de gentes para recibir a Don Quijote y Sancho.

El volcarse hacia los personajes y sus sicologías puede explicar la tendencia a describir paisajes de interior, que enmarcan escenas de costumbres, donde el espacio es sólo la orla del cuadro humano. Lo que Gállego llamó “cuadros de

⁴⁴ Citamos por la ed. de A. Carballo, Madrid, CSIC, 1953, II, p.7.

⁴⁵ Véase mi artículo “Paisajes narrativos en los siglos XVI y XVII: del lugar ameno a la selva urbana”, en *Paisaje, juego y multilingüismo*, Santiago, Universidad, 1996, pp. 143-158.

⁴⁶ Cito por la ed. de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, 1983, p. 177.

⁴⁷ Véase Francisco López Estrada, “Las Bellas Artes en relación con la concepción estética de la novela pastoril”, en *Anales de la Universidad Hispalense*, 14, 1953, pp.65-89.

⁴⁸ Enrique García Santo Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004.

interior”⁴⁹ abunda en la narrativa del siglo XVII, que nos ofrece escenas de género o retratos de grupo, en los que se distinguen ambientes nobiliarios, o burgueses, o más bajos y próximos al mundo de los oficios artesanales. Así, la casa romana del embajador de Francia, al que sirve Guzmán de Alfarache (I, pp.464 y ss.), apenas descrita, es el ámbito adecuado para inscribir el lujo mundano del embajador y sus visitantes, así como las pillerías y burlas de sus pajes, especialmente en escenas de sobremesa. En cambio, la casa madrileña de las novelas cortas de María de Zayas es testimonio de una sociedad acomodada, con muchos detalles de ajuar doméstico, como corresponde al ambiente femenino, lo más propicio par insertar conflictos amorosos en el curso de reuniones sociales. En ese espacio se celebra el sarao navideño de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), con un marco narrativo precioso en cuanto a datos decorativos: la sala, el estrado, las almohadas, los taburetes, el brasero, etc. Llama especialmente la atención el valioso tapiz con paisaje arcádico, que representa un cuadro natural dentro de otro cuadro, la sala, que, a su vez, encierra lo fundamental, las damas y caballeros que cuentan novelas: “una sala aderezada de unos costosos paños flamencos cuyos boscajes, flores y arboledas parecían las selvas de Arcadia o los pensiles huertos de Babilonia”⁵⁰.

En cuanto a pintura más modesta, apicarada, pero ni harapienta ni tabernaria, puede representarla una escena de trabajo en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*. Se halla en una casa también madrileña y marcada por lo femenino, que puede relacionarse con *La Costurera* velazqueña⁵¹ por el oficio de las dueñas. Pero, además, ese espacio establece nexos con escenas de interior a la flamenca, poco comunes en la narrativa áurea, tanto por su planteamiento en perspectiva, como por el tema de un negocio femenino. Si Calderón valoraba la perspectiva, porque “en un mismo quadro proporciona cercanías y distancias...” (p.543), el cuadro escrito por Castillo Solórzano juega con tres espacios bien marcados, que corresponden a clases sociales diferentes, y a dos negocios tan distintos como los ingresos que proporcionan: la costura y la peluquería. El primero lo desempeñan dos viejas maestras de labor, y el segundo la pícara Teresa, que aprende de una cómica a “forjar de pelo postizo”, copetes, moños y pelucas. Los tres espacios apenas se describen más que por las distintas actividades, las distintas mujeres que concurren y, sobre todo, por los tres planos que ocupan en la vivienda, desde el más cercano al exterior al más retirado: “...había división entre las discípulas: las de gente ordinaria asistían en el portal de casa a la enseñanza de la tía de Teodora, y su madre era maestra de las hijas de gente principal, retirada en una sala más adentro, que caían sus ventanas a un pequeño jardín: y otra que estaba antes desta servía para el recibimiento de nuestras parroquianas de pelo...” (pp.101-102).

Éste es un dato insólito de un espacio laboral femenino, que va más allá de la mera actividad habitual de mujeres cosiendo, para trasladarnos a un trabajo con el

⁴⁹ Pérez Sánchez, ob. cit., p.54, se refirió a su escasez en la pintura.

⁵⁰ Cito por la ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, p.169.

⁵¹ Para Gállego, en el Catálogo de la exposición *Velázquez*, celebrada en el Museo del Prado, 1990, p. 356, es de autografía dudosa.

que se gana dinero enseñando a coser a las “discípulas”, y cobrando de las “parroquianas”; y más insólita aún por la ausencia de datos sobre las tres salas, a excepción de la ventana que cae al jardín. Sin embargo, Castillo Solórzano es un experto en las descripciones de lugares y objetos; y más en un género, la novela, en que eran importantes, según afirma Lope en las *Novelas a Marcia Leonarda*: “Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de las historias...”⁵². Efectivamente, el propio Lope no desperdicia ocasión para pintar, por ejemplo, a una dama en ropa interior, “en sólo el faldellín cubierto de oro y la pretinilla” (p.238). Y el mismo Castillo en otras ocasiones se demora en detalles de vestuario: la ropa que la madre de la pícara, la gallega Catuxa, adquiere para embellecerse, al llegar a Madrid; o los regalos en especie que recibe Teresa de los galanes; o las ricas ropas con las que se viste de dama, o los trajes que luce cuando trabaja como actriz.

Dichas escenas de género o de grupo, y hasta de atmósfera son características de la novela áurea, donde las descripciones funcionan como pinturas, pues nos ilustran sobre la moda⁵³ y las costumbres de la época. Son detenciones de la narración para pintar el lugar, la vestimenta o los gestos de los personajes, lo que coadyuva a la verosimilitud de las obras; pero la credibilidad de las mismas, en la sociedad de la apariencia, se apoya también en la función simbólica de ropas, objetos e, incluso, animales. Igual que ocurre con la pintura, donde el horror al desnudo o el cuerpo recubierto de harapos indican preocupaciones morales y económicas, las descripciones literarias del cuerpo vestido⁵⁴ significan más que un acatamiento de las reglas retóricas. Así, desde el *Lazarillo de Tormes*, cuyo ascenso material se plasma al vestirse en un ropavejero, hasta las mujeres apicaradas de Castillo Solórzano que visten como damas, porque aspiran a serlo, transcurre medio siglo en el que se documenta con palabras, y por medio de objetos, la evolución del pícaro. Entre dichos objetos lo que más sorprende cuando Lázaro se viste de “hombre de bien” no es el jubón, ni el sayo, ni la capa, sino la espada “de las viejas primeras de Cuellar”, el símbolo del caballero. De manera que, frente a la iconografía folklórica y desarrapada del mozo de ciego, o el más amable cuadro de Murillo sobre los niños comiendo uvas, el Lázaro hambriento que comía uvas con aquel ciego pretende, al final de la obra, usurpar honra por medio de esa espada. Igualmente, las damas apicaradas de *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631) recubren sus identidades más que dudosas, y sus estafas a los cortesanos, con la coraza protectora de un coche, el signo del lujo en la época. Y en el capítulo dedicado al Prado Alto de *Los Peligros de Madrid* el físico de la

⁵² p.208 de la ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

⁵³ Véase Isabel Colón, “El placer de mirar: la moda en las novelas cortesananas”, en *Eros literario*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 101-110; y Carmen Sanz Ayán, “El patrimonio empresarial de autoras y actrices a fines del siglo XVII: vestidos de comedia”, en *Memoria de la palabra. Actas del IV Congreso de la AISO*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2004, II, pp. 1629-1639.

⁵⁴ Encarnación Juárez, *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis, 2006.

dama se remplaza por sus ropas y sus joyas, “grandeza exterior” o indicio de elevado linaje y buena dote: penacho de plumas en el cabello, perlas en el cuello, sortijas de rubíes y diamantes, ropas de camelote guarnecidas de plata.

Si el símbolo del caballero en el *Lazarillo* es la espada, en *El Buscón* de Quevedo es el caballo, que en los retratos pictóricos funciona no sólo como emblema del noble, sino casi como uno de sus “objetos” ornamentales⁵⁵, con mayor simbología por tratarse de un ser animado. Por ello, desde el estudio de Orozco se destaca la magistral pintura del caballo esquelético en el episodio del rey de gallos, cuando Pablos niño sufre su primera ignominia, y rueda por un suelo repugnante entre los gritos de las berceras. Sin embargo, la función simbólica del caballo se consume cuando Pablos, ya adulto, vuelve a desfilar, en Madrid, para cortejar a una joven rica con la que pretende casarse. Es sintomático que en este episodio reaparezcan los dos testigos de la caída infantil en Segovia: un caballo y el amo, Don Diego Coronel. Esto indica que, más que la descripción del segundo caballo, importa la repetición de la caída de Pablos: este caballo no está famélico, y sólo lo derriba porque el jinete ni es su propietario, ni es un caballero. Así, la escena trazada por Quevedo significa la definitiva negación de ascenso para el buscón, y el valor simbólico de la misma procede más de su composición que de las descripciones: la dama y don Diego asomados a un balcón, en alto, Pablos en un charco, por los suelos, y el dueño del caballo “por detrás”⁵⁶, reclamándolo y descubriendo el fingimiento del maltrecho galán.

El recurso al caballo como elemento simbólico se repite en muchos textos de Quevedo, desde el caballo de Nápoles, en el capítulo XXIV de *La fortuna con seso y la hora de todos*, (c. 1635), a la *Carta a Luis XIII* (1635). En ambos casos⁵⁷ los caballos poseen una clara intención política, primero relacionada con el Virreinato del Duque de Osuna en Nápoles, y, en la *Carta a Luis XIII*, con la amenaza que suponía para el rey francés su propio valido. El ingenio de Quevedo se sirve, en el primer texto, del caballo que estaba en el escudo de la ciudad, y de otros caballos por comparación (rocines, yeguas, bridones franceses, mulas), mientras que, en el segundo, aprovecha la simbología de los colores (caballos negro, pálido, rojo) para relacionar sus significados con los amenazadores caballos y jinetes del *Apocalipsis* de San Juan:

Este tipo de pintura alegórica contribuye también a crear una sensación de inestabilidad y movimiento, que contrasta con otros usos del autor cuando se sirve de objetos que ayudan a una descripción, intensificando simbólicamente un mensaje. Éste es el caso de los libros, en el soneto “Retirado en la paz de estos desiertos” (p.105), donde la serenidad de la lectura, los “doctos libros”, prepara el

⁵⁵ Véase Gállego, ob. cit., pp. 228-229.

⁵⁶ Véase la ed. de Pablo Jauralde, Madrid, Castalia, 1990, p.228.

⁵⁷ Véanse Jean-Pierre Etienvre, “Quevedo, les cavaliers de l’Apocalypse et le coursier de Naples”, en *Il pottere delle imagini. La metafora politica in prospettiva storica*, Bologna-Berlin, Il Mulino-duncker Humboldt, 1993, pp. 183-194; y Mercedes Blanco, “Del infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini”, *La Perinola*, 2, 1998, pp. 155-193.

mensaje moral. Dicho mensaje puede ser también satírico, cuando un objeto sexualmente marcado, el espejo, se conecte no sólo con la fugacidad de la vida, sino con la admonición vengativa a la cortesana ya madura. Ésta es tan distinta de la Venus velazqueña que el autor recomienda “cuelga el espejo a Venus”, en el soneto “Ya, Laura, que descansa tu ventana” (p.343). La misma finalidad satírica con que la pícaro Justina se presenta a sí misma en el libro segundo, camino de León, superando el emblema habitual que relaciona el espejo y la vanidad femenina, insinuando su paso de rústica a dama-cortesana urbana⁵⁸.

Ese recrearse en las cosas, además de su función simbólica, nos sitúa ante otra afinidad entre libros y cuadros, a propósito de los bodegones, con esa obsesión por las naturalezas muertas, y en especial por los alimentos, que puede tener mucho significado en tiempos de carencia. Así ocurre en la primera parte de *Guzmán de Alfarache* (1599), cuando Guzmanillo, recién salido de Sevilla, llega al mesón en un año “estéril de seco” (I, p.169), y lo engañan con una tortilla “que pudiera mejor llamarse emplasto de huevos”: “Ellos, el pan, jarro, agua, salero, sal, manteles y la huéspedea, todo era de lo mismo” (I, p.168). El repugnante bodegón escrito empieza con la miseria de la venta: “con un salero hecho de un suelo de cántaro, un tiesto de gallinas lleno de agua y una media hogaza más negra que los manteles”. Y el episodio se cierra recordando esa suciedad que precede a una escena repugnante: “... el estómago se me alteraba; porque nunca sospeché cosa menos que asquerosa, viéndolos tan mal guisados, el aceite negro, ...la sartén puerca y la ventera legañosa” (I, p.173).

Esa insistencia se corresponde con el tema del hambre en los libros de pícaros, y esto, a su vez, con el propósito crítico y didáctico del género, donde los alimentos escasos o podridos desfilan con protagonismo propio, bien por su humildad, como la ña de vaca del *Lazarillo*, o el garbanzo huérfano del *Buscón*, o bien por su función burlesca, como la grotesca ristra de longanizas con las que muere atragantada la madre mesonera en *La pícaro Justina*. Estos bodegones sucios de la picaresca, cuyo máximo exponente puede ser la comida macabra en casa del tío verdugo del *Buscón*, un aposento que era una “taberna de vinos de retorno” (p.168), contrastan con las escenas sólo apicaradas de *La niña de los embustes*, y con las enumeraciones satíricas que se “disparan” Góngora y Quevedo: el uno, mediante retahílas florales, el otro poetizando un mercado de verduras⁵⁹.

Pero esas escenas degradadas de la picaresca permiten comprender la escasa valoración de bodegones y naturalezas muertas por parte de los teóricos de la pintura. Carducho admiraba las “pinturas” del teatro lopesco, pero abominaba de quienes se dedicaban a “conceptos, trajes, acciones y rostros bajos” (p.295), y especificaba, entre lo más humilde de los géneros de la pintura “...tantos cuadros de bodegones ... y otros de borrachos, otros de fulleros tahúres ... sin más ingenio de habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos, y dos

⁵⁸ Véase el análisis de Juárez, ob. cit., pp. 121-123.

⁵⁹ Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo*, ob. cit., p.913.

mujercillas desaliñadas...” (p.313). Como es sabido, la impresión de Pacheco era más indulgente⁶⁰, pues admitía como un ejercicio necesario para la imitación “la pintura de animales y aves, pescaderías y bodegones” (p.436); y hasta comprendía que “... figuras ridículas con sujetos varios y feos para provocar a risa, ..., hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio...” (p. 437).

El verbo “entretener” y la función cómica –tantas veces asociada a la picaresca, como al *Quijote*- indican un arte menor, comparado con la pintura heroica o nobiliaria. Y, sin embargo, tanto los picarillos retratados junto a comida, como las viejas friendo huevos, o los cuadros con mendrugos y con jarros de agua, y hasta los filósofos velazqueños caracterizados por sus “harapos y contemporaneidad”⁶¹ atestiguan un evidente cambio de gusto. Es muy probable que la evolución del mismo dependiera del acceso al mercado cultural de una clientela que marcara una gradación en ese mundo doméstico y bajo: bodegones de flores, frutas, verduras, objetos cotidianos, malas y pocas ropas..., frente a harapos, tabernas repulsivas o seres deformes y tarados. Es el mismo mundo que miran y transcriben los autores de la picaresca, aunque las escenas de pluma siempre son más sombrías que las de pincel. Pero también en literatura la enumeración de objetos, o su acumulación hiperbólica, sirve para distinguir las descripciones ambientales o meramente burlescas, de las más graves denuncias: desde un interior de Tirso de Molina, cotidiano y familiar, tan amable como sutil; a las escenas madrileñas de mujeres pidiendo golosinas, como limas, peladillas y huevos de faltriquera en *Los Peligros de Madrid*; a los sermones moralizadores de Zabaleta en *El día de fiesta* contra un glotón: éste acumula⁶² comida (el besugo, el lechoncillo, la empanada, p.207), como la dama frívola acumula ropas y capas de maquillaje, o como el tumbulo barroco acumula innumerables elogios al difunto.

En suma, si nos detenemos en los famosos bodegones españoles, vuelve a confirmarse la “simpatía de la Pintura y la Poesía”, de la que hablaba Carducho (p.295). Ambas recogen esa proliferación de objetos con distintos colores, según los respectivos géneros: desde el más risueño de los floreros y de los poetas “hortelanos”, al más oscuro del vicio. Esos accesorios que acompañan al hombre barroco son documentos de una sociedad en la que lujo y consumo conviven con miseria y hambre, dos polos que se convierten en imágenes sensibles⁶³ para un público acostumbrado a mirarlas, leerlas e interpretarlas. En este último sentido pintura y literatura contribuyen a una interpretación semiótica de esa cultura desmesurada de “cosas”, hasta en el momento de la muerte. Buena prueba son los libros dedicados a exequias de grandes personajes, como el Cardenal Infante don Fernando, ilustrados con lujosos grabados. A esa cultura de la muerte se apresura a

⁶⁰ Gállego, ob. cit., p. 203, opina que por consideración a los bodegones de Velázquez.

⁶¹ F. Rico, ob. cit., p. 72.

⁶² Véase E. García Santo Tomás, “Mucho ofrece quien ofrece un libro: escritura y carnavalización en *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta”, *Revista de Filología Española*, LXXVIII, 1998, pp. 308-325.

⁶³ Como ya puso de manifiesto José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 501.

sumarse el bufón Esteban González, con una “glosa fúnebre” para poner en el real túmulo de su amo el Cardenal Infante (p.175), con un “fúnebre epitafio” en el de la reina Isabel (p.286), y con unos versos a la muerte de la emperatriz María. Nada más propio del cinismo interesado del bufón que la exaltación poética de sus ilustres protectores muertos, cuando toda su autobiografía es un libro-objeto para hacerse “memorable” junto a su último amo y protector, el Duque de Amalfi.

En cambio, Cervantes, siempre original, trató con ironía y distancia la “grandeza” del monumental túmulo en memoria de Felipe II. Su soneto “Voto a Dios, que me espanta esta grandeza” se aparta del estilo grave que requerían la ocasión y la majestad del difunto; pero quizá por ello el autor se sentía tan orgulloso que lo cita entre sus méritos literarios⁶⁴ en el *Viaje del Parnaso* (1614). Dicho retrato profesional, o *curriculum* de un “poetón ya viejo”, es complemento de su retrato físico en el Prólogo de las *Novelas Ejemplares* (1613), “Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño...”⁶⁵, canónico ejemplo de retrato literario. Y éste, a su vez, es buena muestra de la conjunción artística literatura-pintura, porque Cervantes deseaba que hubiera acompañado al pintado por el “famoso” don Juan de Jáuregui: “... bien pudiera... grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro... y con esto quedara mi ambición satisfecha...”.

⁶⁴ “Yo el soneto compuse que así empieza, / por honra principal de mis escritos: / *Voto a Dios, que me espanta esta grandeza*”, p.82 de la ed. de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1977.

⁶⁵ I, p.62 de la ed. de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1982, 3 vols.