



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro  
ISSN: 2328-1308  
revistahipogrifo@gmail.com  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

## Pinturas de “malísima mano”: usos y paradojas de la narrativa visual en Cervantes

**Zalamea, Patricia**

Pinturas de “malísima mano”: usos y paradojas de la narrativa visual en Cervantes

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 2, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares, España

**Disponible en:** <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793027>

**DOI:** <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.28>

## Pinturas de “malísima mano”: usos y paradojas de la narrativa visual en Cervantes

Paintings of “malísima mano”: Uses and Paradoxes of Visual Narrative in Cervantes

Patricia Zalamea  
Universidad de los Andes, Colombia  
pzalamea@uniandes.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.02.28>  
Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558793027>

Recepción: 16 Enero 2018  
Aprobación: 27 Marzo 2018

### RESUMEN:

Una mirada panorámica de la manera como se ha estudiado la presencia de las imágenes en Cervantes, así como su relación con las artes visuales renacentistas, indica que el enfoque primordial ha sido sobre todo iconográfico. En este artículo, comento algunas de estas aproximaciones y, a través del estudio de diversos pasajes de la obra de Cervantes, propongo algunos lineamientos generales para abordar la iconografía cervantina de una manera que vaya más allá de la yuxtaposición entre texto e imagen. Una de las hipótesis es que las imágenes cervantinas se constituyen como estrategias narrativas que introducen pausas y suscitan reflexiones compartidas por las artes visuales y la literatura en torno a las paradojas de la invención y la imitación. Analizo la relación entre imagen y narrativa (más que entre texto e imagen) para considerar la manera en que las imágenes cervantinas —a través del humor y la variedad— ilustran, comentan y comparan los poderes de las artes imitativas y sus límites.

**PALABRAS CLAVE:** Teoría del arte renacentista, Cervantes, parangón, imitación.

### ABSTRACT:

This article reviews the ways in which the use of imagery in Cervantes has been studied, while proposing some general guidelines for approaching Cervantine iconography in a way that goes beyond the juxtaposition between texts and images. One of the hypotheses of this article is that such images function as narrative strategies that introduce pauses and reflections shared by the visual arts and literature about the paradoxes of invention and imitation. I analyze the relationship between image and narrative (rather than text and image) to consider how Cervantine images —through humor and variety— illustrate, comment and compare the powers of the imitative arts and their limits.

**KEYWORDS:** Renaissance art theory, Cervantes, Paragone, Imitation.

El estudio de las imágenes en la obra de Miguel de Cervantes puede dividirse en tres grandes problemas relevantes tanto para los estudios literarios como para la historia del arte. El primero es la función de la visualidad en la narrativa de Cervantes, presente en diversas alusiones pictóricas y en el uso de la écfrasis. El segundo se refiere a la traducción y a la materialización de algunas imágenes, suscitadas a partir de y en torno al texto, como por ejemplo en las ilustraciones de las ediciones<sup>1</sup>. Esto incluye la manera en que dichas imágenes contribuyen, a su vez, a la lectura del texto<sup>2</sup>. El tercero sería la recepción de un imaginario cervantino que incluye las imágenes literarias y las ilustraciones de las ediciones, así como toda la gráfica suscitada a posteriori, independientemente de los textos y sus ediciones<sup>3</sup>. Aquí recepción se entiende en un sentido activo, en el que las imágenes constituyen un imaginario que no solo contribuye a -sino que se impone en- nuestra lectura de Cervantes<sup>4</sup>.

El enfoque iconográfico, como veremos más adelante, ha predominado en los estudios sobre las imágenes cervantinas<sup>5</sup>. A continuación, además de ofrecer un panorama general sobre la manera en que se ha estudiado la relación entre la imagen y la obra de Cervantes, voy a enfocarme en el primer problema —la función de la visualidad en la narrativa— y comentaré algunos de los lugares más destacados de la escritura cervantina en los que aparecen asociaciones y paralelos con la pintura y la teoría del arte renacentista. De esta manera, pretendo hacer un recuento comentado del estado del arte de la cuestión y de las diversas aproximaciones al problema de la visualidad en Cervantes. Al mismo tiempo, introduzco algunos aspectos que no han sido

discutidos previamente y que elaboro a la luz de la relación entre texto e imagen, no tanto como opuestos sino como formas complementarias que se alimentan continuamente entre sí, y según la cual las imágenes son tanto mentales como materiales. Más específicamente, abordo el problema de la narrativa visual, es decir, la forma en que las imágenes participan de la narrativa textual y hacen que esta se lea en nuevos términos. Pensar desde la relación imagen-narrativa permite matizar la dicotomía que suele hacerse al intentar diferenciar o comparar entre textos e imágenes<sup>6</sup>. Así, lo narrativo no se reduce a lo textual, ni la imagen a lo iconográfico, sino que se entiende que las imágenes tienen propiedades narrativas y que la distinción entre lo narrativo y lo descriptivo resulta tan compleja como borrosa<sup>7</sup>. A partir de este marco teórico, a medida que voy señalando diversas formas de aproximarse a la visualidad en Cervantes, pretendo ampliar la discusión e ir más allá de los paralelos iconográficos que se han establecido anteriormente.

## VÍAS DE INTERPRETACIÓN Y APROXIMACIONES A LA VISUALIDAD EN CERVANTES

El componente visual de la literatura del Siglo de Oro ha sido resaltado en numerosas ocasiones<sup>8</sup>. La función de visualizar, de traer a la mente una imagen, es una de sus características fundamentales: la evocación del *ut pictura poesis* y el uso repetido de la écfrasis en la literatura del Siglo de Oro son manifestaciones de una preocupación por la relación entre ficción, memoria e imagen. En el caso específico de Cervantes, su interés marcado por las artes visuales y el impacto artístico de su estadía en Italia entre 1569 y 1575 han sido comentados por varios críticos<sup>9</sup>.

Algunos estudiosos han identificado las obras vistas por Cervantes en su viaje a Italia a partir de su producción literaria. Para Frederick de Armas, quien ha sido el mayor proponente de esta relación, las referencias a las pinturas del Renacimiento italiano atraviesan la obra de Cervantes: desde *La Numancia*, obra teatral de comienzos de la década de 1580, hasta *Persiles y Sigismunda*, publicada póstumamente en 1617, cuya historia culmina en Roma —y en la que la llegada de los peregrinos se da a través de los jardines de la Villa Madama pintada por Rafael<sup>10</sup>. La presencia puntual de estas pinturas, que habían sido vistas décadas antes por Cervantes, se explicaría por la relación estrecha entre mnemotecnia y la educación humanística de ese entonces. Algunos autores han señalado cómo *L'Arte del Ricordare* de Giambattista Della Porta, publicado cuatro años antes de la llegada de Cervantes a Nápoles, recomendaba específicamente el análisis de pinturas como un principio mnemotécnico y señalaba que los buenos pintores, como Miguel Angel o Rafael, eran los que mejor permanecían en la memoria<sup>11</sup>. Es probable que esta práctica común de la época lo fuera también para alguien como Cervantes, cuyo sentido visual era evidentemente agudo, independientemente de si estaba citando o no pinturas específicas.

Como se mencionó anteriormente, el enfoque predominante de los estudiosos de las imágenes usadas por Cervantes ha sido de orden iconográfico, es decir, a través de la identificación de temas comunes y de interpretaciones que retoman una perspectiva neoplatónica. George Camamis, por ejemplo, ha propuesto que *La Galatea* (1585) es una de las «claves» para interpretar *La Primavera* de Botticelli y que una lectura atenta de las novelas mostraría que Cervantes «capturó su significado escondido»<sup>12</sup>. Aunque esta lectura resulta interesante, enfatiza sobre todo las reciprocidades simbólicas entre texto e imagen. Uno de los límites del método iconográfico es la dependencia excesiva sobre textos eruditos para explicar o descifrar el «simbolismo escondido» de las imágenes<sup>13</sup>. Salvo algunas excepciones, la posibilidad de establecer otro tipo de relaciones entre texto e imagen en Cervantes, que tengan en cuenta cuestiones como el tono y la temporalidad, las diferencias efectivas entre una narración visual y una narración textual, la manera en que la imagen narrada introduce un cambio narrativo en el texto, los matices entre descripción y narración que se dan con la incorporación de imágenes literarias pero también materiales, entre otros, no ha sido una cuestión estudiada con detenimiento.

Tanto Frederick de Armas como Ana María Laguna han propuesto modos de lectura más amplios. Si bien De Armas enfatiza la citación de pinturas específicas en Cervantes, muestra diversos tipos de relaciones que incluyen cuestiones como la composición, el tono y la gestualidad, entre otros. Para Laguna, las referencias visuales pueden pensarse como huellas, pero sobre todo como una forma alternativa para acercarse a las particularidades de la escritura cervantina<sup>14</sup>. Además, Laguna amplía el análisis de la cultura visual cervantina al incluir el arte español y pensarlo en diálogo con el arte italiano, así como con el flamenco<sup>15</sup>.

## CITACIÓN Y PRESENCIA DE PINTURAS RENACENTISTAS EN LOS TEXTOS CERVANTINOS

En su análisis de *La Galatea*, la novela pastoril de Cervantes publicada en 1585, George Camamis propone que esta incluye dos ékfrasis parciales de *La Primavera* de Botticelli.<sup>16</sup> En un primer momento, el pastor Elicio, enamorado de la pastora Galatea, deja a sus ovejas y sale en la noche meditabundo y melancólico:

se entró por la espesura de un espeso bosque adelante, buscando algún solitario lugar adonde en el silencio de la noche con más quietud pudiese soltar la rienda a sus amorosas imaginaciones [...] Y así, yéndose poco a poco gustando de un templado céfiro que en el rostro le hería, lleno del suavísimo olor que de las olorosas flores de que el verde suelo estaba colmado [...] oyó una voz como de persona que dolorosamente se quejaba [...] <sup>17</sup>

Después de oír el lamento, Elicio se asoma para ver quién es:

rompiendo por las espinosas zarzas por llegar más presto a do la voz salía, salió a un pequeño prado, que, todo en redondo, a manera de teatro, de espesísimas e intrincadas matas estaba ceñido, en el cual vio un pastor que, con extremado brío, estaba con el pie derecho delante y el izquierdo atrás, y el diestro brazo levantado, a guisa de quien esperaba hacer algún recio tiro. Y así era la verdad, porque, con el ruido que Elicio al romper por las matas había hecho, pensando ser alguna fiera de la cual convenía defenderse, el pastor del bosque se había puesto a punto de arrojarle una pesada piedra que en la mano tenía <sup>18</sup>.

Según Camamis, la figura de Lisandro, el pastor homicida descubierto por Elicio en el «pequeño prado [...] a manera de teatro», correspondería al Mercurio de *La Primavera* y este encuentro en medio de la oscuridad se contrapondría a la segunda ékfrasis parcial de *La Primavera*, que aparece en el segundo libro de *La Galatea* y completa la imagen, a la vez que la resuelve, según una lectura neoplatónica: esta vez la visión de Elicio se da en plena luz, cuando observa al cortejo de Venus que aparece caminando con Céfiro y Flora, que lanza flores en medio de una primavera eterna.

Cabe preguntarse si no se trata de un *locus amoenus* genérico más que una alusión específica a *La Primavera*. En todo caso, la descripción de la postura de Lisandro «con el pie derecho delante y el izquierdo atrás, y el diestro brazo levantado» es una referencia al *contrapposto*, una postura clásica retomada por los artistas renacentistas en la que el cuerpo se balancea naturalmente (sus miembros se oponen los unos a los otros) y a la vez se dispone para llevar a cabo una acción. [Figs.1-2] El *contrapposto* es, en efecto, la postura del Mercurio de Botticelli, pero se refiere también a la figura retórica de la antítesis, usada en textos y en imágenes renacentistas para significar contraste<sup>19</sup>. Podríamos decir entonces que Cervantes alude a la noción de contraste a partir de la descripción de un cuerpo en *contrapposto*. Y la ironía de la figura de Lisandro/Mercurio a punto de lanzarle una piedra al espectador-Elicio no puede pasarse por alto, como si el espectador irrumpiera en la imagen, interrumpiendo la escena idílica, pero también como si este gesto diera aviso de que la narrativa pastoril está por interrumpirse de una forma no convencional, puesto que unas escenas violentas —que contrastan con el idilio pastoril— están por relatarse<sup>20</sup>. En este sentido, la descripción de la figura en *contrapposto* sirve para crear una pausa o tensión en medio una narrativa que se ocupa de una cuestión eminentemente pictórica—el descubrimiento de una imagen a través del bosque espeso, de lo oscuro a lo claro. Así mismo, llama la atención sobre la violencia inherente en la historia trágica de Lisandro (quien asesina al hermano de su amada, a su vez asesinada por su propio hermano), que está a punto de ser relatada a Elicio y a los lectores/espectadores de esta imagen, como una suerte de contraste con respecto al mundo idílico por el que había entrado Elicio

en un primer momento. Así, la imagen descriptiva, que en un principio se anuncia como una suerte de *locus amoenus*, termina siendo una advertencia sobre lo que viene por el camino y desestabiliza, así, la armonía del *locus amoenus*.

Según Frederick de Armas, *La Primavera* aparece de forma matizada en el capítulo 10 de la Segunda parte del *Quijote*, cuando don Quijote se muestra incapaz de ver la escena idealizada que le ofrece Sancho de las tres mujeres campesinas: en la imagen que permanece impenetrable para don Quijote, Sancho sería Mercurio (además de servir de mensajero interlocutor, en sus descripciones adquiere características mercuriales como la elocuencia); Dulcinea como Primavera/Venus; las tres campesinas como las tres gracias; el viento de occidente como Céfito; y las flores como Flora<sup>21</sup>. Más allá de las equivalencias iconográficas, la relación entre las estrategias narrativas de Cervantes y las tradiciones pictóricas renacentistas se evidencia aquí por la manera en que aparece la escena en perspectiva —con Sancho y don Quijote en movimiento, mientras dialogan y tratan de reconocer las figuras a lo lejos— así como por la célebre imagen de las tres campesinas que Sancho intenta retratar como si fueran Dulcinea y sus doncellas. En su esfuerzo por describir la belleza (falsa) de las mujeres, Sancho toma elementos de la tradición pictórica para representar a la figura femenina ideal, como por ejemplo en su descripción de las figuras «blancas como el ampo de la nieve» y «resplandecientes como el sol al medio día»<sup>22</sup>. Desde un inicio, Sancho usa algunos de los lugares comunes de las descripciones visuales de la época, al aludir a sus cabelleras y a través de comparaciones con joyas preciosas:

Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento; y, sobre todo, vienen a caballo sobre tres cananeas remendadas, que no hay más que ver<sup>23</sup>.

Por otra parte, el énfasis sobre las tres figuras aparece una y otra vez en la escena quijotesca, como si se tratara de un eje estructural: en efecto, pareciera estar invocando el número tres de las Tres Gracias, pero también a las tres diosas del conocido juicio de Paris. De hecho, la yuxtaposición de tres figuras femeninas era un lugar común en el arte renacentista; su fin era comparar y contrastar las posibilidades de representación de diversos medios (pintura versus escultura), pues se trataba de mostrar los ángulos de una misma figura de la manera más completa posible<sup>24</sup>. Varios pintores, entre ellos Rafael, retomaron la disposición clásica de las tres gracias y la convirtieron en un *topos* sobre la imitación. [Fig. 3] La alusión de Cervantes a una imagen clásica sirve para comentar los patrones de la imitación, pero en términos burlescos, pues la imagen tripartita que ven Sancho y don Quijote se convierte en un mundo al revés, en el *topos* invertido. A pesar de los paralelos y de las estrategias invocadas por Sancho, estas no logran engañar —del todo— a los ojos turbios de don Quijote. Las tres campesinas se convierten así en el otro lado del espejo de las Tres Gracias, y si bien las palabras de Sancho/Mercurio intentan usar la tradición pictórica para convencer a su interlocutor a través de palabras adornadas, la vista no se deja engañar por las imitaciones mal logradas. Así, la elocuencia de Sancho no logra competir con el verdadero arte de la imitación, si bien señala sus paradojas.

Vale la pena anotar, también, que la escena se desarrolla en medio de un diálogo sobre la perspectiva y la capacidad de ver a lo lejos; abundan las alusiones a la luz, a la luminosidad y a la habilidad de observar, como cuando don Quijote hace esfuerzos con «ojos desencajados y vista turbada»<sup>25</sup>. Sin embargo, a medida que se acercan, don Quijote no las ve, o simplemente reconoce en ellas a tres campesinas sobre tres asnos. A pesar de los esfuerzos de Sancho, don Quijote se resiste: propone su teoría del encantamiento, mientras afirma que su visión está siendo interceptada por nubes y cataratas<sup>26</sup>. Y así, de esta manera, simultáneamente alude a la ambigüedad de las imágenes como ilusiones vanas o engañosas, otro *topos* antiguo.

En esta misma línea, podríamos pensar que ciertos significados se construyen a partir de relaciones visuales —por contraste, como en este caso— y no solo por cuestiones simbólicas, como se ha pretendido en los estudios iconográficos tradicionales de la relación entre texto e imagen. Así como la *Galatea* de Rafael puede interpretarse como una figura triunfante que se aleja del erotismo venusino, recordemos que lo hace también por contraste con el fresco de *Polifemo*, pintado por Sebastiano del Piombo para la Villa Farnesina



simultáneamente, y cuya ubicación espacial se convierte en un punto de parangón entre los dos artistas<sup>27</sup>. [Figs. 4-5]

De manera similar, se puede pensar en términos de estructura y espacio. Según De Armas, *La Numancia* retoma tanto la estructura visual como algunos elementos específicos de los frescos de Rafael y Giulio Romano en los apartamentos papales del Vaticano<sup>28</sup>. La gestualidad de Constantino en el fresco de *La visión de la cruz* encuentra repeticiones en el discurso de Cipión a los soldados, en el que advierte sobre los excesos del placer. [Fig. 7] En el fresco, esta advertencia se muestra a través de la juxtaposición, pues las armas están siendo llevadas por personajes inapropiados, a su vez supervisados por la Moderación<sup>29</sup>. Así mismo, De Armas propone que la unidad interna de la estructura temática de *La Numancia* podría entenderse a través del uso de la perspectiva y la arquitectura clásica de la *Escuela de Atenas* de Rafael, en la que en un mismo espacio se unen temporalidades distintas de forma armoniosa<sup>30</sup>. Según este tipo de lectura, estas imágenes ofrecerían una suerte de configuración visual para la acción. Aquí también, la relación entre texto e imagen va más allá de lo propiamente iconográfico, pues no es una cuestión meramente temática, sino que tiene en cuenta el espacio, la temporalidad y la gestualidad.

## TEORÍA DEL ARTE: PARODIA Y PARADOJAS DE LA IMITACIÓN

Hemos visto que existen diversas maneras de pensar la función de las imágenes que aparecen traducidas o evocadas por Cervantes: no solo en términos de referencias iconográficas y lecturas neoplatónicas, sino a través de la incorporación de motivos y gestos, cuestiones de composición, e incluso una estructura narrativa en términos visuales. Por otra parte, las alusiones no solo a obras específicas sino a ciertos topoi recurrentes en los textos teóricos del arte renacentista aparecen en el *Quijote* como parodia de las artes imitativas.

Al justificar su imitación de Amadís y Orlando, don Quijote invoca la pintura como modelo: «Digo asimismo que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe. Y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas»<sup>31</sup>. Pareciera como si la función de las imágenes de adorar (es decir, mejorar a partir de la imitación) reforzara, a su vez, el poder de la imagen como ejemplo.

En este mismo capítulo, don Quijote termina por sintetizar su construcción de Dulcinea como una imagen mental a través de un *topos* recurrente de la historia del arte. Es inequívoca la alusión a la conocida anécdota de Zeuxis, cuya historia es relatada por Plinio en su *Historia Natural* y posteriormente citada tanto en imágenes como en la teoría del arte renacentista: «y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina»<sup>32</sup>. Así, Dulcinea se constituye por la suma de sus partes, a la manera de un Zeuxis pintando a una Helena —a partir de las mejores partes de cinco modelos diversas<sup>33</sup>. [Fig. 7] Don Quijote actúa como un Zeuxis y a la vez lo supera, puesto que imita no solo la naturaleza sino las artes. El principio es el mismo de la comparación entre las Tres Gracias. Sin embargo, esta forma disyuntiva de componer a partir de las partes es el peligro latente detrás de este mito sobre la creación artística, en el que hay una línea delgada entre la captación de la belleza ideal y la monstruosidad. En efecto, la figura de Dulcinea puede entenderse como una parodia de las descripciones petrarquistas y la construcción de prototipos ideales que aparecen en una buena parte de la pintura de mujeres ideales en el Renacimiento<sup>34</sup>.

Otro tema de la teoría renacentista aparece en la figuración del Quijote-lector. Así como lo ha mostrado Christopher Weimer, la imagen de don Quijote como lector obsesivo recuerda las descripciones que hace Giorgio Vasari de ciertos artistas melancólicos y solitarios; estos incluyen a Miguel Ángel dibujando en secreto y a Paolo Uccello cuya obsesión por la perspectiva lo mantuvo trabajando a solas en su estudio durante noches enteras<sup>35</sup>. La segunda edición de las *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores* había aparecido en 1568 y muy rápidamente se había convertido en un punto de referencia paradigmático de la

teoría del arte. Los artistas vasarianos anticipan el inicio de la locura de don Quijote, cuyo temperamento artístico-melancólico refleja el efecto del estudio y la contemplación prolongada de la lectura privada, así como lo recalca el grabado de una edición francesa de 1650 en su inscripción: «Don Quijote, por tanto leer romances, noche y día, pierde la cabeza» y continúa abajo «por poco dormir su cerebro se secó»<sup>36</sup>. [Fig. 8] La imagen del autor con «la mano en la mejilla» del prólogo del *Quijote* tiene resonancias evidentes con la imagen del artista melancólico, como puede observarse en el retrato de Miguelangel/Heráclito pintado por Rafael en la Escuela de Atenas, en la que los artistas contemporáneos aparecen como filósofos, o en el grabado célebre de Durero sobre *La Melancolía* como figura emblemática de las artes<sup>37</sup>. Si bien en el *Quijote* se convierte en un elemento paródico, la construcción de la figura del protagonista recuerda el tipo de escritura biográfica del arista heroico que se inaugura con Vasari a mediados del siglo. [Fig. 9]

Así, en la medida en que no solo es lector ávido sino también consumidor de imágenes, la figura de don Quijote se construye a la imagen y semejanza de los artistas renacentistas<sup>38</sup>. Hay que recordar que la experiencia de la lectura no podía separarse de las ilustraciones grabadas que aparecían en los libros; así, don Quijote no solo es creador de imágenes, sino también su observador. En el capítulo 71 de la Segunda parte del *Quijote*, un par de pinturas funcionan como impulsos narrativos que ejemplifican los poderes imitativos de las imágenes. Frente a dos viejas telas pintadas, pero colgadas a la manera de tapices lujosos en una taberna, don Quijote y Sancho conversan sobre la calidad de las imágenes y su poder para contar historias:

Alojéronle en una sala baja, a quien servían de guadameciles [lujosos tapices de cuero decorado] unas sargas [telas] viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped [Paris] se la llevó a Menalao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar, sobre una fragata o bergantín, se iba huyendo.

Notó [Don Quijote] en las dos historias que Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón; pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos<sup>39</sup>.

Las pinturas representan temas clásicos: en una aparece el rapto de Helena «de malísima mano»; en la otra, la historia de Dido y Eneas. Los comentarios de don Quijote evidencian una forma de entender, maliciosamente, los gestos y las acciones de las figuras, cuando dice que «Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón» y compara el tamaño de las lágrimas de Dido con nueces. Don Quijote continúa y comenta las imágenes, recordando que la desdicha de las mujeres, por no haber nacido en su época, es comparable con la suya, por no haber nacido en la época de ellas (pues de haber matado a Paris habría evitado tantas desgracias). Luego el diálogo se vuelca sobre la calidad artística de las imágenes:

—Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas. Pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a éstas.

—Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja[...] que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “Lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Éste es gallo”, porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere<sup>40</sup>.

Esta pausa suscitada por la presencia de los lienzos y la comparación entre las historias de Elena y Dido sirve para establecer también otro tipo de comparaciones que invierten las jerarquías: pinturas que simulan tapices, e historias épicas-mitológicas contrastadas con un nuevo tipo de historia picaresca —la de Sancho y don Quijote— para ser vista en mesones y no en castillos. La ironía es que esos modelos antiguos están aquí pintados «de malísima mano» y las historias nuevas podrían ser pintadas de mejor manera, es decir, sobrepasando a sus modelos clásicos.

En su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, publicada póstumamente en 1617, la pintura ocupa un lugar fundamental en la peregrinación de los protagonistas que inicia en el norte de Europa y termina en Roma. No solo aparecen menciones de artistas clásicos y renacentistas, así como referencias a

obras específicas, sino que las reflexiones en torno al poder narrativo de la imagen pictórica ocupan un lugar central. Aquí, la pintura funciona como un microcosmos de la narrativa. No es casual que la escena en la que el protagonista (Periandro) encarga una pintura que narre los principales episodios de sus aventuras se ubique justo en el centro de la narración del *Persiles* <sup>41</sup>. Si la obra sigue el modelo de las novelas bizantinas de aventuras —con su relato de la peregrinación de dos príncipes nórdicos cuyo destino final es Roma—, la imagen central se convierte, a su vez, en la historia relatada, a la manera de un microcosmos, al mismo tiempo que ocupa un rol central para el desarrollo de la narrativa. La doble condición de la imagen —como relato de historia y a la vez de fantasía— ha sido analizada por Brito Díaz cuando afirma que la imagen hace memoria y «los casos pintados se hacen historia que es, al mismo tiempo, leyenda» <sup>42</sup>. También en el *Persiles* aparece el retrato femenino (en este caso de Auristela), cuya presencia gira en torno al debate entre la ficción y la realidad, o entre la idealización artística y la verosimilitud de su modelo, un lugar común que se retoma de las tradiciones artísticas renacentistas <sup>43</sup>.

Así como el *Quijote* es una parodia de la novela renacentista y el *Persiles* entabla un diálogo con un género literario clásico, la aparición de obras artísticas en medio de dichas narrativas —o como parte de ellas— insinúa la estrecha relación que existe entre el arte pictórico y la escritura. Así como lo han mencionado diversos autores, dichas artes resulta inseparables para Cervantes, como puede entreverse en diversos pasajes de sus textos y en los usos que hace de las imágenes pictóricas que invoca una y otra vez, a través de distintos matices <sup>44</sup>. Usadas para comentar la narrativa y para reflexionar en torno a la representación, las imágenes pictóricas se entienden como mecanismos alternos para intervenir la narrativa textual y, a su vez, formar parte de ella. Es decir, no se trata necesariamente de una yuxtaposición entre texto e imagen, sino del poder que tiene la imagen como interlocutora.

En conclusión, las referencias visuales que aparecen intercaladas en la narrativa cervantina sirven no solo para poner en juego algunos de los lugares comunes de las relaciones entre texto e imagen, sino que señalan las paradojas de la imitación y ponen de manifiesto el límite delgado entre la realidad, el engaño y la ilusión. En efecto, algunas de las versiones imaginadas por don Quijote resultan mejores que las imágenes físicas que se encuentran por el camino. Y si bien las referencias a pinturas específicas no son siempre explícitas, en términos generales, el uso de la teoría del arte y la evocación del poder de las imágenes son el resultado de una serie de preocupaciones compartidas por un ámbito humanista tanto en Italia como en España. Estuviera o no aludiendo a pinturas específicas, como lo han pretendido diversos estudiosos, lo cierto es que Cervantes aprovecha los poderes de lo visual para intercalar e interrumpir la narrativa, pero también para impulsarla a través de una reflexión irónica sobre los poderes de la imitación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alpers, Svetlana, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987.
- Andrews, Lew, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Armas, Frederick de, *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Armas, Frederick de, «Cervantes and the Italian Renaissance», en *The Cambridge Companion to Cervantes*, ed. Anthony J. Cascardi, Toronto, University of Toronto Press, 2002, pp. 32-57.
- Armas, Frederick de (ed.), *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University, 2004.
- Armas, Frederick de, «Cervantes and Della Porta: The Art of Memory in La Numancia, El retablo de las maravillas, El licenciado Vidriera, and Don Quijote», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82, 2005a, pp. 82-97.
- Armas, Frederick de (ed.), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005b.
- Armas, Frederick de, *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto, 2006.



- Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- Barolsky, Paul, «There is No Such Thing as Narrative Art», *Arion*, 18.2, Fall 2010, pp. 111-123. Disponible en: <<https://www.bu.edu/arion/volume-18-barolskynarrative-art/>>.
- Brito Díaz, Carlos, «“Porque así lo pide la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.7, 1997, pp. 145-164.
- Camamis, George, «The Concept of Venus-Humanitas in Cervantes as the Key to the Enigma of Botticelli's Primavera», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8.2, 1988, pp. 183-223.
- Cassidy, Brendan (ed.), *Iconography at the Crossroads*, Princeton, Index of Christian Art, 1993.
- Cervantes, Fernando, «Cervantes in Italy: Christian Humanism and the Visual Impact of Renaissance Rome», *Journal of the History of Ideas*, 66.3, July 2005, pp. 325-350.
- Cervantes, Miguel de, La Galatea, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1999.
- Cervantes, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2014.
- Cropper, Elizabeth, «On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style», *Art Bulletin*, 58:3, 1976, pp. 374-394.
- Damisch, Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1992.
- Dudley, Edward, «Goddess on the Edge: The Galatea Agenda in Raphael, Garcilaso, and Cervantes», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 1, 1995, pp. 27-45.
- Givanel Mas y Gaziél, Juan, *Historia gráfica de Cervantes y del «Quijote»*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
- Goffen, Rona, *Renaissance Rivals*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- Iffland, James, «Seeing is Believing: The Rhetoric of Graphic Illustration in the History of Don Quixote», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, Spring 2007 [2008], pp. 95-160.
- Laguna, Ana María G., *Cervantes and the Pictorial Imagination. A Study on the Power of Images and Images of Power in Works by Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2009.
- Lavin Aronberg, Marilyn, *The Place of Narrative: Mural Decorations in Italian Churches, 431-1600*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Lenaghan, Patrick (ed.), *Imágenes del «Quijote»: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, Madrid, The Hispanic Society of America/Museo Nacional del Prado/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.
- Lucía Megías, José Manuel, *Leer el «Quijote» en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Editorial Calambur, 2006.
- Lucía Megías, José Manuel (dir.), *Banco de imágenes del «Quijote»*, <<https://www.qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/Default.aspx>>.
- Lucía Megías, José Manuel et al., *La imagen del «Quijote» en el mundo*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2004.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln/ Liechtenstein, Kraus Reprint, 1979.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Schmidt, Rachel, *Critical Images: The Canonization of «Don Quixote» through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1999.
- Summers, David, «Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art», *The Art Bulletin*, 59.3, September 1977, pp. 336-361.
- Weimer, Christopher B., «The Quixotic Art: Cervantes, Vasari, and Michelangelo», en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick de Armas, Lewisburg, Bucknell University, 2004, pp. 63-84.

## Imágenes



FIGURA 1

Policleito, Doríforo, copia romana en mármol de original griego en bronce (ca.440 a.C.), Museo Arqueológico de Nápoles. Ejemplo de escultura en contrapposto.  
Crédito de la imagen: Doryphoros\_MAN\_Napoli\_Inv6011.jpg; Marie-Lan Nguyen (2011), CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18366140>



FIGURA 2

Sandro Botticelli, Detalle de «Mercurio» en La Primavera, témpera sobre tabla, ca.1482, Uffizi, Florencia.

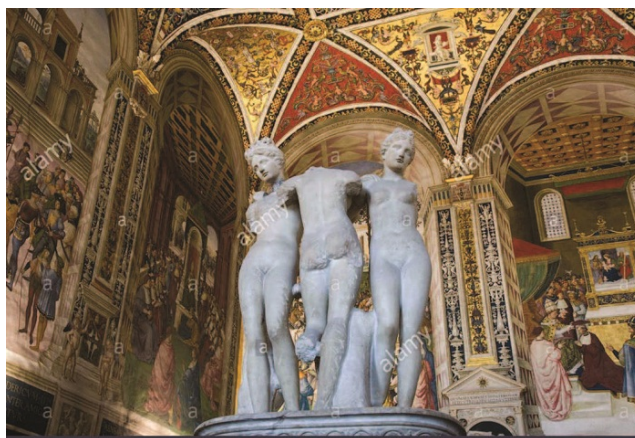


FIGURA 3

Las Tres Gracias, escultura romana en mármol (descubierta en el siglo XV), Biblioteca Piccolomini, Catedral de Siena. Crédito de la imagen: Alamy Stock Photo.



FIGURA 4

Sebastiano del Piombo, Polifemo, fresco, 1511, Villa Farnesina, Roma.

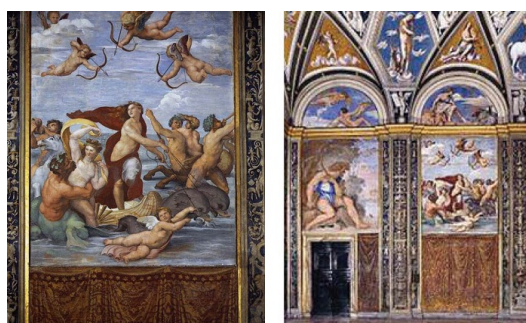


FIGURA 5

Rafael, Galatea, fresco, 1512, Villa Farnesina, Rom



FIGURA 6

Taller de Rafael y Giulio Romano, La aparición de la Cruz, fresco, 1520-24, Sala de Constantino, Apartamentos papales, Vaticano.



FIGURA 7

Domenico Beccafumi, Zeuxis y sus modelos, fresco, 1519-23, Palazzo Venturi, Siena.  
Fuente de la imagen: [https://www.wga.hu/html\\_m/b/beccafum/1/06ventur.html](https://www.wga.hu/html_m/b/beccafum/1/06ventur.html)





FIGURA 8

Dom Quixot à force de lire des Romans soir et matin perd le iugement ». Grabado, 200 x 179 mm. En *Les adventures du fameux chevalier Dom Quixot de la Manche et de Sancho Pansa, son excuyer* (Jacques Lagniet). Paris: Boissevin, 1650-1652. Disponible en Gallica, BNF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52507162h/f7.item>



FIGURA 9

Rafael, Detalle del «Retrato de Miguelangel/Heráclito» en la Escuela de Atenas, fresco, 1508-12, Stanza della Segnatura, Apartamentos papales, Vaticano.

## NOTAS

1.

Ver el estudio de Lucía Megías, 2006, pp. 97-189. El material visual de las ediciones puede consultarse en el Banco de imágenes del Quijote, dir. Lucía Megías: .

2.

Lucías Megías, 2006, pp. 39-49. Para otras reflexiones en torno a la manera en que las imágenes afectan la lectura del texto, ver Schmidt, 1999; Lenaghan, 2003.



3.

Sobre la variedad de las expresiones gráficas, ver Givanel Mas y Gaziel, 1946; Lucía Megías, 2004.

4.

Sobre la noción de una recepción activa, ver Iffland, 2007, pp. 96-103. Para Iffland, las ilustraciones en las ediciones se pueden entender «no sólo como síntomas de la recepción de Don Quijote sino como productoras de modos de recepción» (p. 96).

5.

Un referente clásico del método iconográfico es Panofsky, 1980. La dependencia excesiva de la iconografía sobre textos eruditos y su noción de un simbolismo escondido ha sido revisada, entre otros, en Cassidy, 1993.

6.

Sobre algunas de las discusiones en torno a la distinción entre texto e imagen, así como la propuesta de analizar la diferencia en términos de medios, ver Mitchell, 1994.

7.

Sobre la relación entre temporalidad, espacialidad y narrativa en las artes visuales, ver Barolsky, 2010; Andrews, 1998; Lavin, 1990. Sobre la aplicación de una lectura narrativa a las imágenes o un modelo de «narratología visual», ver Bal, 1997, pp. 161-170. Sobre el lugar de la descripción en la narrativa textual, ver Bal, 1997, pp. 36-43.

8.

Sobre la écfrasis y la visualidad en el Siglo de Oro, ver los estudios editados por Frederick de Armas (2004 y 2005b).

9.

Se destacan principalmente los estudios de De Armas, Camamis, Dudley, Weimer y Laguna.

10.

De Armas, 2006 y 2002.

11.

De Armas, 2005a; Cervantes, 2005.

12.

Camamis, 1988.

13.

Cassidy, 1993; Alpers, 1987.

14.

Laguna, 2009, p. 47, define la relación en términos de «visual traces».

15.

Ver en particular el capítulo 1, «Beyond Words: Cervantes and the Making of a Visual Culture», en Laguna, 2009.

16.

Camamis, 1988, pp. 188-191.

17.

Cervantes, La Galatea, p. 182.

18.

Cervantes, La Galatea, p. 187.

19.

Sobre el traslado de ciertas figuras retóricas a las artes visuales en el Renacimiento, particularmente el contrapposto o contraste, ver Summers, 1977, especialmente p. 347 en adelante. Sobre las funciones posibles de la antítesis y su equivalente en pintura, el contrapposto, ver p. 349.

20.

Agradezco al lector/a evaluador de este texto por sugerir esta dirección en la interpretación del contrapuesto como contraste narrativo.

21.

De Armas, 2002, p. 52.

22.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 118.

23.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 117.

24.

Sobre la tradición del Juicio de Paris y las tres diosas asociadas con las tres gracias, ver Damisch, 1992, p. 198. Sobre el paragoné en el arte renacentista, ver Goffen, 2002.

25.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 119.

26.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 120.

27.

Sobre la competencia implícita entre estos dos artistas como representantes de tradiciones distintas, ver Goffen, 2002, pp. 230-231.

28.

De Armas, 2002, p. 37.

29.

Para un análisis detallado de las relaciones entre el fresco y La Numancia, ver De Armas, 1998, pp. 62-76.

30.

Sobre las relaciones estructurales entre La Numancia y los frescos de Rafael en los apartamentos papales, ver De Armas, 1998, pp. 16-61.

31.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 303. Sobre el uso de las artes pictóricas para hablar de la imitación, ver Weimer, 2004.

32.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 312.

33.

De Armas, 2006, pp. 170-188; Laguna, 2009, pp. 49-56.

34.

Sobre el petrarquismo en la pintura de retratos femeninos en el Renacimiento, ver Cropper, 1976.

35.

Weimer, 2004, pp. 68 y 73.

36.

El texto en francés dice: «Dom Quixot à force de lire des Romans soir et matin perd le jugement».

37.

Sobre la noción de la melancolía en el arte renacentista, ver el estudio detallado de Klibansky, Panofsky y Saxl, 1979.

38.

Weimer, 2004.

39.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 627.

40.

Cervantes, Don Quijote de la Mancha, p. 628

41.

Camamis, 1988, pp. 184-185.

42.

Brito Díaz, 1997, p. 157.

43.

Brito Díaz, 1997, pp. 152-153.

44.

Sobre la declaración cervantina en torno a la pintura y la historia en el Persiles, y en relación con el dictamen de Horacio, ver Cervantes, 2005, p. 344.