

LITERATURA Y PINTURA
EN CERVANTES Y LOPE DE VEGA

Jesús Botello López-Canti

Edition Reichenberger · Kassel 2021

ÍNDICE

Lista de imágenes	vi
Agradecimientos	vii
Introducción	1

CERVANTES

1. El Caballero del Verde Gabán en el contexto de las pinturas toledanas del Greco	27
2. Técnica pictórica y écfrasis en el <i>Quijote</i>	51
3. Écfrasis y pensamiento contrarreformista en <i>Los baños de Argel</i>	83
4. La batalla de Lepanto como écfrasis en <i>Los baños de Argel</i>	101

LOPE DE VEGA

5. Coleccionismo real y erotismo: tres pinturas de Tiziano en “La Circe”	121
6. Lope de Vega y Tintoretto: una écfrasis doble en “Al triunfo de Judit”	145
7. Envidia y castidad en las <i>Rimas</i> : el soneto “De Abel y Josef” ...	165
8. Imágenes sagradas en los <i>Pastores de Belén</i> : de Fra Angelico a Bautista Maíno	183

Conclusiones	207
Bibliografía citada	213
Índice onomástico y de materias	239

INTRODUCCIÓN

Hacia el final del capítulo cuarto de los *Diálogos de la pintura* (1633), uno de los tratados más importantes sobre el arte pictórico del Siglo de Oro, su autor Vicente Carducho destaca las cualidades plásticas y visuales de la producción literaria de varios autores destacados del período. El tratadista florentino ensalza de manera relativamente sumaria la relación entre pintura y literatura en Góngora, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán y Mira de Amezcuca, entre otros, para a continuación detenerse con especial detalle en la obra de Lope de Vega. Con el fin de destacar el gran poder para conmover y persuadir de su literatura, Carducho refiere una reveladora anécdota sobre lo ocurrido a uno de los espectadores durante la representación de una comedia del Fénix, a la que mismo Carducho asistió:

Yo me hallé en un teatro donde se descogió una pintura suya que representaba una tragedia tan bien pintada, con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó a que uno de los del auditorio, llevado del enojo y piedad (fuera de sí) se levantase furioso, dando voces contra el cruel homicida, que al parecer degollaba una cruel inocente, que causó no poca admiración a los circunstantes, como vergüenza al que llevado del oído, y movido de la afectuosa pintura, le dio en público el efecto que el autor había pretendido, viéndose engañado de una ficción. (212)

El fragmento, una buena muestra del tópico horaciano *ut pictura poesis*, tan presente en la tratadística y la literatura del Siglo de Oro, es significativo por varios motivos. Primero, llama la atención el uso de vocabulario del arte pictórico por parte del autor para expresar la perfección artística y la gran visualidad de la pieza teatral. Asimismo, resulta sugerente el énfasis otorgado a la influencia que el arte (en este caso el teatro), mediante su gran capacidad emotiva y mimética, puede ejercer en las personas, hasta el punto de que algunas, en casos extremos como el referido, llegan a confundir momentáneamente ficción y realidad. Finalmente, aunque no debe obviarse el componente hiperbólico y cómico que la escena parece tener, lo cierto es que la anécdota relatada

por Carducho es un excelente ejemplo de la estrecha relación entre literatura y pintura que se dio en España durante el Siglo de Oro.

Y es que cualquier lector medianamente atento de literatura del período aurisecular puede percatarse casi de manera inmediata de las numerosas referencias que hay en los textos literarios a artistas, pinturas o diferentes conceptos relacionados con el campo de las artes plásticas y visuales, en especial la pintura. Las razones para esta insistencia en la *ars pictorica* por parte de nuestros escritores del Siglo de Oro son variadas. En primer lugar, se detecta a principios del siglo XVII en la corte española un cambio constatable en la apreciación del coleccionismo y el gusto artístico, que se inclinan decisivamente por un progresivo interés en la pintura (Morán Turina y Checa Cremades 231). Es en esta época precisamente cuando aparece la figura del “aficionado” al arte de la pintura y cuando se sientan las bases para la creación de las grandes colecciones pictóricas que ya habían comenzado a proliferar (Morán Turina y Checa Cremades 231). En este sentido, debe subrayarse la importancia del coleccionismo real, que contribuyó a que España acumularse, después de Italia, la más importante colección de pintura de Europa, especialmente veneciana (Checa Cremades 1994, 27). El mecenazgo real (de Carlos V, Felipe II y sobre todo su nieto Felipe IV)¹ fue un hecho fundamental para la formación y transmisión del gusto y la estimación de la pintura y el arte por parte no solo de la aristocracia española, sino de los mismos artistas (Elliott 1989, 282). Así, el embajador inglés Sir Richard Hopton afirmaba en 1638 que el afán coleccionista del Rey Planeta era el principal responsable del desarrollo del coleccionismo de los nobles españoles, pues lo que hacían estos era seguir los gustos artísticos y las pautas de comportamiento de su monarca (Morán Turina y Checa Cremades 285).² El paulatino énfasis en la pintura por parte de este rey es buena muestra del énfasis otorgado a dicho

1 La pasión de Felipe IV por la pintura contrasta con la relativa indiferencia por la escultura. Buena muestra de ello es la casi ausencia de piezas estatuarias en la decoración del Buen Retiro (Brown y Elliott 182). En cambio, a los contemporáneos les llamó la atención el altísimo número de lienzos en este palacio, hasta el punto de que un clérigo francés que visitó el edificio afirmó que en su interior “había más [cuadros] que en todo París” (cit. en Brown y Elliott 182).

2 El embajador inglés también se sorprendió del nivel de conocimiento de pintura de los españoles: “They are now become more judicious in and more affectioned unto the art of painting, than they have been, or than the world imagines” (cit. en Elliott 1989, 282).

arte en las colecciones reales a partir de las primeras décadas del XVII.³ No obstante, hay que recordar que este gusto por coleccionar lienzos no se ciñó a la aristocracia, pues la burguesía, movida por su deseo de emular a las clases más altas, también intentaba hacerse con copias de lienzos conocidos y con estampas de pinturas famosas (De Armas 2013a, 60).⁴ Todos estos factores, entre otros que se citarán a lo largo de este estudio, contribuyeron a que durante el Siglo de Oro la posesión de lienzos y otros objetos artísticos fueran considerados signos de distinción social y prestigio (Portús Pérez 1999, 68). Una persona que poseyera objetos de arte o que fuera capaz de discutir de pintura o literatura era una persona refinada, de buen gusto.⁵

Como la crítica ha señalado, a diferencia de otros períodos de la historia de España y de lo que ocurrió en otros países europeos,⁶ una de las peculiaridades de la cultura española durante el Siglo de Oro fue “la íntima conexión que durante esta época vivieron los mundos de las

-
- 3 Como indican Jonathan Brown y John H. Elliott, “el coleccionismo de pintura se convirtió en la única actividad en la que el nuevo rey [Felipe IV] igualó, o quizá superó, lo logrado por sus gloriosos antepasados” (74). Es cierto que el Rey Planeta, nacido en 1605, contó con la ventaja de crecer rodeado de una colección de arte comenzada por su abuelo hacía ochenta años y que no había dejado de aumentar (Brown 1995, 99). Por otra parte, aunque Carlos V fue un destacado mecenas de las artes, parece que consideró la pintura como una “private form of art”, con lo que en realidad esta disciplina fue (con la excepción de Tiziano, al que comenzó a pedir encargos a partir de 1532), un interés secundario en sus hábitos como coleccionista (Brown 1995, 99).
 - 4 Es lo que indican José Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez: “A principios del siglo XVII el interés por la pintura [...] había salido de los círculos cultos y eruditos de la nobleza para extenderse por todas las clases sociales” (28).
 - 5 Pierre Bourdieu afirma que, puesto que la posesión de objetos artísticos presupone en principio conocimientos (buen juicio) y capacidades (medios económicos) al alcance de pocas personas, esta constituye no solo un signo de distinción para el dueño, sino también una garantía de legitimidad para los objetos artísticos en sí (228). Esto explicaría la importancia que la pintura adquirió durante el Siglo de Oro en todos los estamentos sociales. Por otra parte, no hay duda de que la predilección de los Habsburgo españoles por piezas venecianas también fue un factor importante en el progresivo prestigio adquirido por la pintura de la ciudad de los canales en España y Europa.
 - 6 Simon Vosters comenta que esta alianza entre pintura y literatura se dio únicamente en España: “La colaboración entre poesía y pintura es una forma de relaciones interartísticas, típicas del país de *Las lanzas*, colaboración que brilla por su ausencia en Italia, en Francia y en Inglaterra” (1990, 212). Este hecho quizá se pueda explicar por el mencionado auge del coleccionismo real y por los especiales lazos de solidaridad entre escritores y pintores en España.

dos artes, pintura y literatura” (Sánchez Jiménez 2011, 15). Portús Pérez recuerda que esta conexión entre lo escrito y lo visual fue tan común en esta época que con frecuencia se afirmaban los orígenes, medios y fines y técnicas en común entre literatura y pintura (1999, 34). El erudito explica que la idea de la comunidad de las artes no solo se circunscribía a las clases cultas privilegiadas, sino que se había extendido a todos los sectores sociales alfabetizados: “La idea de la igualdad entre pintura y poesía no era suscrita únicamente por unos cuantos literatos, sino que estaba presente en todo tipo de manifestación escrita, y [...] muy probablemente había calado en el lenguaje vulgar” (1999, 40). No obstante, fue en el campo de la literatura donde la influencia del arte de los pinceles se dejó sentir con una especial fuerza.

En el presente trabajo estudiamos aspectos novedosos y significativos de la relación entre literatura y pintura en Cervantes y Lope de Vega, dos de los autores que mejor representan en sus textos la “fiebre pictórica” y la alianza entre las artes hermanas que se dio durante el Siglo de Oro. Ambos creadores utilizan la pintura, y especialmente el procedimiento de la *écfrasis*, como una metáfora o procedimiento narrativo con que iluminan sus posiciones y preocupaciones respecto a temas de particular importancia en sus obras: la memoria de la guerra, el pensamiento religioso contrarreformista, la conciencia creativa o el intento de apelación al mecenazgo de la corte son expresados textualmente a través de referencias pictóricas concretas. Por tanto, nuestro estudio explora conexiones novedosas entre lo literario y lo pictórico en Cervantes y Lope. A continuación, y con el fin de contextualizar dichas relaciones entre pintura y literatura en el período áureo, explicaremos de manera sucinta algunos de los términos teóricos más relevantes para la presente investigación, comenzando por el de mayor fortuna crítica a lo largo del tiempo: *ut pictura poesis*.

Ut pictura poesis

Una de las ideas más repetidas en los tratados de arte y en los textos literarios del Renacimiento y el Barroco es la íntima relación entre pintura y literatura. Según Plutarco, Simónides de Ceos fue el primero en establecer la analogía entre las dos artes, llamando a la pintura “poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla” (cit. en Yates 47). Como afirma Frances Yates, esta anécdota ponía de manifiesto el concepto de la superioridad del sentido de la vista, puesto que tanto pintores como

escritores hacen uso de una fuerte visualización para la creación artística (48).⁷ Posteriormente, en su *Ars poetica*, justo después del conocido pasaje en que se excusan las ocasionales imperfecciones de la obra de Homero, Horacio establece la analogía entre literatura y pintura *ut pictura poesis*, refiriéndose en realidad al hecho de que, al igual que lo que ocurre con ciertas pinturas, algunas obras literarias deben apreciarse mejor de cerca, por su estilo detallado, y otras de lejos, por tener un acabado menos perfilado (361-365). En la *Poética* (obra con gran difusión en el Siglo de Oro), dentro del contexto de la discusión acerca de los objetos imitados, Aristóteles señala que el poeta puede representar a sus personajes con caracteres mejores, peores o semejantes a nosotros, “lo mismo que los pintores” (131). Asimismo, al explicar la importancia de la acción en la tragedia, el estagirita recuerda que muchos poetas y autores de tragedias modernos no son creadores de caracteres, y establece la comparación con la pintura de Zeuxis, quien pintaba sin ningún carácter, y Polignoto, hábil en perfilar caracteres (148-149). Como comenta Lee en su trabajo clásico sobre el tema, estas comparaciones completamente circunstanciales, a pesar de que en principio no establecían la igualdad de las dos artes, fueron invocadas con gran frecuencia por los autores del Renacimiento con el fin de otorgar legitimidad a la pintura y enfatizar que, al igual que la poesía, el arte del pincel merecía el tratamiento de arte liberal (3).⁸ Así, al reflexionar sobre la capacidad de enjuiciar sobre la buena y mala pintura Ludovico Dolce sostiene en el *Diálogo de la pintura* que los críticos que tienen buen juicio saben “que los escritores son pintores, que la pintura es poesía, la pintura es historia, y que es pintura cualquier composición de hombre docto” (103). En su *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (1585), Giovanni Paolo Lomazzo (autor muy leído por los tratadistas españoles, especialmente por Pacheco), recordando la mencionada analogía de Simónides y la idea aristotélica de la comunidad de las artes, ratifica la idea clásica de “la conformidad de la poesía con la pintura,

7 Dicha noción, que enfatizaba la preeminencia de lo visual, será repetida en la antigüedad por Aristóteles y Platón. Durante el Renacimiento, Leonardo da Vinci, en su *Tratado de pintura*, defendió esta idea de manera enfática, afirmando que la vista era el sentido más noble, y el oído el más bajo. Para Leonardo, por tanto, la pintura es superior a la poesía (54).

8 Debe recordarse que, a diferencia de la poesía, la pintura no contaba con ningún tratado clásico que pudiera servir de modelo teórico a seguir (García Berrio y Hernández Fernández 17), si exceptuamos el conocimiento de tipo anecdótico suministrado por la *Historia natural* de Plinio.