

“PINTURA SOBRE PINTURA”: EL ARTE EN LA POESÍA DE CERVANTES*

“PAINTING OVER PAINTING”: ART IN THE POETRY OF CERVANTES

ADRIÁN J. SÁEZ

Doctor en Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura
Profesor asistente
Université de Neuchâtel
Institut de Langues et Littératures Hispaniques
Espace Louis-Agassiz 1
Neuchâtel/Suiza
adrian.saez@unine.ch

Recibido: 8/08/2016

Revisado: 9/08/2016

Aceptado: 7/10/2016

Resumen: Entre las diferentes apariciones del arte en la obra cervantina, se cuentan dos poemas con elementos pictóricos de interés: el temprano soneto “A san Francisco” presenta una ékfrasis en la que el alarde de conocimientos artísticos muestra un uso social y cortesano de la poesía, mientras el romance a Altisidora (“Suelen las fuerzas de amor”, *Quijote*, II, 46) aprovecha una serie de tecnicismos pictóricos de manera burlesca.

Palabras clave: Altisidora, ékfrasis, Miguel de Cervantes, poesía, pintura, *Quijote*, san Francisco.

Abstract: Among the different artistic appearances in the cervantine work, there are two poems with interesting pictorial elements: the early sonnet “A san Francisco” presents an ekphrasis in which the exhibition of artistic knowledges shows a social and courtesan use of poetry, while the “romance” to Altisidora (“Suelen las fuerzas de amor”, *Quixote*, II, 46) takes advantage of a series of pictorial technical terms in a comic way.

Keywords: Altisidora, ekphrasis, Miguel de Cervantes, poetry, painting, *Quixote*, saint Francis.

* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R del MINECO, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva).

“La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas compones” (*Persiles*, III, 14): *ut pictura poesis aut historia*, parece decir Cervantes en una reflexión que va muy lejos (Serés, 2010)¹. Y es que en el ingenio cervantino hay espacio para todo, y el arte aparece aquí y allá según alcances y funciones variopintas. Naturalmente la pintura gana siempre por la mano y, además de mostrar una simpatía especial por Tiziano y otros ingenios del pincel (de Armas, 2004, 2005a, 2005b, 2006a, 2006b, 2010), Cervantes juguetea con el esquema del *ritratto* femenino en varias ocasiones (Dulcinea en *Quijote*, II, 32 y Auristela en *Persiles*, III, 13, etc.) y diseña diversas éfrasis de gran interés, que, desde algunos escauceos como el dibujo de la batalla de don Quijote con el vizcaíno (*Quijote*, I, 9), ganan brillo especialmente en el *Persiles* con el lienzo que sintetiza las aventuras de la primera parte de la novela (III, 8) (Egido, 1990; Socrate, 1990; Brito Díaz, 1997; Tanico, 2016), entre otras apuestas artísticas².

En el universo poético cervantino también entra en acción la pintura, según la clásica hermandad entre ambas artes. Si bien no aparece en un poema sí y otro también, ni mucho menos, en compensación Cervantes ofrece interesantes ensayos artístico-poéticos, que se pueden parangonar con el manejo más intelectual que visual de los emblemas en su poesía (Arellano, 1998: 209-210)³. De hecho, algunos de los poemas más célebres de Cervantes poseen una notable dimensión artística que no siempre se tiene en cuenta: por ejemplo, las décimas “A la muerte del rey Felipe II” y el soneto “Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla” (núms. 25-26) constituyen un díptico directamente relacionado con el arte funeral, pues el primer poema debía de formar parte del catafalco real y el segundo es un dardo satírico-burlesco contra una obra de arte de naturaleza efímera que se perpetuaba sin ton ni son por jaleos protocolarios.

En este contexto, el soneto “A san Francisco” (núm. 13) y uno de los romances a Altisidora (“Suelen las fuerzas de amor”) del *Quijote* (II, 46) constituyen la pareja de textos más marcadamente pictóricos que merecen algunas apostillas porque, comparten una serie de elementos artísticos al tiempo que muestran dos usos distintos de la poesía (social y cortesano, derivación burlesca).

1 Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de puntuación.

2 El pasaje mencionado del *Quijote* dice así: «Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta» (I, 9). Ver además el panorama general de Levisi (1972) y los acercamientos de Lupi (2001 y 2004).

3 Ver también Arellano (1999). Para un panorama sobre el alcance, las funciones y los modos de la pintura en la poesía áurea, ver Sáez (2015).

1. POESÍA RELIGIOSA Y PINTURA DIVINA

Aunque en su última novela Cervantes defendía que la poesía no “conversa siempre con los cielos” porque “tal vez se realza cantando cosas humildes” (*Persiles*, III, 14), se sabe que era amigo de los poemas religiosos, según testimonia Antonio de Sosa en la *Información de Argel* (1580): “se ocupaba muchas veces en componer versos en alabanza de Nuestro Señor y de su bendita Madre, y otras cosas santas y devotas”. Esta práctica, que durante el cautiverio ganaba un valor especial como prueba de fe en circunstancias de lo más adversas, arrancaba de más atrás. Y es que dentro del ramillete de poesías sueltas cervantinas hay un grupo de poemas dedicados a amigos y libros muy variados, que constituyen –entre otras cosas– una ventana abierta a las relaciones sociales del joven Cervantes, que nada más aterrizar en la corte a finales de la década de 1560 trataba de acercarse a los círculos del poder cortesano. Así, la poesía religiosa cervantina también responde a una suerte de moda devota según una estrategia interesada.

La mayoría de las composiciones poéticas cervantinas de esta primera época se encuentran en los preliminares de libros de ingenios coetáneos (núms. 6-10, 14-18, 23, 27, 29-31, 33-34), que muestran a un poeta bien relacionado en el campo literario de su tiempo, por mucho que nunca llegara a estar en el centro de los focos. Entre este manojo poético destaca un miniciclo de cinco poemas para Pedro de Padilla y su obra, que se distribuyen en sendos textos para el *Romancero* (Madrid, Francisco Sánchez, 1583) y las *Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora* (Madrid, Pedro Madrigal, 1587) (núms. 9 y 17), otros dos para la entrada del personaje en la orden franciscana aparecidos en el *Jardín espiritual* (Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585) (núms. 11-12) y el soneto en homenaje a san Francisco (núm. 13), que aparece en otra sección del mismo poemario⁴.

Más en detalle, el poema “A san Francisco” (bajo el marbete “Al mismo santo”) se diferencia del resto de poemas padillescos porque se presenta dentro de una sección dedicada al santo dentro del *Jardín espiritual* junto a poemas de otros ingenios (Padilla y varios más del doctor Campuzano, Laínez, López Maldonado, Lope de Vega y Gómez de Luque), al tiempo que se integra en la familia de la poesía religiosa cervantina, junto a la glosa a san Jacinto (“El cielo a la Iglesia ofrece”, núm. 22) y la canción “A los éxtasis de nuestra Bendita Madre Teresa de Jesús” (núm. 32)⁵.

4 Para estos y otros datos, ver Sáez (2016: 20-47). Esta serie franciscana, a su vez, sigue a otras canciones religiosas a otras figuras del santoral.

5 Se redondea la nómina con algunos elementos sacros diseminados un poco por todas partes (Mata Induráin, 2008).

En este marco, el soneto franciscano tiene un sabor especial porque entrecruza cuestiones de amistad, religión e ideología política:

Muestra su ingenio el que es pintor curioso
 cuando pinta al desnudo una figura,
 donde la traza, el arte y compostura
 ningún velo la[s] cubra artificioso:
 vos, seráfico padre, y vos, hermoso
 retrato de Jesús, sois la pintura
 al desnudo pintada en tal hechura
 que Dios nos muestra ser pintor famoso.
 Las sombras de ser mártir descubristes,
 los lejos en que estáis allá en el cielo
 en soberana silla colocado;
 las colores, las llagas que tuvistes
 tanto las suben que se admira el suelo,
 y el pintor en la obra se ha pagado.

De entrada, el soneto cervantino es una écfrasis de san Francisco que desarrolla la semejanza del santo con Cristo, según un elogio en clave pictórica que se desarrolla en tres fases: un primer juicio artístico (vv. 1-4) que define la buena obra de arte como un ejercicio natural y alejado del artificio, luego el ejemplo aplicado de la idea precedente (vv. 5-8) con la imagen de *Deus pictor* y sus perfectas creaciones (san Francisco, Jesús), y finalmente el encomio del santo (vv. 9-14) mediante voces artísticas.

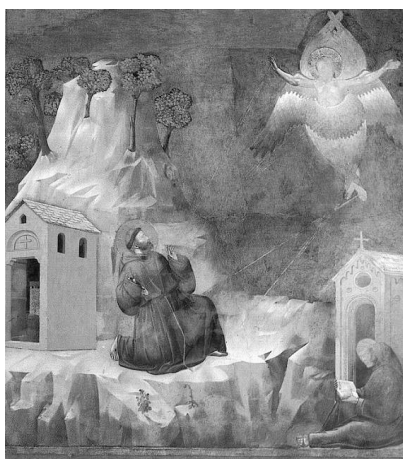
La inicial evocación de la pintura “al desnudo” remite a un tecnicismo pictórico (“la disposición de los miembros del cuerpo, que se reconoce y deja ver aun estando vestida la estatua, o imagen”, *Aut.*), que no descubre de buenas a primeras el diseño, los preceptos y el adorno de la pintura (“la traza, el arte y compostura”, v. 3), y vale igualmente como sinónimo de claridad (“patente, claro, sin rebozo ni doblez”, *Aut.*), por lo que se relaciona con dos virtudes capitales de la orden franciscana (la humildad y la sinceridad). El paso de la teoría a la *praxis* se da rápidamente con la consideración de san Francisco (“seráfico padre”, v. 5) y Cristo (“hermoso / retrato de Jesús”, vv. 5-6) como ejemplos de pintura “al desnudo” en versión divina, que hacen de Dios un artista (“pintor famoso”, v. 8)⁶.

Siguiendo con esta dinámica, los tercetos se consagran en exclusiva a la presentación de las virtudes de san Francisco a través de tres tecnicismos pictóricos:

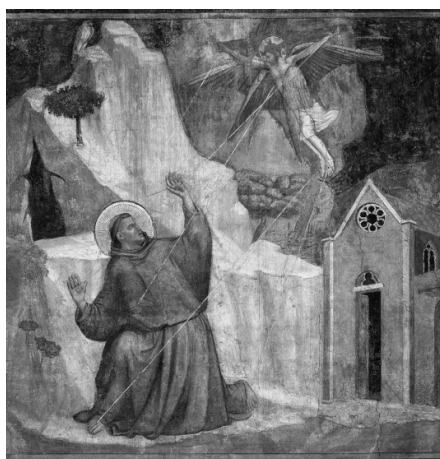
6 En este marco, «hechura» (v. 7) enlaza con la creación (a imagen y semejanza de Dios) a la vez que tiene un sentido artístico (‘forma’ a secas). Amén de ser un nombre frecuente para san Francisco, la imagen seráfica conecta con el título de la sección del poemario: «Canción al seráfico padre san Francisco, en cuya alabanza, a intercesión del autor, cuya es esta primera, escribieron algunos de los famosos poetas de Castilla» (fols. 221v-232r). Ver Calle (2005), para la imagen de Dios como artista.

las “sombras” (v. 9, ‘el color oscuro u bajo, que se pone entre los demás colores’) del martirio destacan en primer plano de la escena, seguidas por el lugar ganado en el cielo, que se aprecia en “los lejos” (v. 10, “lo que está pintado en diminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal”, *Aut.*), y finalmente los “colores” (en femenino) son los estigmas (“las llagas”, v. 12) del santo, que acentúan el colorido (la santidad) y provocan tanto la admiración general como la satisfacción del artista (Dios), con dilogía en el pago recibido (‘retribución’ y sobre todo ‘satisfacción’).

Si bien se mira, el soneto de Cervantes es un poema casi lexicográfico, muy similar a la poesía sacra a caballo de los siglos XVI y XVII, que hace uso del ingenio para casar dos registros (el franciscano y el artístico) y reflexionar sobre un tema pictórico: la iconografía de san Francisco, que suele representar al santo en el momento de la impresión de las llagas (*stigmatæ*), como puede verse en las dos imágenes siguientes:



Giotto (atribuido a), *San Francesco riceve le stimmate*, h. 1292-1296.
© Basilica di san Francesco d’Assisi, Asís.



Giotto, *Stigmatæ di san Francesco*, 1295-1300.
© Musée du Louvre, París.

Este episodio, relatado en la *Legenda maior* de san Buenaventura, establece la gran similitud entre san Francisco y Jesús, porque la imposición de los estigmas constituye una suerte de repetición de la pasión que culmina la *imitatio Christi* que había guiado su vida⁷. Por eso, a san Francisco se le considera “otro Cristo” (*alter Christus*) no solo por sus virtudes, sino también porque el serafín le ha impreso las llagas como si fuera un lienzo. Con este fundamento la idea de Dios como pintor se explica tanto por la creación como porque con el lance de las llagas ha hecho de san Francisco una nueva imagen de Cristo.

Dentro de la serie poética franciscana del libro de Padilla, el soneto cervantino destaca por el juego picto-poético, pues los demás se centran en otras cuestiones: tras el recuerdo de la vida, milagros y virtudes del santo en tres canciones (Padilla, Campuzano y Laínez, núms. 107-109) que valen como introducción y cantera esencial de conceptos e imágenes, se suceden los poemas centrados en el amor divino y la transformación de los amantes junto al elogio del silencio y la “pobreza santa” (v. 9) (López Maldonado), san Francisco como *speculum* de humildad y penitencia (Lope) y el abandono de las vanidades terrenas por los valores divinos (Gómez de Luque). A la vez, el poema de Cervantes comparte con el soneto lopesco y las estancias de Gómez de Luque la atención prestada al asiento celeste (“cuyo santo, humilde celo / la silla mereció”, vv. 1-2; “[...] el asiento alcanza soberano”, v. 14), más ciertas referencias al martirio (“[...] el buscar al martirio así camino, / que con la voluntad ya mártir fuistes”, vv. 27-28 del poema luquesco) que en todos los casos pueden responder más a coincidencias aleatorias que a guiños intertextuales. Solamente aparecen ciertos toques artísticos en las canciones de Padilla, Campuzano y Laínez, que echan mano de la imagen cristológica (“convenía, / representando a Cristo, / que en vos fuese un retrato suyo visto”, núm. 107, vv. 50-52) y la pintura divina (“Dios quiso de su mano / retratalle”, “rara, celestial pintura, / que, más al natural de su figura / pudo darnos la muestra / que ninguna dio”, núm. 107, vv. 55 y 88-91; “retrato de la mano del maestro”, núm. 108, v. 2), recursos que Laínez desarrolla *in extenso* en el tercer poema:

7 El texto de la *Legenda* reza así: “el Señor le dio a entender que aquella visión le había sido presentada así por la divina Providencia para que el amigo de Cristo supiera de antemano que había de ser transformado totalmente en la imagen de Cristo crucificado no por el martirio de la carne, sino por el incendio de su espíritu. Así sucedió, porque al desaparecer la visión dejó en su corazón un ardor maravilloso, y no fue menos maravillosa la efigie de las señales que imprimió en su carne. Así, pues, al instante comenzaron a aparecer en sus manos y pies las señales de los clavos, tal como lo había visto poco antes en la imagen del varón crucificado. Se veían las manos y los pies atravesados en la mitad por los clavos, de tal modo que las cabezas de los clavos estaban en la parte inferior de las manos y en la superior de los pies, mientras que las puntas de los mismos se hallaban al lado contrario. Las cabezas de los clavos eran redondas y negras en las manos y en los pies; las puntas, formadas de la misma carne y sobresaliendo de ella, aparecían alargadas, retorcidas y como remachadas. Así, también el costado derecho –como si hubiera sido traspasado por una lanza– escondía una roja cicatriz, de la cual manaba frecuentemente sangre sagrada, empapando la túnica y los calzones” (XIII, 3).

Mas si le falta a la destreza humana
 pincel divino y la color divina,
 y al divino sujeto igual el arte,
 por una rosa pintará una espina;
 y ansí sola la mano soberana,
 Francisco, quiere y puede retratarte,
 y aun Dios, para mostrarte,
 cual Él quiso hacerte,
 que fue un retrato de su cruz y muerte,
 por darnos muestra en ti, de sí sacada
 fue la color su sangre consagrada;
 el arte y el pincel, su mano y sciencia,
 mostrando en esto la alta omnipotencia,
 que, si gracia y virtud en otros vemos,
 son tan altas en ti, que son extremos,
 cuya lumbre al oscuro infierno espanta
 y al alma que la mira a Dios levanta.
 (núm. 109, vv. 171-187)

Esta similitud entre Laínez y Cervantes remite a la amistad que unía a ambos ingenios, reflejada en otros lazos comunes tanto biográficos (pertenencia a un mismo círculo cortesano) como artísticos (ecos de la epístola “Si os parece, señor, que el atreverme” se hallan en la *Epístola a Mateo Vázquez*, entre otros ejemplos). Sin embargo, el poema de Laínez se limita a desarrollar la idea de san Francisco como retrato, mientras que Cervantes va más allá con un soneto agudo con vocabulario pictórico, que está marcado de principio a fin por el arte. Y, puesto que no se sabe si en este ciclo poético se seguía alguna instrucción de Padilla, la fuerte impronta artística del poema cervantino se puede tener por una aportación original del poeta.

Otro par de detalles se tienen que apuntar desde la vida de Cervantes. Además del impulso amistoso, el poema cervantino –y los demás que lo acompañan– tienen un valor contextual e interesado: según Marín Cepeda (2015: 386-396), se relaciona con las disputas entre distintas facciones cortesanas, pues esta galería poética se acerca a las ideas de la reforma descalza mediante el elogio de las principales virtudes preconizadas por la Orden de san Francisco, que eran una de las señas de identidad de Ascanio Colonna y el partido papista, a los que el poeta trataba de aproximarse por todos los medios a su alcance⁸. Igualmente, esta conexión se redondea más adelante con la entrada de Cervantes en la Orden Tercera de san Francisco (1613) durante su último acercamiento a la religión.

8 Marín Cepeda (2015: 395) indica que la verdadera valía del poema radica en su situación en el lugar y el tiempo, si bien –añado– este movimiento social no se entiende del todo sin el juego técnico con la pintura, que, además, constituye un nuevo enlace con otros miembros del partido de Colonna y del grupo cortesano al que Cervantes deseaba acercarse.

2. AMORES DE BURLAS Y VERAS: LA PINTURA EN UN ROMANCE NOVELESCO

Otro poema con un toque pictórico es el romance “Suelen las fuerzas de amor” (II, 46) de don Quijote, con el que se cambia radicalmente de tercio, porque de entrada es una de los muchas poesías cervantinas injertas en los relatos que solo cobran todo su sentido dentro de la acción novelesca.

Este romance se encuadra dentro de la batería de bromas trazadas en la corte ducal para –y contra– don Quijote, y especialmente constituye uno de los asaltos de la batalla poética entre Altisidora y el caballero durante la estancia en el palacio de los duques, que se entrecruza con el gobierno de Sancho en la ínsula Barataria y diversas epístolas entre los personajes, de modo que el duelo de poesías funciona como una suerte de *intermezzo* lúdico-cortesano, cual la exhibición ingeniosa de todo festejo palaciego que se precie⁹. Todo comienza con un primer romance amoroso burlesco (“¡Oh, tú, que estás en tu lecho!”, II, 44) en el que Altisidora se declara a don Quijote, la respuesta del caballero (“Suelen las fuerzas de amor”, II, 46) que voy a comentar, otro poema lastimoso de despedida de la doncella (“Escucha, mal caballero”, II, 57) y unas octavas fúnebres a modo de coda (“En tanto que en sí vuelve Altisidora”, II, 69), acerca de la muerte de la doncella “por la crueldad de don Quijote” (v. 2). Este cuarteto poético presenta una tupida red de cuestiones de interés, pues se relaciona con los habituales lances de cortejos novelescos (“se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los de sus desvanecidos libros de caballerías había leído”, II, 44), comentarios sobre el acompañamiento musical del recitado (“un harpa”, II, 44; “una vihuela”, II, 46; “flautas” y “una harpa”, II, 69) y –entre otras cosas– contribuye a acrecentar la locura del personaje (que se cree irresistible para toda doncella viviente), en un ambiente de fiesta burlesca. Según se ve, el intercambio de golpes es desigual, pues la falsa doncella lanza dos poemas mientras don Quijote solo le dedica uno de desengaño y un tercer personaje (“un hermoso mancebo vestido a lo romano”, II, 69) cierra el combate.

El romance quijotesco refleja la faceta poética del personaje, porque lo había compuesto durante la jornada que sigue al primer encuentro nocturno para responder a Altisidora¹⁰. Sin embargo, no se llega a conocer por completo, pues en medio de la declamación le hicieron una burla pesada que rompe bruscamente

9 Ver Redondo (1998) y Armisén (2010). Aunque no queda del todo claro si Altisidora es autora de sus romances, parece que sí por los elogios a su «desenvoltura» (II, 57) (Luján Atienza, 2008: 206).

10 Sobre don Quijote poeta, ver Rey Hazas (2006) y Ruiz Pérez (2006: 149-167).

con la calma del momento, pues “de improvviso, desde encima de un corredor [...] descolgaron un cordel donde venían más de cien cencerros asidos, y luego tras ellos derramaron un gran saco de gatos, que asimismo traían cencerros menores atados a las colas” que, con el tremendo ruido causado dejaron al auditorio admirado y suspenso, mientras don Quijote debe luchar contra un gato que se enzarza con su rostro (II, 46).

Sea como fuere, el romance quijotesco constituye la réplica a la confesión amorosa de Altisidora, a la que responde casi punto por punto: el inicio del poema (“Suelen las fuerzas de amor”, v. 1) engarza directamente con la disculpa del atrevimiento de la doncella (“las fuerzas poderosas de amor”, II, 44) y ofrece un catálogo del comportamiento ideal de las damas (vv. 5-12) en perfecta sintonía con las actividades y los valores (“el coser y el labrar”, v. 5; el recogimiento y “la honestidad”, vv. 9-12) esgrimidos en los tratados coetáneos como remedio a la peligrosa “ociosidad descuidada” (v. 4); a continuación, critica a las mujeres “libres”, que solo valen para los requiebros ocasionales, frente a las damas honestas (vv. 13-16) y deslinda entre dos modelos de amores (los pasajeros y los verdaderos, vv. 17-28)¹¹. En este distingo aparecen dos metáforas: frente a las relaciones “de levante” que suceden entre “huéspedes” y acaban con la separación de los amantes (vv. 17-20), se encuentra el amor duradero, que se describe pictóricamente:

El amor recién venido,
que hoy llegó y se va mañana,
las imágenes no deja
bien impresas en el alma.
Pintura sobre pintura
ni se muestra ni señala,
y do hay primera belleza,
la segunda no hace baza.
(vv. 21-28)

A partir del motivo neoplatónico de la impresión de la imagen de la amada en el alma del amado, Cervantes niega que se pueda pintar sobre otra pintura, porque no solamente no se podría apreciar (“ni se muestra ni señala”, v. 26), sino que no se puede superar a la primera belleza, juego que redondea con una expresión naipesca (“hacer baza”) de tono ridículo¹². Lo interesante del caso es que el fundamento de la expresión pictórica (“Pintura sobre pintura”, v. 25) es una realidad de la técnica al óleo.

11 Redondo (1998: 60) enlaza estas recomendaciones con las ideas exhibidas en el *Jardín de divinas flores* (Madrid: Laurencio de Ayala, 1599) de fray Francisco Ortiz Lucio.

12 Vale «[l]a junta de dos, tres o más cartas que uno ha cogido y ganado en el juego de los naipes con la suya, segun la calidad del juego, y la pone delante de sí, para que se vea y conozca» (*Aut.*).

Como en el soneto franciscano, tras la idea general viene la aplicación al caso (el amor a Dulcinea, vv. 29-32), que constituye una celebración de la firmeza amorosa (vv. 33-36):

Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla.
La firmeza en los amantes
es la parte más preciada,
por quien hace amor milagros
y a sí mismo los levanta.
(vv. 29-36)

En un toque de genio, Cervantes concede al principio filosófico de la *tabula rasa* (v. 30) un sentido pictórico adicional, de modo todavía más marcado que las otras dos apariciones en *La Galatea* (“Nuestra alma era como una tabla rasa, la cual no tenía ninguna cosa pintada”, IV) y el *Persiles* (“en la tabla rasa de alma ha pintado la experiencia y escrito mayores cosas”, IV, 10)¹³: así, esta tesis epistemológica de origen aristotélico, que con frecuencia se maneja para reforzar el poder del amor (valga el ejemplo galateico), adquiere en el romance de don Quijote un valor de eternidad procedente del ámbito artístico que enlaza perfectamente con el elogio de la constancia amorosa.

CONCLUSIÓN

En pocas palabras, si bien la pintura parece encubrirse en los poemas cervantinos, el soneto “A san Francisco” y el romance de don Quijote a Altisidora muestran bien el gran conocimiento pictórico de Cervantes en una horquilla que va de la mocedad a la madurez: si el alarde de elementos artísticos muy técnicos del soneto refleja la centralidad del gusto por la pintura en la corte y dejaría al poeta bien situado para codearse con los poderosos, el uso directo se tuerce burlescamente en el *Quijote* para soltar verdades como puños en un tono totalmente chistoso. Frente a las variaciones, tienen en común la metáfora de la impresión (los *stigmata* y la *tabula rasa*), que les permite enlazar diversos temas con la pintura. Una vez más, quizá este giro se pueda explicar por el desengaño sufrido por Cervantes en sus aspiraciones cortesanas, pero, sea como fuere, hay una cosa clara: como buen tahúr que era, ni la poesía ni la pintura tenían secretos para Cervantes.

¹³ Marasso (1947: 200) ya detecta esta alusión filosófica, que puede conectar igualmente con la Idea platónica (Rico, 2015: vol. 2, 686).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMISÉN, Antonio, “Garcilaso y el verso travestido de Altisidora: Anaxárete, Dido, Avellaneda y la escritura meliorativa del *Quijote* de 1615”. En *Cervantes en el espejo del tiempo*, ed. de M.ª C. Marín Pina, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 15-60.
- ARELLANO, Ignacio, “Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes”. *Anales Cervantinos*, 34, 1998, 169-212.
- “Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso*”. *Lexis*, 23.2, 1999, 317-336.
- [Aut.] *Diccionario de autoridades*, ed facsímil, Madrid: Gredos, 1969, 3 vols. [Disponible en la web de la Real Academia Española, en red.]
- BRITO DÍAZ, Carlos, “Porque lo pide así la pintura”: la escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19.7, 1997, 145-164.
- CALLE, Román de la, “Del *Deus pictor* a la acción creadora del artista, *instar Dei*”. *Aisthesis*, 38, 2005, pp. 21-41.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Madrid: RAE, 2015, 2 vols.
- *La Galatea*, ed. J. Montero, F. J. Escobar Borrego y F. Gherardi, Madrid: RAE, 2014.
- *Información de Argel*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, en prensa.
- *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid: RAE, 2013.
- *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid: Cátedra, 2016.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. C. Romero Muñoz, Madrid: Cátedra, 1997.
- DE ARMAS, FREDERICK A., “Cervantes ante el Parnaso: autorretratos textuales y pintura italiana”, *Ínsula*, 697-698, 2005a, 4-7.
- “Painting with Blood and Dance: Titian’s *Salome* and Cervantes’s *El retablo de las maravillas*”. En *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. F. A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005b, 217-233.
- “Pinturas de Lucrecia en *Don Quijote*: Tiziano, Rafael y Lope de Vega”. *Anuario de Estudios Cervantinos*, 1, 2004, 109-120.
- “Don Quixote as World Emperor: Cervantes, Titian and Lucas Cambiaso”. *Macalester International*, 17, 2006a, 77-101.
- *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of London, 2006b.
- “El mito de Dánae en *El curioso impertinente*: Terencio, Tiziano y Cervantes”. *Anales Cervantinos*, 42, 2010, pp. 147-162.
- “Censoring Books and Bodies: Ovid, Michelangelo and Cervantes’s *Don Quixote*”. En “*Don Quixote*”: Interdisciplinary Connections, ed. M. D. Warshawsky y J. A. Parr, Newark, Juan de la Cuesta, 2013, 137-161.
- EGIDO, AURORA, “LA MEMORIA Y EL ARTE NARRATIVO DEL *Persiles*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 621-642.
- LEVISI, Margarita, “La pintura en la narrativa de Cervantes”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 48, 1972, 293-325.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, “La poesía inserta en el *Quijote*: aspectos pragmáticos”. En *El “Quijote” y el pensamiento teórico-literario*, ed. M. Á. Garrido Gallardo y L. Albuquerque García, Madrid, CSIC, 2008, pp. 201-212.
- LUPI, Adela, “El *ut pictura poesis* cervantino: alegorías y bodegones en el *Persiles*”, en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca : Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 907-912. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]
- “El ojo de Cervantes hacia el arte en el *Persiles*”. En *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003)*, coord. A. Villar Lecumberri, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, vol. 1, 501-512. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]
- MARASSO, Arturo, *Cervantes*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947. [Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en red.]
- MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid: Polifemo, 2015.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “Elementos religiosos en la poesía de Cervantes”. En *Cervantes y las religiones*, ed. R. Fine y S. López Navia, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 175-198.
- PADILLA, Pedro de, *Jardín espiritual. Grandezas y excelencias de la Virgen Nuestra Señora*, ed. de J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, 2011.
- REDONDO, Augustin, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”. En *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cala Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)*, coord. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, 49-62.
- REY HAZAS, Antonio, “Don Quijote, universitario y poeta”. En *4 siglos os contemplan: Cervantes y el “Quijote”*, Madrid, Eneida, 2006, 249-270.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- SÁEZ, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid: Visor Libros, 2015.
- (ed.), *M. de Cervantes, Poesías*, Madrid: Cátedra, 2016.
- SAN BUENAVENTURA, *Leyenda mayor de san Francisco*, trad. J. Larrínaga, 7.^a ed., Madrid: BAC, 1998.
- SELIG, Karl-Ludwig, “*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture”. *Hispanic Review*, 41, núm. especial, 305-312.
- SERÉS, Guillermo, ““La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí” (*Persiles*, III, 14): principios del comparatismo cervantino”. En *Cervantes en el espejo del tiempo*, coord. M.^a C. Marín Pina, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, 441-464.
- SOCRATE, Mario, “Il narrare e il “recitar pintando” del “lienzo” del *Persiles*”. En *Dialogo: studi in onore di Lore Terracini*, ed. I. Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, vol. 2, 709-720.
- TANICO, Matthew S., “La escritura más allá de la muerte: el lienzo en el *Persiles*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 790, 2016, 48-67.