

Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche

XX
2017



Edizioni ETS

Ver informaciones y normas para los autores exclusivamente en:

<http://riviste.edizioniets.com/rfli/index.php/rfli/pages/view/editorialRules>



INDICE

ROBERTO MONDOLA <i>Recrear la lengua de Petrarca en el siglo XX: los Cancioneros de Ángel Crespo y Jacobo Cortines</i>	9
ADALID NIEVAS ROJAS <i>Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (I). Años italianos</i>	45
ADRIÁN J. SÁEZ <i>Las «sargas pintadas» de la venta: écfrasis y tapicería en el Quijote (II, 71)</i>	85
FEDERICA ZOPPI <i>Palabra, imagen, objeto: reflexiones sobre la concepción cervantina de la narración y del lenguaje a partir del cuento de las palabras heladas de Castiglione (Cortigiano, II, 8)</i>	99
MARÍA CECILIA FERREIRA PRADO <i>Imágenes alquímicas en Los trabajos de Persiles y Sigismunda, de Miguel de Cervantes</i>	125
JESÚS ANTONIO CID <i>La Canción Al Serenísimo Príncipe Filiberto de Antonio Mira De Amescua</i>	157
DANIELA PIERUCCI <i>I «retroscena» del parlamentarismo secondo Benito Pérez Galdós e Federico De Roberto</i>	187
GIOVANNA FIORDALISO <i>Pío Baroja e il romanzo degli anni '20: il caso de El laberinto de las sirenas</i>	205
BARBARA GRECO <i>Contrafactualidad fantapolítica coral: Imposible Sinaí de Max Aub (1982)</i>	237

VERONICA ORAZI

Memoria storica e teatro contemporaneo: Los niños perdidos di Laila Ripoll 251

“AMISTAD A LO LARGO”. PER GIULIA POGGI

FEDERICA CAPPELLI

Presentación 271

ANTONIO GARGANO

«*Homo homini lupus*». Per una lettura del primo Tratado del Lazarillo de Tormes 273

MERCEDES BLANCO

Sales y donaires: en torno a la minutio en la lírica juvenil de Góngora 293

NOTE

GIUSEPPE DI STEFANO, MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES

Reaparece un pliego suelto ‘perdido’: el Gaiferos libertador de Melisenda de la subasta Sotheby en 1936 331

RECENSIONI

EMRE ÖZMEN

Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), Ser autor en la España del siglo XVIII, Gijón, Ediciones Trea, 2017, 526 pp. 337

LIBRI RICEVUTI

341

LAS «SARGAS PINTADAS» DE LA VENTA: ÉCFRASIS Y TAPICERÍA EN EL *QUIJOTE* (II, 71)*

Tan «maravillosamente pintado» (I, 9) como de Rocinante cuenta uno de los narradores cervantinos se antojan otros tantos personajes, pasajes y hasta el *Quijote* en su conjunto¹. De hecho, se puede entender la novela como un museo delineado por Cervantes a partir de la suma de elementos de varias artes con la pintura al frente.

En este sentido, De Armas ha mostrado que el *Quijote* y otros textos cervantinos se pueden mirar «through the constante contamination and agon between the visual and the verbal arts» (2005: 16), pues son una suerte de galería de imágenes relacionadas con artistas y cuadros coetáneos presentados en la ficción gracias a un magistral truco de magia²: la écfrasis, la descripción poética de un *objet d'art* real o ficticio a través de palabras (*Kunstbeschreibung*)³.

La pintura siempre gana mercedamente por la mano en este *grand tableau*, pero hay que tener en cuenta la presencia de otras artes (dibujo, escultura, etc.) que también se dan cita en la novelística cervantina. Para empezar, en origen se manejaba un concepto más amplio de écfrasis que, más allá de la pintura, abarcaba lances de especial tensión (una batalla, el saqueo de una ciudad) y objetos muy variopintos desde

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (referencia FFI2015-63501-P del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradezco los sabios comentarios de Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid), maestro de todas las artes.

¹ Todas las citas proceden de la edición al cuidado de Rico 2015.

² De Armas 2005: 16. En general, ver además De Armas 1998, 2004, 2006 y 2010, junto con el comentario de Lozano-Renieblas 2005 sobre la batalla de los carneros (*Quijote*, I, 18), el repaso de Paz Gago 2006: 83-102 y la aproximación teórica de Albuquerque García 2008, atento a una serie de rasgos que propician el carácter pictórico general de la novela. Se puede ver igualmente Laguna 2009. Mientras tanto, Ganelin 2013, examina el despliegue de sentidos de la novela en relación con los *Wunderkammer*.

³ Parafraseo la conocida definición de Spitzer 1962: 72.

el escudo de Aquiles (*Iliada*, XVIII, vv. 478-608), que inaugura la historia literaria de la écfrasis, hasta los cuadros en los que se especializa con el tiempo⁴.

En la época son muchas las razones para el dominio de la pintura (victoria del *paragone* con otras artes, apoteosis de ingenios y géneros, etc.) que fundamentan los ecos pictóricos en la obra de Cervantes y muchos otros. Con todo, ya en el *Quijote* se hallan episodios relacionados con otras bellas artes: un primer botón de muestra se encuentra en los dibujos de la batalla «pintada muy al natural» de don Quijote con el vizcaíno, que se acompaña de unos rótulos con los nombres de los personajes (I, 9); en el otro polo de la novela, la cabeza encantada de Antonio Moreno permite lanzar una nueva andanada contra las creencias mágicas y supersticiones afines al tiempo que se relaciona con la escultura, en tanto su diseño se equipara a «las cabezas de los emperadores romanos» (II, 62); y, por fin, se pueden recordar los emblemas disseminados aquí y allá a lo largo del texto, entre otras cosicosas⁵.

Pues bien, en la galería artística del *Quijote* hay una sección especialmente dedicada a la tapicería. Más en detalle, los tapices entran en acción en tres ocasiones: en la aventura de Clavileño, la ridícula estampa de don Quijote -sin estribos y con las piernas colgando- a lomos del caballo de madera hace que parezca «figura de tapiz flamenco pintada o tejida en algún romano triunfo» (II, 41); más adelante aparece el caso más conocido con la imagen tapicera sobre la traducción, un *topos* ya manido con el que se lanza una apostilla irónica o una crítica más o menos furibunda («el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas griega y latina, es como quien mira tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz», II, 62); por fin, otros tapices desempeñan una función capital en uno de los últimos episodios (II, 71), asunto que paso a comentar⁶.

Ya en la fuga de la novela, don Quijote y Sancho van de regreso al hogar tras el trágico paso por Barcelona (por la derrota final del caba-

⁴ Ver solamente el repaso entre las ideas añejas y modernas de Webb 1999 y Elsner 2002.

⁵ Ver Arellano 2000 y Olivares Zorrilla 2005. Lejos de estos casos queda la larga cohorte de recreaciones artísticas posteriores y las imágenes que adornan la fortuna editorial de la novela.

⁶ Pérez 1969 lista las referencias cervantinas a hilados y tejidos, y anota que Cervantes no deslinda entre tapices pintados y tejidos (102).

llero) y tras sortear otra traza cómica de los duques para reírse a su costa y descartar darse a la vida pastoril. Luego de la mendaz penitencia de Sancho y de otra noche al raso, nuevamente hacen alto en un mesón que ni es la venta de Palomeque ni don Quijote toma por castillo, pues «después que le vencieron con más juicio en todas las cosas discurría» (II, 71). O casi, porque la reacción del personaje frente a los paños que adornaban la «sala baja» que les toca en suerte tiene su interés:

servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped 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 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 (II, 71).

La contemplación de estas imágenes provoca un último destello de la locura literaria de don Quijote, además de un comentario sobre la calidad de la pintura que *-ut pictura poesis* mediante- lleva de la mano un nuevo ataque sibilino contra la falsa continuación de Avellaneda y una jocosa coda de Sancho Panza sobre la fortuna de la novela⁷: «Yo apostaré 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» (II, 71). Además, este breve asomo de la materia troyana, que enlaza con otras apariciones precedentes (asimilaciones entre don Quijote y Eneas, el desastre parejo a Troya del vencimiento contra el caballero de la Blanca Luna, II, 44, 57 y 66), constituye la segunda versión cervantina de la despedida de Dido y Eneas (*Eneida*, IV, vv. 296-396) que rompe con la mirada elogiosa e idealizada mediante un giro burlesco conforme con el tono que siempre tiene este mito en el *Quijote*⁸.

Marasso ya anota que la descripción deriva del conocimiento cervantino de la epopeya clásica y especialmente remeda la contemplación de Eneas y Acates de unas pinturas en el templo de Cartago (*Eneida*, I, vv. 452-493), al tiempo que este último careo con Eneas refuerza por contraste la derrota de don Quijote, que no avanza hacia la victoria (la fundación de Roma) sino hacia el trágico final; a su vez, Wardropper entiende la imagen como una nueva burla contra los malos pintores y

⁷ Del lanzazo cervantino se ocupa Riley 1990: 135.

⁸ Lida de Malkiel 1974: 30 y 36; 1975: 388. Ver, asimismo, Barnés Vázquez 2009, sobre Virgilio y la tradición clásica en Cervantes.

poetas dentro de las relaciones distanciadas de Cervantes con el universo artístico⁹.

En este estado de cosas, interesa examinar no solo el sentido sino la estrategia de presentación de la historia clásica en el relato, la manera de evocarse las imágenes: las «sargas viejas pintadas» que se evocan en el pasaje son ‘tejidos o tapices de lienzo con historias bordadas o pintadas’ que funcionan de adorno en las paredes de las casas humildes («como se usa en las aldeas»), al igual que los «guadameciles» recién mencionados (‘cuero adornado de la misma manera’), pero con el valor adicional de ser una versión degradada por la escasa calidad de la tela y del dibujo¹⁰.

La imagen que tanto impacta a don Quijote y Sancho, por tanto, se encuentra en un tapiz de poca monta (un lienzo mal pintado), que cumple una función muy cercana al «guadamecí» con escenas de la materia de Orlando que aparece muy sibilínamente en *El viejo celoso*¹¹. En ambos casos se trata de un ejercicio de écfrasis tapicera, que aporta a través del arte nuevas claves de los textos. Y justamente el ejemplo entremesil apunta a que este mecanismo procede, entre otras cosas, de una lección aprendida o sugerida por el *Orlando furioso* de Ariosto, que hace buen uso de los tapices en metáforas y episodios varios¹².

No pretendo dar otra lectura del pasaje frente a las ideas ya apuntadas *supra*, sino únicamente anotar algunos detalles sobre el manejo cervantino del arte de la tapicería. Acaso el asunto pueda tener interés porque las letras de la época privilegian claramente la écfrasis pictórica, una preferencia que se puede explicar como una consecuencia lógica de la victoria de la pintura en el *paragone* con los tapices¹³: así, apenas se suele recordar un poema de Garcilaso (*Égloga III*, vv. 105-272) y algunos pasajes de Góngora (como el soneto «A una casería») y un romance de Quevedo («Matraca de los paños y sedas») en los que el diálogo artístico-poético se cruza con otros intereses¹⁴.

⁹ Marasso 1941: 141-143; Wardropper 1989: 40, que carga en exceso las tintas sobre las limitaciones de los conocimientos y las relaciones cervantinas con el arte.

¹⁰ Así se explican en la anotación de la edición orquestada por Rico 2015.

¹¹ Ver el asedio de Rubio Árquez 2014.

¹² Ver Pérez 1972, 1973 y Donato 1986. Por su parte, Sales 2009: 58 recuerda el trasvase temático entre los libros de caballerías y la tapicería.

¹³ Campbell 2006, González García 2011 y Zalama 2011.

¹⁴ Para el primer caso, ver Spitzer 1952, Egido 2004, Maier-Troxler 2009 y Barnard 2014; para el tercero, Sáez 2015. De paso, hay que recordar que las cuatro ninfas de Garcilaso se mencionan en el *Quijote* (II, 8).

En todos los casos las ocasionales écfrasis de tapices son mucho más que adornos decorativos: de entrada, dan fe de la riqueza artística de la época y son un claro signo de la cultura material, a la par que constituyen un modelo de disposición narrativa avalado por la clave etimológica (*textus*, *texere*), reflexionan sobre las conflictivas relaciones de la tapicería con la pintura y permiten el diálogo crítico con la escritura y sus problemas.

Así las cosas, siempre se apunta con razón que la mala calidad de las dos imágenes de estas «sargas pintadas» («querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado estas», II, 71) engarzan con la anécdota del pintor Orbaneja con la que se dispara un nuevo dardo contra Avellaneda, que ha distorsionado la historia de don Quijote como un mal artista¹⁵: «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», etc. (II, 71). La disposición del relato refuerza estas similitudes, porque también a Álvaro de Tarfe le corresponde «una sala baja, enjaezada con otras pintadas sargas como las que tenía la estancia de don Quijote» (II, 72). Y, aunque tal vez pueda dudarse por un momento, tiene toda la lógica que se trate otra vez de imágenes de los robos de Elena y Dido, con las que se pone sobre la mesa la denuncia del hurto literario y la imitación de Avellaneda¹⁶.

Si el alcance y las funciones de esta crítica se conocen bien, también tiene interés considerar el diseño de la écfrasis tapicera a partir de una lectura desde el arte, que se centre en el esquema de la *descriptio* y el subtexto artístico. Aunque más de pasada que otra cosa, la narración apenas aporta algunos detalles materiales sobre el tapiz en cuestión: la vejez de las telas, la técnica de elaboración («pintadas») y la calidad del conjunto final («de malísima mano»). En realidad, si bien algunos tapices se pintaban y/o se tejían sobre telas ya coloreadas, la mención del arte pictórica se entiende de manera metafórica y especialmente constituye una etapa fundamental de la estrategia de crítica cervantina: el nombre fue acuñado por Felipe de Guevara (*Comentarios de la pintura*, manuscrito de 1560) y luego Palomino aclara que la tapicería es una «pintura tejida», porque «imita a la naturaleza tejiendo en tela lo que pretende expresar con estambre, lino y seda de varios colores» (*Museo pictórico y escala óptica*, V, 3, 38), y en su definición recuerda la compe-

¹⁵ Para la fortuna de esta anécdota, ver Portús 1988.

¹⁶ Gómez Canseco 2004: 198, n. 2.

tencia entre las dos artes (la tapicería imita «mediatamente, porque es mediante la pintura que copian»)¹⁷; pero, por encima de todo, la pintura de estas malas «sargas» prepara la entrada a la historieta de Orbaneja, que se usa como arma arrojadiza contra el falso *Quijote*.

Por si fuera poco, las más de las veces estas imágenes partían de un patrón conocido, que puede aportar nuevas claves de la novela. Gómez Canseco anota que el tapiz presenta el recorrido de Eneas por el templo de Juno durante el que el héroe contempla las pinturas sobre la guerra de Troya (*Eneida*, I, vv. 441-475, de donde se inspira igualmente el parlamento de Sancho)¹⁸: una imagen, pues, en la que se presenta una *mise en abyme* conformada por una escena épica en la que se aprecia una pintura, como una suerte de inversión de *La fábula de Aracne* con un tapiz que muestra un cuadro al fondo. Sin embargo, la écfrasis cervantina más bien quiere presentar dos tapices encadenados (unas «sargas» que recrean «dos historias», II, 72): el rapto de Helena y, a su lado, la huida de Eneas de Cartago, con el abandono de Dido.

El detalle puede parecer baladí, pero apunta a que el diseño de la écfrasis puede recordar algún modelo conocido en su día¹⁹. De ser así, de entre todas las tapicerías de tema troyano en España y otros lugares de Europa que se conocen brilla con fuerza la serie de *La guerra de Troya* y la colección de la *Historia de Dido y Eneas*, dos magníficos conjuntos de *arazzi* de tema clásico de diversa procedencia que presento rápidamente: el primer conjunto (*La guerra de Troya*) fue compuesto en la corte de Borgoña por orden de Carlos el Temerario, de la que derivan un buen número de copias posteriores entre las que se encuentran los cuatro paños ejecutados por los talleres de Tournai (ca. 1470) a partir de los modelos del maestro de Coëtv (Henry o Conrard de Vulcop) que llegaron a España (catedral de Zamora) por donación del VI

¹⁷ En el entremés de *El viejo celoso* también Cañizares se declara «enemigo [...] de aquestas pinturas» en referencia a un tapiz (129).

¹⁸ Gómez Canseco 2004: 199-200. Luego también considera que se trata de dos tapices diferentes (Gómez Canseco 2008: 38).

¹⁹ Es una tarea en la que se corre un riesgo hermenéutico del que advierte Albuquerque García 2008: 163. No hay ningún paño que recree esta escena: tan solo aparecen pinturas en segundo plano en el tapiz de *Eneas delante de Dido* (Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Milán), entrevista que tiene lugar en el templo de Juno pero en el que no se aprecian las escenas de la guerra de Troya; y el *Banquete de Dido y Eneas*, del que se conocen por lo menos cuatro versiones (Palacio de las Cortes, Madrid; Victoria and Albert Museum, Londres; Museum für Angewandte Kunst, Viena; y Hamburger Kunsthalle, Hamburgo).

conde de Alba de Aliste (en 1608), seguramente con la mediación de Carlos V o de la casa nobiliaria de Tendilla²⁰; a su vez, el segundo (la *Historia de Dido y Eneas*, 1550-1555) es una réplica que refleja con algunos cambios la perdida serie *Navegatione d'Enea* tejida por el taller de Cornelis de Ronde sobre los diseños preparatorios de Perino del Vaga (elaborados en 1530-1535) concebidos para Andrea Doria, que fue inicialmente adquirida por la reina María de Hungría y finalmente incorporada a las colecciones reales desde Felipe II²¹.

Ambas series de tapices gozaron de gran celebridad, y especialmente el conjunto de Dido y Eneas, todo un homenaje a la casa de Austria que, amén de estar al alcance de la mano en algunos de los sitios reales (el Palacio de Aranjuez y otros) para un selecto elenco de *happy few*, eran sin duda materia de comentario en los corrillos de los interesados en asuntos de arte y se exhibían públicamente con frecuencia: entre otras cosas, se solían sacar en las fiestas del Corpus y se mostraban en el Convento de las Descalzas Reales, en un movimiento continuo que explica el desgaste y desaparición de parte de los *arazzi* que, afortunadamente, circulaban en reproducciones (por lo menos María de Hungría y el duque de Alba contaban con copias parciales) que han afianzado su pervivencia²². Además, que *El rapto de Helena* (Imagen 1) sea el único paño conservado sobre el tema de la familia europea de tapices troyanos podría ser una carta a favor de que esté detrás de la evocación quijotesca. En todo caso, la serie tapicera troyana formaba parte de una imagería artística bien conocida en tiempos de Cervantes.

²⁰ Los cuatro tapices son *El rapto de Helena*, *La tienda de Aquiles*, *La muerte de Aquiles* y *La destrucción de Troya*: ver Gómez Martínez y Chillón Sampedro 1925: 21-31 y 65-86, Martín Avedillo 1989 y Asselberghs 1999. Información resumida sobre estos y otros paños se encuentra en el portal de Fundación Carlos de Amberes (<http://www.flandesenhispania.org/tapices/index.php/Portada>). Se conoce igualmente el ciclo de tapicerías troyanas producido en diversas series por el obrador de Pasquier Grenier de 1460 a 1490, conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres (González García 2015: 63-64), que parece quedar más lejos del alcance de los ingenios hispanos.

²¹ Ver especialmente Davidson 1990, además del catálogo de Junquera de Vega y Herrero Carretero 1986: 325-326 y Campbell 2006: 357-359. Bertini 2011: 287 informa de otra serie de 32 paños ricos con el mismo asunto entre las posesiones de Margarita de Austria. Otros en Rábanos Faci 1984. Los tapices de la historia de Eneas se encuentran distribuidos entre el Palacio de Aranjuez, el Palacio Real y el Palacio de las Cortes. Pérez 1972: 103-104 sugiere que en la «Historia del cautivo» (I, 39-42) se imitan los tapices de *La conquista de Túnez* (1549-1554), realizados por el taller de Willem de Pannemaker sobre modelos de Jan Cornelisz Vermeyen.

²² Sobre las colecciones de los Habsburgo, ver Buchanan 2015: 61-93.



Imagen 1. *El rapto de Helena*, paño núm. 2 de *La guerra de Troya*.
© Catedral de Zamora (Museo Catedralicio), Zamora.

El tapiz se dispone a manera de tríptico y presenta tres momentos del rapto: los prolegómenos, con el rey Príamo encargando a Antenor la misión de rescatar a Hesíone de manos de los griegos (izquierda); la escena central con el encuentro y la fuga de París y Helena; y la llegada de la dama a Troya, donde recibe la bendición del monarca (derecha). Quizá se pueda acercar a la *écfrasis* cervantina porque la expresión de Elena en las dos escenas en las que aparece (del brazo de París, y junto a Príamo, Imágenes 2 y 3) puede ser equívoca (pese al pañuelo de la mano izquierda, que podría entenderse como una muestra de tristeza), por lo que el narrador podría decir que va gustosa («no iba de muy mala gana») y da pie a que se cargue la mano con un destello de burla («se reía a socapa y a lo socarrón», II, 71) muy a tono con el pasaje, aunque no hace falta y puede entrar dentro del margen de libertad artística del ingenio.

Conjuntamente, se puede añadir otra razón mayor: este *arazzo* (y toda la serie) consta de una gavilla de inscripciones que explican la historia (en francés en la parte superior, en latín en la inferior) y que presentan a los personajes («Helanes», «roy Priant», «Paris», etc.) y a la escena («Troies la grant») en medio de la selva de figuras del tapiz, de manera similar a la necesidad de Orbaneja de bautizar verbalmente sus pésimas pinturas para que puedan reconocerse. De ahí que don Quijote pueda mantener que el artífice de los viejos paños es como el mal pintor, además de que las «sargas» son copias «de malísima mano» (II, 71) de los grandes tapices troyanos: es decir, la equiparación está en



Imagen 2. Paris y Helena, detalle de *El rapto de Helena*.
© Catedral de Zamora (Museo Catedralicio), Zamora.



Imagen 3. Helena arrodillada ante Priamo, detalle de *El rapto de Helena*.
© Catedral de Zamora (Museo Catedralicio), Zamora.

que la mala copia artística y literaria deforma a los modelos canónicos (las telas o el *Quijote*). En plata, la ecuación es sencilla: estas sargas son una copia mala de otra buena (el tapiz valioso), una elaboración de segundo grado de valor pareja al falso *Quijote*, que es una imitación pésima de otra buena (la novela cervantina).

Menos puede decirse sobre la colección de tejidos sobre Dido y Eneas, porque únicamente ha sobrevivido en versiones parciales (de 6 y 7 piezas) entre las que no se cuenta la escena de la huida del héroe, si bien puede que constara en otros proyectos más amplios de los que apenas quedan rastros sueltos²³. Sea como fuere, se lleva a cabo el juego de degradación (con esas «lágrimas del tamaño de nueces», II, 71) del mito a partir de un modelo que, si no posee un respaldo acreditado (écfrasis *palese*), se quiere evocar con la mayor fuerza visual posible como si de una imagen real se tratase, porque Cervantes contaba con la difusión general de la escena (de la *Eneida* a las *Heroidas* y más) y acaso por eso podía tomarse pequeñas licencias que ponen sobre la mesa el problema de «leggere bene» las imágenes fabricadas con palabras²⁴.

Si bien se mira, algo parecido ocurre con los «tapices flamencos» mencionados en la miniteoría de la traducción del segundo *Quijote* (62), que solo puede tener verdadero valor si se hacen «de las reinas de las lenguas, griega y latina», mientras que de las «lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución», con lo que se establece nuevamente un contraste entre el original (el tapiz por el haz) y la simple copia (el envés)²⁵. En suma, más que lanzarse a juegos de adivinanza sobre posibles modelos reales que resultan muy difíciles de encontrar y de poner en contacto con Cervantes, interesa destacar que los tapices troyanos eran parte de la cantera artística de la época, pero teniendo claro que el buen modelo frente al mal arte del imitador (o traductor) es igualmente ficcional.

Ya decía Guillén que «no hay ficción novelesca en que se codeen y arrimen más indivisiblemente que en el *Quijote* las invenciones novelescas o artísticas y las cosas humildes y corrientes del cotidiano existir»²⁶. Buen ejemplo de esta alianza se encuentra en las «sargas pintadas» de

²³ Ver las explicaciones de Forti Grazzini 1993, sobre la totalidad del proyecto. En ningún caso se conoce un ejemplar de la huida de Eneas con el suicidio de Dido en el trasfondo: únicamente se sabe de un tapiz con los preparativos (*Didone si prepara al suicidio*, Villa Whitaker, Palermo).

²⁴ Eco 2013: 209.

²⁵ Ver solamente Moner 1990 y Trujillo 2004: 167-175.

²⁶ Guillén 2005: 124.

la última venta de la novela, que aprovechan el potencial de un modelo artístico para -por obra y gracia de la écfrasis- hilvanar algunas reflexiones sobre el arte de la tapicería y la *imitatio*, a la vez que cañonea nuevamente contra la continuación de Avellaneda. Y es que Cervantes se las sabía todas.

Adrián J. Sáez
 Université de Neuchâtel
 adrian.saez@unine.ch

Bibliografía

- ALBUQUERQUE GARCÍA, Luis, «La écfrasis en el *Quijote*», en *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario: Actas del Congreso Internacional (Madrid, 20-24 de junio de 2005)*, coord. M.Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García, Madrid, CSIC, 2008, pp. 157-173.
- ARELLANO, Ignacio, «Emblemas en el *Quijote*», en *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. R. Zafra y J.J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 9-31.
- ASSELBERGHS, Jean-Paul, *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora*, Salamanca, 1999.
- BARNARD, Mary E., *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, Toronto University Press, 2014.
- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio, «Yo he leído en Virgilio»: la tradición clásica en el «*Quijote*», Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- BERTINI, Giuseppe, «Tapices flamencos del siglo XVI en las residencias de Octavio Farnesio y Margarita de Austria», en *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. F. Checa y B.J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 179-294.
- BUCHANAN, Iain, *Habsburg Tapestries*, Turnhout, Brepols, 2015.
- CAMPBELL, Thomas P., *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, New York-London-New Haven, The Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2006.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2015.
- CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. A. Baras Escolá, Madrid, RAE, 2012.
- DAVIDSON, Bernice F., «The Navigazione d'Enea Tapestries designed by Perino del Varga for Andrea Doria», *The Art Bulletin*, 72.1, 1990, pp. 35-50.
- DE ARMAS, Frederick A., *Cervantes, Raphael and the Classics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- DE ARMAS, Frederick A., «Pinturas de Lucrecia en *Don Quijote*: Tiziano, Rafael y Lope de Vega», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 1, 2004, pp. 109-120.

- DE ARMAS, Frederick A. (ed.), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.
- DE ARMAS, Frederick A., *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of London, 2006.
- DE ARMAS, Frederick A., «El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes», *Anales Cervantinos*, 42, 2010, pp. 147-162.
- DONATO, Clorinda, «The Rhetorical Tapestry: A Model for Perspective Reality in *Orlando Furioso* and *Don Quixote*», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 17.1, 1986, pp. 12-21.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze de traduzione*, Milano, Bompiani, 2013 [original de 2003].
- EGIDO, Aurora, «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», en *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2004, pp. 81-97 [antes: «El tejido del texto en la *Égloga III* de Garcilaso», en *La época de Garcilaso: amor y guerra en el Renacimiento español*, ed. J.M.^a Díez Borque y L. Ribot García, Madrid, SECC-Museo Thyssen, 2003, pp. 179-200].
- ELSNER, Jas, «The Genres of Ekphrasis», *Ramus*, 31, 2002, pp. 1-18.
- FORTI GRAZZINI, Nello, «Un contesto per l'arazzo con "Enea davanti a Didone" delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata», *Rassegna di studi e notizie*, 17, 1993, pp. 99-146.
- GANELIN, Charles V., «*Don Quixote* as Museum», en *Cervantes in Perspective*, ed. J. Domínguez, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 71-84.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «*Don Quijote* II, 72: ficciones, inverosimilitudes y moralidades», *Philologia Hispalensis*, 18.2, 2004, pp. 197-206.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «1614: Cervantes escribe otro *Quijote*», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. A. Dotras Bravo, J.M. Lucía Megías, E. Magro García y J. Montero Reguera, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 29-43.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Armando - CHILLÓN SAMPEDRO Bartolomé, *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, Estudio Tip. de San José, 1925.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «"Pinturas tejidas". La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 174, 2007, pp. 24-47.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Historias relevadas: el parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. F. Checa y B.J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 38-52.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis, «Minerva en el telar: iconografía cruzada y tapicerías ricas, de Troya a Lepanto», en *Antemurales de la fe: conflictividad confesional en la Monarquía de los Habsburgo (1516-1574)*, coord. P. García Martín, R. Quirós Rosado y C. Bravo Lozano, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015, pp. 59-75.

- GUEVARA, Felipe de, *Comentarios de la pintura*, ed. R. Benet, Barcelona, Seleccion-Bibliófilas, 1948.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Crítica, 2005.
- HORN, Hendrick J., *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk, Davaco, 1989, 2 vols.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina - HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional, I: siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.
- LAGUNA, Ana Maria G., *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and Images of Power in Works of Cervantes*, Cranbury, Associated University Press, 2009.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, London, Tamesis, 1974.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «La éfrasis de los ejércitos o los límites de la *enérgeia* en el *Quijote*», *Monteagudo*, 10, 2005, pp. 29-38.
- MAIER-TROXLER, Katharina, «“Alegrando la vista y el oído”: tejido y texto en la *Égloga III* de Garcilaso», en *Parallelismen: Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*, ed. M. Burkhardt, A. Plattner y A. Schorderet, Tübingen, Narr, 2009, pp. 87-95.
- MARASSO, Arturo, *Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947 [disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.].
- MARTÍN AVEDILLO, Fabriciano, *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, 1989.
- MONER, Michel, «Cervantes y la traducción», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 513-524.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, «Historia crítica sobre los emblemas en el *Quijote*», *Espéculo: revista de estudios literarios*, 30, 2005, s.p. [en red.].
- PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*, I, Madrid, Imprenta de San-cha, 1795 [*Princeps* de 1715].
- PAZ GAGO, José María, *La máquina maravillosa: tecnología y arte en el «Quijote»*, Madrid, Sial, 2006.
- PÉREZ, Louis C., «El telar de Cervantes», en *Filología y crítica hispánica: homenaje al Prof. F. Sánchez Escribano*, ed. A. Porqueras Mayo y C. Rojas, Madrid, Alcalá-Emory University, 1972, pp. 99-114.
- PÉREZ, Louis C., «The Theme of Tapestry in Ariosto and Cervantes», *Revista de Estudios Hispánicos*, 7.2, 1973, pp. 289-298.
- PORTÚS, Javier, «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 5, 1988, pp. 46-55.
- RÁBANOS FACI, Carmen, «Una serie de tapices bruseleses conservados en Zaragoza: *Dido y Eneas*», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 1, 1984, pp. 253-268.

- RICO, Francisco (ed. dir.), M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, 2 vols.
- RILEY, Edward C., *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 1990.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Cervantes, *El viejo celoso*: Ariosto», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 16, 2014, pp. 95-107.
- SÁEZ, Adrián J., «Quevedo y el arte de la tapicería: el romance “Matraca de los paños y sedas”», *Boletín de la Real Academia Española*, 95.32, 2015, pp. 453-470.
- SALES DASÍ, Emilio J., «Pinturas, tapices y libros de caballerías», *Destiempos*, 23, 2009-2010, pp. 41-68.
- SPITZER, Leo, «Garcilaso, Third Eclogue, lines 265-271», *Hispanic Review*, 20.3, 1952, pp. 243-248.
- SPITZER, Leo, «The “Ode to a Grecian Urn”; or, Content vs. Metagrammar», en *Essays on English and American Literature*, ed. A. Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97.
- TRUJILLO, José Ramón, «La traducción en Cervantes: lengua literaria y conciencia de autoría», *Edad de Oro*, 23, 2004, pp. 161-197.
- VIRGILIO, *Eneide*, ed. y trad. J. Perret y P. Veyne, Paris, Belles Lettres, 2013.
- WARDROPPER, Bruce W., «Cervantes and the Art World», *Crítica Hispánica*, 11.1-2, 1989, pp. 37-52.
- WEBB, Ruth, «Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre», *Word & Image*, 15.1, 1999, pp. 7-18.
- ZALAMA, Miguel Á., «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI», en *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, eds. F. Checa y B.J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 17-36.

Resumen: entre otras presencias del arte en el *Quijote*, resulta de interés el comentario sobre las «sargas pintadas» de la venta en el final de la novela (II, 71), porque funcionan como nuevo dardo contra Avellaneda en alianza con el mal pintor Orbaneja, al tiempo que permiten comprobar el valor coetáneo del arte tapicero en tanto parece fundamentarse en alguna famosa serie de *arazzi*.

Palabras-clave: Cervantes, *Quijote*, arte, tapicería, ékphrasis.

Abstract: in between other presences of art in *Quixote*, the commentary about the «sargas pintadas» of the lodge at the end of the novel (II, 71) is interesting, because they work as a new curve ball against Avellaneda in alliance with the bad painter Orbaneja, at the same time that allows to prove the coetaneous value of tapestry, because it seems to be inspired on some famous series of *arazzi*.

Keywords: Cervantes, *Quixote*, art, tapestry, ekphrasis.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2018