

## *El pícaro en la pintura barroca española*

Jesús CANTERA MONTENEGRO

Es un hecho particularmente curioso el que un personaje tan característico de la sociedad española de los siglos XVI a XVIII, como es el pícaro, tenga una presencia sumamente limitada en la pintura de aquellos días.

Esto resulta aún más contradictorio si se tiene en cuenta que, por el contrario, la literatura de la misma época dedicó todo un género narrativo a contar la vida y las aventuras de tan curiosos personajes.

Pensamos que lo extraño de esta situación responde a varias causas que analizaremos a través de las siguientes líneas.

La primera cuestión a plantearnos es la de determinar quién era ese individuo al que se le aplicaba el apelativo de «pícaro», y cuya existencia no afectó solamente a España, sino que se dio a nivel europeo, tal vez como consecuencia de tanta guerra durante los siglos XVI y XVII <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Son bastantes las obras en las que se aborda el estudio de la sociedad española del período barroco, en la que el pícaro tiene su momento si no álgido, sí al menos más conocido, en buena parte gracias a la novela picaresca. Como ejemplos más significativos pueden ser tenidos en cuenta los siguientes trabajos: Bartolomé BENASSAR: *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, ed. Crítica, 1983; Marcelin DEFORNEAUX: *Daily Life in Spain in the Golden Age*. New York. Praeger, 1971 (Stanford, Stanford University Press, 1978); Antonio DOMÍNGUEZ ORTÍZ: *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1963; Antonio DOMÍNGUEZ ORTÍZ: *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1963; Antonio DOMÍNGUEZ ORTÍZ: *Aspectos del vivir madrileño durante el reinado de Carlos III*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», VII (1971), pp. 229-252; M. FERNÁNDEZ ALVAREZ: *La sociedad española del Renacimiento*. Salamanca, Anaya, 1970; Pedro HERRERA PUGA: *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*. Granada, Secretariado de Publicaciones, 1971; Patricia SHAW FAIRMAN: *El*

Por lo general, procedía de un estamento social bajo, y era una persona que tenía que ingeniárselas para poder sobrevivir, lo que normalmente hacía a costa de la ingenuidad de los demás, dejándose llevar de esa malicia humana que aflora de una manera especial en aquellos seres a los que la sociedad ha maltratado, o simplemente ha abandonado <sup>2</sup>.

Así, en la mayoría de los casos solía vestir ropas sencillas o pobres, cuando no andrajos, tenía descuidado su aseo, cosa que por otro lado no era tan rara en aquellos tiempos, y su aspecto general podía, bien parecer muy despierto y vivo, o por otro lado aparentar estultez, dependiendo de las circunstancias que se le presentaran.

Pues bien, de todos es sabido, cómo este personaje ha sido fielmente retratado por nuestra literatura de los siglos XVI y XVII, con un número de novelas que rebasa la cuarentena.

Pero los retratos directos en pintura faltan, y hay que rastrear su presencia entre diversos temas para obtener una imagen visual, y ya no sólo literaria, del pícaro.

Antes, sin embargo, hay que manifestar una prevención, pues hay que tener cuidado en no confundir a los pícaros con los chiflados, mendigos y niños vagabundos, más frecuentes en nuestra pintura, y que eran parte fundamental de las calles de las principales ciudades españolas de los siglos XVI a XVIII <sup>3</sup>.

Así, todos esos personajes que plasmó Velázquez en sus magníficos retratos, son enfermos mentales, bobos o chiflados, que carentes de malicia servían de entretenimiento a la Corte. Hemos de imaginarlos también en tantas plazas de otros tantos pueblos o ciudades españolas, en el papel de los «tontos del pueblo» que con sus «gracias» divertían a sus conciudadanos.

---

*Madrid y los madrileños del siglo XVII según los visitantes ingleses de la época*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», I (1966), pp. 137-145. Aunque libro ya antiguo es interesante la lectura de Rafael SALILLAS: *El delincuente español. Hampa (Antropología picaresca)*. Madrid, 1898.

<sup>2</sup> Si nos atenemos a la posible etimología de la palabra «pícaro», vemos que la condición social de estos individuos era baja o muy baja. El término tiene un origen que todavía resulta polémico, por cuanto no está claro si procede de los ladronzuelos que en Picardía usaban sus mañas con los soldados españoles, si de determinados herejes bohemios de baja cota social, o de los pinches de cocina, que lo mismo que picaban la carne o la verdura, también «picaban» los bolsillos ajenos, o incluso de otros estamentos semejantes, pero siempre con referencia a estas bajas características sociales. (Ángel VALBUENA PRAE: *La novela picaresca española*. Madrid, Aguilar, 1946 [2.ª ed.], pp. 15-18).

Por otra parte, Bennassar encuadra dentro de los pícaros a todos aquellos individuos que vivían del cuento y del engaño, sin diferenciar capas sociales, incluyendo incluso algunos elementos del clero. (Bartolomé BENASSAR: *La España del Siglo de Oro*. Barcelona, ed. Crítica, 1983, pp. 221-226).

<sup>3</sup> Cfr. en Antonio DOMÍNGUEZ ORTÍZ: *La Sevilla de Murillo*, en «Bartolomé Esteban Murillo». Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo del Prado (octubre-diciembre de 1982), p. 52. En general, la consulta del artículo es altamente instructiva para conocer el pulso de la ciudad más importante en España en aquellos tiempos.

Estos individuos son, por ejemplo, Juan de Calabazas (Calabacillas), (Museum of Art de Cleveland y Museo del Prado) o Francisco Lezcano, retratado en el cuadro conocido por el «Niño de Vallecas», del Museo del Prado.

Tampoco creemos que el protagonista del conocido cuadro de Ribera, «El patizambo» (Museo del Louvre), que tantas veces ha sido relacionado con el mundo picaresco, sea un auténtico pícaro. Más bien es un pobre tullido que vive de sus defectos físicos pidiendo limosna —así lo testifica el letrero que lleva en la mano, «DA MIHI ELIMO / SINAM PROPTER / AMOREM DEI»—. Las taras que presenta este muchacho son auténticas, como podemos comprobar a través del realismo del retrato, mientras que un verdadero pícaro las aparentaría para dar lástima, y así aflojar los bolsillos de las almas caritativas.

Del mismo modo, tampoco deben relacionarse con el pícaro los mendigos que aparecen en tantos cuadros en que se ha representado la caridad de algún santo limosnero o dedicado a la atención de los enfermos pobres, como pueden servirnos de ejemplo los pintados por Murillo para exaltar las figuras de Santo Tomás de Villanueva (Col. Wallace de Londres y Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla) o de Santa Isabel de Hungría (Hospital de la Caridad, Sevilla).

Estos personajes son gentes humildes, que llevan su pobreza como mejor pueden gracias a la caridad de los demás; pero a través de sus miradas y de sus acciones no se atisba la posibilidad de que se dediquen al empleo de sucias artimañas para sobrevivir.

De la misma manera, también hay que diferenciar entre el pícaro y los chiquillos abandonados, que vagabundeaban por las ciudades españolas, y que tenían que ingeniárselas como podían para poder vivir sin recursos y sin nadie que les ayudara. Son todos esos niños que de una forma tan abundante nos han llegado a través del testimonio pictórico de la obra de Murillo; como ejemplos pueden ser citados entre otros los cuadros conocidos por «Dos niños comiendo pastel», «Niños jugando a los dados» y «Dos niños comiendo fruta» (los tres en la Alte Pinakothek de Munich) <sup>4</sup>.

De todos modos, aquí estamos en campo abonado para que surja el pícaro cuando sea un poco mayor, pues muchos de estos pequeños viven en la calle, primer paso para vivir de ella. Si no, bastará compararlos con tantos cuadros de San Juanito y el Niño Jesús, en el que el candor de los modelos contrasta vivamente con el de algunos de los muchachos de los cuadros citados <sup>5</sup>.

Pero a pesar de todo, los personajes hasta ahora señalados no parecen

---

<sup>4</sup> Sobre los cuadros de Murillo con temas infantiles, véase, Diego ANGULO INIGUEZ: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid. Espasa-Calpe. 1981, vol. I, pp. 441-452.

<sup>5</sup> *Enfrentados a la dureza de la vida y a la necesidad de sobrevivir, estos niños abandonados pueden decir lo mismo que musitó Lazarillo a la salida de Salamanca, cuando el ciego le dio el coscorrón contra el toro de piedra: «Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer».*

responder al retrato que del pícaro podemos hacernos con la lectura de las distintas novelas picarescas, pues incluso estos últimos chiquillos que hemos mencionado, son más bien mendigos, picaruelos o golfillos, que propiamente el «pícaro» de la literatura, aunque con alguno tal vez pequemos de «ingenuos» otorgándoles esta calificación.

Así, hemos de preguntarnos si realmente se ha representado al «pícaro» en la pintura española contemporánea o poco posterior a la Novela picaresca. Nuestra idea es que sí se le ha representado, aunque no como tal pícaro en cuadros dedicados exclusivamente a él, sino que sus apariencias pueden vislumbrarse en ciertos personajes, a veces secundarios, de determinadas composiciones.

Solamente en el cuadro atribuido a Murillo de «Celestina y su hija en la cárcel» (Museo del Ermitage) <sup>6</sup>, puede encontrarse una relación directa con la novela picaresca, en este caso con la obra de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, «La hija de Celestina», publicada en Zaragoza en 1612.

Ocurre, sin embargo, que aunque haya relación entre el título de ambas obras, y algo también en el contexto, no hay una derivación clara de la pintura con respecto a la novela, atendiendo a la trama de ésta <sup>7</sup>.

De todos modos vemos ahí, tras las rejas de la cárcel a dos mujeres de mala vida, una mayor y otra joven, que pueden ligarse muy bien con la novela en cuestión y con la de la «Pícaro Justina» <sup>8</sup>, aunque sólo sea en cuanto a la presencia de la mujer como protagonista de la novela picaresca.

Sin embargo, salvo un caso como el presente, desconocemos la existencia de otros en que se haga una alusión directa al pícaro, o más aún, a alguna determinada novela de este género tan español <sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Este cuadro del Museo del Ermitage no se puede considerar obra autógrafa de Murillo, aunque sí es con toda seguridad copia de un original del maestro sevillano (Juan Antonio GAYA NUÑO: *La obra pictórica completa de Murillo*. Barcelona. Noguer-Rizzoli, 1978, p. 114, n.º cat. 323).

<sup>7</sup> Angulo Iniguez considera este cuadro al margen de la literatura, y ha señalado cómo en los círculos murillescos estuvo presente el tema celestinesco, pero sin que hubiera relación con la literatura.

Por otra parte, con respecto a las rejas tras las que aparecen las dos figuras, no cree que correspondan a las de una prisión, sino que pertenecerían a la ventana de una casa, estando descorridas las cortinas, y por ello ocultas. (Diego ANGULO INIGUEZ: *Murillo. Su vida. su arte. su obra*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, vol. I, p. 455).

<sup>8</sup> La novela se publicó en Medina del Campo en el año 1605 con el título de «Libro de entretenimiento de la pícaro Justina» siendo su autor Francisco López de Ubeda. Sobre los problemas que ha suscitado la novela puede consultarse, Juan Luis ALBORG: *Historia de la Literatura Española*. Madrid, 1973, pp. 472-474.

<sup>9</sup> En relación con este cuadro se ha colocado siempre otra obra de Murillo, la de «Las gallegas a la ventana» (National Gallery de Washington), en el que también dos mujeres de diferente edad parecen incitar al espectador, asomadas a la ventana de una casa que hemos de suponer de mala catadura. Es lo que Julián Gállego ha descrito como «picaresca bondadosa».

El tema de la mujer joven con la celestina vieja por detrás de ella también fue tratado posteriormente por Goya, quien lo representó con el título de «Maja y Celestina.» Una de estas obras fue pintada en el año 1778 (col. MacCrohon, Londres) y la otra, que es una minia-

Pero es que además, incluso la presencia de personajes que pudiéramos asimilar con el «pícaro», resulta sorprendentemente escaso en los cuadros realizados en torno a las fechas en las que se escribieron las novelas.

Como ejemplo de pintura en la que se ve una persona que puede relacionarse con el pícaro, está otro de esos cuadros infantiles de Murillo, en este caso el conocido como «Invitación al juego de pelota a pala» (tb. «Dos niños campesinos»), (The Governors of Dulwich Picture Gallery de Londres), y en el que un muchachito con aspecto de golfo está tentando a otro que parece tranquilón y obediente, a que deje el encargo que tiene entre manos para jugar un rato en la calle <sup>10</sup>.

Por otra parte, el cuadro de José de Sarabia, «La Adoración de los Pastores» (Museo Provincial de Córdoba), muestra un grupo de éstos que parecen salidos de cualquier pueblo del agro español, y que adorando al Niño, están absortos ante él. Pero también en la mismísima primera fila, un mozalbete mira al espectador y señala al Redentor con el dedo para que se fije en él su atención. Sin embargo, este pastorcillo no puede reprimir su condición, y a través de su mirada y de su sonrisa burlona, nos parece como si estuviéramos viendo a uno de aquellos jóvenes pícaros o pica-ruelos, cuyo ejemplo más directo encontramos en el Lazarillo de Tormes.

Por su parte, José de Ribera nos ha dejado en su «Sileno ebrio» (Museo de Capodimonte, Nápoles), la presencia de otro muchachito con aspecto de pícaro. Es éste el que aparece a la derecha de la composición, y cuya apariencia hace que la pillería y carácter inquieto parezca ir más allá de lo normal, no estando lejos, si no está dentro ya, de las características del pícaro.

Un caso parecido a éste, pero en el que el pícaro aparece con más señas de su clase, se ve en la obra de Murillo, «La vieja y el muchacho» (Colección del Duque de Wellington, Londres).

Aquí, la vieja aparece comiendo en un plato, mientras resguarda éste del muchacho que tiene a sus espaldas, quien con un tono burlesco señala hacia ella. No es difícil imaginarnos a ese joven como criado de la vieja, de

---

tura de 5,4 × 5,4 cm., realizada al temple y sobre una placa de marfil, en el de 1825 (col. Sir Kenneth Clark).

<sup>10</sup> Contemplando este cuadro de «La invitación al juego de pelota», y fijándonos en el chiquillo que incita al otro a jugar, no podemos menos que recordar el comienzo de «La ilustre fregona» de Cervantes, en donde satíricamente se hace un elogio de la vida picaresca y se da cuenta de uno de sus más ilustres miembros, Diego de Carriazo. Por ello estimamos oportuno incluir unos párrafos del genial alcalaíno: «Trece años, o poco más, tendría Carriazo cuando, llevado de una inclinación picaresca... se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que en la mitad de incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba de menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba... tan bien dormía en parvas como en colchones... En tres años que tardó en aparecer y volver a su casa aprendió a jugar a la taba en Madrid, y al reytoy en las ventillas de Toledo, y a presa y pinta en pie en las barbacanas de Sevilla...».

la que procuraría, con las mañas que fuese necesario, obtener lo máximo que pudiera para su sustento, y aun a ser posible, burlándose de ella <sup>11</sup>.

Con una enorme similitud temática con esta obra está el cuadro atribuido a Velázquez titulado «Dos muchachos y vieja con fruta» o «La vieja frutera» (Nasjonalgalleriet de Oslo), en el que dos jovencitos parecen tratar de engañar a una mujer vieja, que además probablemente es ciega.

El mismo Velázquez, en su primera etapa pinta el cuadro de los «Tres músicos» (Staatliche Museen, Berlín), en el que parece representar a tres músicos de feria, pero entre los que el más joven tiene un aspecto un tanto sospechoso de que también sepa vivir del cuento y de la ingenuidad de los demás.

Algo semejante ocurre con la contemplación del cuadro de Ribera alusivo al sentido del oído, «La niña del tamboril» (Col. Drey, Londres). En él, la gitanilla que aparece retratada nos ofrece la posibilidad de hacernos un retrato ideal, pero con bastantes visos de realismo, de cómo serían en la vida corriente las dos protagonistas de las novelas picarescas, en las que los principales personajes son femeninos, «La Pícara Justina» y «La hija de Celestina».

Así podríamos seguir rastreando, casi con lupa, la presencia de personajes que diríamos son encarnaciones del pícaro que pululaba por las más populosas ciudades españolas, en las que la decadencia del Imperio, que hacía estragos en la sociedad, vertía sus más aceradas puntas hacia esos infelices que vivían de la calle, muchas veces abocados fatalmente a ello.

Sin embargo, lo más chocante es que esta presencia en la pintura, aun cuando exista, es escasa comparada con la de la literatura, en la que además tuvo un gran éxito.

Varias razones podrían aducirse para justificar esta dicotomía, pues lo que está fuera de toda duda es el paralelismo que a lo largo de todos los períodos artísticos puede apreciarse, aunque con mayor o menor fuerza según los momentos, entre la Literatura y las Artes Plásticas <sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Debemos recordar que una de las características de la novela picaresca es que muchos de los protagonistas aparecen como criados, siendo hacia sus amos hacia los que dirigen sus más duras sátiras y burlas —caso del Lazarillo de Tormes con el ciego en los episodios de las uvas y del vino, o en el del salto del arroyo—, al tiempo que se unen a ellos simplemente como parásitos, cuyo único fin es succionarles para sobrevivir.

<sup>12</sup> Las relaciones entre el Arte y la Literatura son demasiado abundantes como para no tenerlas en cuenta, y así pueden servir de claro testimonio los numerosos estudios que ha llevado a cabo el profesor Emilio Orozco Díaz, en los que ha interrelacionado las cuestiones literarias y artísticas, especialmente del período barroco.

También pueden servir, como ejemplo de trabajos en los que se ponen de manifiesto estos paralelismos, los de Fernando PESSOA: *Sobre literatura y arte*. Madrid. Alianza Editorial, 1985 y Mario PRAZ: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. Taurus, 1981. También dentro de la corriente de la crítica marxista el tema ha sido tenido en cuenta en MARX y ENGELS: *Sobre Arte y Literatura*. Introducción, selección y notas de Valeriano Bozal. Madrid. Ed. Ciencia Nueva, 1968.

Hemos de hacer también referencia a nuestro artículo, todavía en prensa, pero que próximamente aparecerá publicado en la revista «Goya» con el título de «La presencia del teatro

Analizando las causas que hayan podido generar esta diferenciación, deben señalarse algunas que parece pueden ser determinantes.

A) En primer lugar habría una causa externa a la propia pintura y literatura, y que estaría en relación directa con la situación religiosa, en la que la pintura, salvo casos tan contados como el de Velázquez y Murillo, se dedicó casi con exclusividad a plasmar escenas de tipo religioso, pues la clientela, tanto si eran clérigos, como si eran laicos, encargaban obras con destino a ornamentar capillas o iglesias. No hubo por lo tanto la posibilidad de formar una importante escuela de pintura de género como en el norte de Europa. Sólo al final del período y en casos aislados como el aludido de Murillo, hay alguna tendencia a la composición de temas en los que los picaruelos, golfillos o simplemente niños abandonados, son los protagonistas y el motivo del cuadro.

B) Cabría esperar por otro lado que dentro de esta pintura religiosa el pícaro hubiera aparecido más frecuentemente, encarnando personajes malvados como los sayones de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Pero la verdad es que el pícaro, además de ser un individuo de edad más joven que la idea tradicional que se tenía del sayón, era un caradura y un sinvergüenza, pero no un asesino. Y además, por otro lado, era demasiado real, estaba demasiado en la vida diaria como para encarnar a los sayones, a los que se idealizó como asesinos desalmados y sádicos, ávidos de sangre y de presenciar el sufrimiento ajeno. Recordemos, por ejemplo, los que en el campo de la escultura talló Gregorio Fernández, que dentro de la corriente realista de la escultura barroca española, son de los personajes más idealizados, aunque sea buscando los rasgos que señalen el mal.

C) Otro motivo que nos hace recapacitar está en el carácter de la propia novela picaresca y de la pintura. Las dos tienen un sentido moralizante<sup>13</sup>, pero mientras que la pintura trata por lo general de producir belleza, y a través de ella inculcar esa moralización, la novela procura hacerlo distrayendo, siendo la picaresca dentro de ésta, uno de los ejemplos más claros en los que se manifiesta esta doble idea.

Ahora bien, si esto no ha sido óbice para que normalmente hayan existido paralelos manifiestos entre la Literatura y la Pintura, sí puede serlo en nuestro caso concreto el que el pícaro carezca absolutamente de sentimientos estéticos, ya que éstos no pueden aflorar cuando el estómago está vacío, a no ser en contadas ocasiones, y con vagas nociones artísticas, como demuestra la protagonista de «La pícara Justina» cuando, por ejemplo, describe la catedral de León.

D) Hay además otro aspecto que creemos que también es importante a la hora de separar la pintura de la novela picaresca. Es éste el carácter

---

en «Las Meninas» y en «Las Hilanderas», en el que analizamos la relación que existe entre este género tan barroco y las dos obras maestras de Velázquez.

<sup>13</sup> Sobre el carácter moralizante de la novela picaresca véase: Angel VALBUENA PRAT: *La novela picaresca española*. Madrid, 1946 (2.ª ed.), p. 26.

autobiográfico con que fueron escritas las novelas, al tiempo que también en muchas ocasiones sus autores lo hicieron bajo seudónimos.

Este hecho puede ser importante en esta dicotomía, pues la pintura hasta los finales del siglo XIX solamente representó lo externo al artista, con mayor o menor subjetividad, pero siempre lo externo. Es a partir de esta fecha cuando el pintor empieza a plasmar en sus cuadros sus propias experiencias y vivencias. Así, ¿cómo iba un pintor barroco a representar en sus telas su propia vida de pícaro? Parece casi imposible, mientras que en la literatura sí era posible.

E) Podemos considerar también cómo la pintura barroca española, salvo casos aislados como el de Murillo, en muy pocas ocasiones representa el estado de pobreza o de pesimismo nacional, que sin embargo aflora en las novelas picarescas. No encontramos en la pintura ninguna composición en la que se vislumbre un individuo y unos hechos tan cobardes y con tanta degradación patriótica como el que se ve en la novela de «La vida y hechos de Estebanillo González», quien después de innumerables muestras de cobardía ante el enemigo, termina comentando la muerte de su capitán con las siguientes palabras: «Llevaronlo a la villa, adonde, por no ser tan cuerdo como yo, dio el alma a su Criador»<sup>14</sup>.

En todas las otras novelas el carácter moralizador se engarza también perfectamente con esa idea de sátira de la sociedad española del momento, como ocurre por ejemplo con el hidalgo del «Lazarillo de Tormes», que no quiere rebajarse a trabajar aunque pase hambre.

Sin embargo, la pintura se destinó a ensalzar a los santos —héroes religiosos—, y a cantar las glorias y los hechos más importantes de la religión católica; y cuando tocó temas nacionales, por las personas que encargaron las obras, así como por el destino que se les daba, no se concebía incluir a los cobardes que mancharan las glorias de la Patria. Pensemos que ello tiene una razón lógica, pues el cuadro se lee en poco tiempo y debe producir un efecto de golpe visual y mental, mientras que la literatura, y de modo especial la novela, tiene más posibilidades de desarrollar durante todo el argumento un hecho negativo, y sacar al final una moraleja positiva<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Final del capítulo VI del Libro I.

<sup>15</sup> En relación con esta misma idea, Valbuena Prat ha señalado acertadamente el gran cambio ético-estético que se produce en la cultura española con el tránsito del siglo XVI al XVII, y cómo afecta ello a la diferencia entre la pintura y la novela picaresca. Dice cómo en el siglo XVII todavía está muy reciente «el mundo pasado de santos y tratadistas sagrados, de místicos y ascetas, como también lo está el mundo heroico de grandes conquistadores y capitanes» y cómo se pasa a «un orden diverso, en que predominan la mundanidad profana, el sentido cortesano o la disolución de una sociedad en crisis». Dado que resulta casi imposible el pasar de un orden a otro, señala el mismo autor que «lo que antes fue vida de acción va quedando como recuerdo artístico o literario, o como motivo de nostalgia. Los santos quedan en la pintura y escultura, en las comedias sacras»; y termina diciendo, «Tras los hechos grandiosos de las grandes figuras de raza del siglo XVI, el XVII, o deja lo conquistador y guerrero en la historia o el teatro, o deja paso a la visión picaresca del soldado mercenario o de fortuna como fue el Estebanillo.» (Ángel VALBUENA PRAT: *La novela picaresca española*. Madrid, 1946 [2.<sup>a</sup> ed.], p. 26).



De la combinación de estas ideas puede obtenerse a nuestro juicio la razón del por qué de la escasa presencia del «pícaro» en la pintura barroca española, frente a esa corriente que en la literatura hizo surgir y triunfar todo un género narrativo dedicado a ese personaje, que tal vez a través de esa misma novela picaresca se nos ha hecho tan característico y popular.



Lám. 1.—Ribera. *El patizambo*. Museo del Louvre. París.



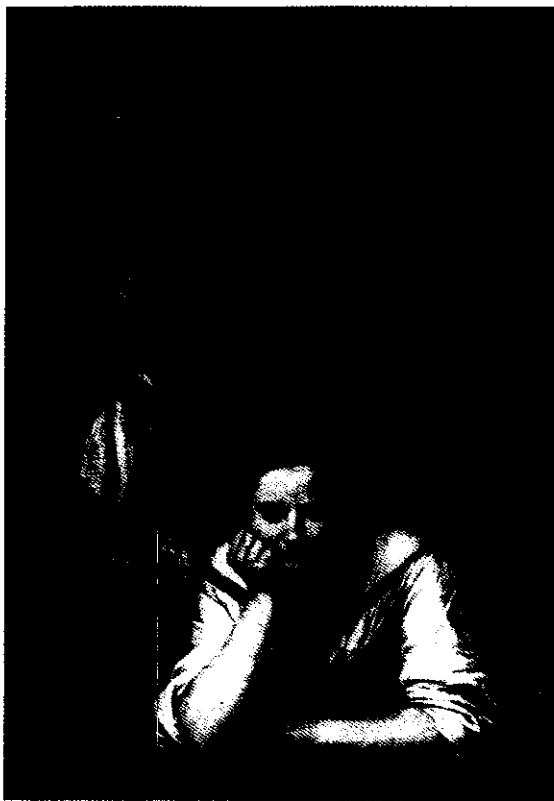
Lám. 2.—Murillo. *Santa Isabel curando a los tiñosos*. Hospital de la Caridad. Sevilla.



Lám. 3.—Murillo. *Dos niños comiendo pastel*. Alte Pinakothek. Munich.



Lám. 4.—Murillo. *Dos niños comiendo fruta*. Alte Pinakothek. Munich.



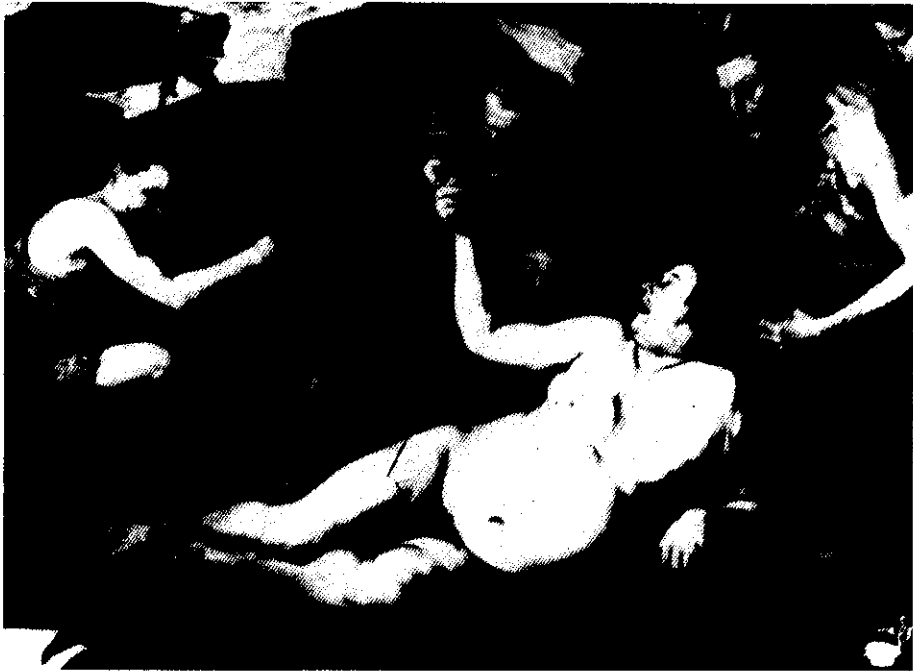
Lám. 5.—Murillo. *Las gallegas a la ventana*. National Gallery of Art. Washington.



Lám. 6.—Murillo. *Invitación al juego de pelota a pala* (Dos niños campesinos). The Governors of Dulwich Picture Gallery. Londres.



Lám. 7.—José de Sarabia. *Adoración de los pastores*. Museo Provincial de Bellas Artes. Córdoba.



Lám. 8.—Ribera. *Silenio ebrio*. Museo y Galería Nacionales de Capodimonte. Nápoles.



Lám. 9.—Ribera. *La niña del tamboril*. Colección Drey. Londres.