

The background of the cover is a medieval hunting scene painting. It depicts several knights on horseback in a forest, some on foot, and several dogs running. The scene is set in a wooded area with tall, thin trees. The knights are wearing red and white tunics and hats. The dogs are light-colored and appear to be hunting. The overall style is characteristic of medieval manuscript illumination.

*El duque de Medina Sidonia
Mecenas y renovación estética*

*José Manuel Rico García
Pedro Ruiz Pérez
/eds/*

SEPARATA

Universidad de Huelva
PUBLICACIONES


C O L L E C T A N E A


2015

©
Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

©
José Manuel Rico García
Pedro Ruiz Pérez
(Ed.)

Tipografía

Textos realizados en tipo Adobe Garamond Pro de cuerpo 11, notas en
cuerpo 9 y cabeceras en versalitas de cuerpo 10.

Papel

Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación

Rústica, cosido con hilo vegetal
Printed in Spain. Impreso en España.

I.S.B.N.

978-84-16061-56-3

Depósito legal

H 51-2015

Imprime

Artes Gráficas Bonanza, S.L.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Acción complementaria *El duque de Medina Sidonia: Mecenazgo y renovación estética*. FFI2011-15534-E, Ministerio de Economía y Competitividad.

C.E.P.

Biblioteca Universitaria

El Duque de Medina Sidonia : mecenazgo y renovación estética / José Manuel Rico García, Pedro Ruiz Pérez (eds.). -- Huelva : Universidad de Huelva, 2015

418 p. ; 21 cm. -- (Collectanea (Universidad de Huelva) ; 200)
ISBN 978-84-16061-56-3

1. Pérez de Guzmán, Alonso, Duque de Medina Sidonia, 1550-1619. 2. España – Historia- 1556-1598 (Felipe II). 3. Mecenazgo – España – Historia – 1556-1598 (Felipe II). I, Rico García, José Manuel II. Ruiz Pérez, Pedro III. Universidad de Huelva. IV. Título. V. Serie
929 Pérez de Guzmán, Alonso. Duque de Medina Sidonia
946.0”15”

ENTRE EL PINCEL Y LA PLUMA: BOCETO SOBRE
LA POESÍA DE QUEVEDO Y LA PINTURA *

ADRIÁN J. SÁEZ
CEA-Université de Neuchâtel

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto PHEBO: «Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)», FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo IP es Pedro Ruiz Pérez.

Para Jacobo Llamas,
amigo quevedista.

La hermandad entre literatura y pintura se manifiesta con nuevos bríos durante el Siglo de Oro, una época en la que las necesidades profesionales de cada ingenio tienen que verse junto con el contexto social y cultural en que ejercía su oficio para entender los numerosos y variados encuentros entre plumas y pinceles¹. Así lo prueba Sánchez Jiménez en el caso de Lope, para quien la pintura vale «como metáfora de su literatura, [...] para reflexionar sobre aspectos esenciales de la misma o para reclamar un tratamiento determinado para sí y para su arte en determinados momentos de su carrera»². Precisamente, este crítico mantiene que la «fiebre pictórica» de Lope puede rastrearse igualmente en Góngora o Quevedo, espoleados por los mismos motivos y/o por un afán competitivo.

En esta ocasión, recojo el guante para indagar en las relaciones entre la pintura y Quevedo, un poeta de notable cultura artística gracias a su educación cortesana, sus viajes por Italia (1613-1619) y sus voraces lecturas (en su biblioteca se cuenta el tratado *De' veri precetti della pittura*, 1586, de Giovan Battista Armenini, con firma y anotaciones autógrafas)³. Este marco se perfila con su contacto con ingenios

1 Recomiendo tres trabajos recientes: María Ema Llorente, «Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión», *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*, 4 (2012), pp. 233-251; José Riello, ed., «Sacar de la sombra lumbre»: la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724), Madrid, Museo del Prado, 2012.; Kurt Spang, «La líricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura», *Impossibilia. Revista internacional de estudios literarios*, 3 (2012), pp. 233-245. Esta poesía con ingredientes pictóricos forma parte de la literatura artística y debe entenderse cual fenómeno expresivo global (Javier Portús, «Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro», en F. Javier Docampo Capilla, ed., *Bibliotheca artis: Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2010, pp. 23-33, aquí p. 25). Agradezco a mi colega Antonio Sánchez Jiménez sus siempre provechosos comentarios.

2 Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 375. Blanco y Ponce Cárdenas estudian la «paleta» gongorina.

3 Ver Paul Aström, «Un volume de la bibliothèque de Quevedo», *Bulletin du Musée*

como Alonso Cano, Francisco Pacheco o Juan van der Hamen. De hecho, de Quevedo se cuenta que se atrevía a tomar el pincel, aunque sin mucha fortuna (recuérdese el soneto de Góngora «¿Quién se podrá poner contigo en quintas / después que de pintar, Quevedo, tratas?»), y su edición de las *Obras* de Francisco de la Torre (Madrid, Imprenta del Reino, 1631) constituye otra pica en el debate contra la poesía culta en alianza con polémicas pictóricas⁴. En otro orden de cosas, Quevedo se cuidaba de construir verbalmente su imagen entre burlas y veras⁵, y se conservan dos retratos suyos atribuidos a Velázquez (el primero puede ser copia de Juan van der Hamen de León) y un tercero —de identificación insegura— de Francisco Pacheco⁶:

Desde aquí, me limito a perfilar únicamente una breve orientación que permita brujular en la selva de estudios conocidos y el comentario de algunas ideas o líneas de estudio⁷.

National Hongrois des Beaux-Arts, 15 (1959), pp. 34-38; Beatrice Garzelli, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008, pp. 67-82. Su ejemplar corresponde a la segunda edición (1587) y se conserva en la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Budapest (signatura: 29). Sobre su biblioteca en general, ver Felipe C. R. Maldonado, «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino, 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-428; Alessandro Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura*, Pamplona, Eunsa, 1992, pp. 173-179; Sliwa, *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), caballero de la Orden de Santiago, señor de la villa de la Torre de Juan Abad y sus parientes*, Pamplona, Eunsa, 2005. Carducho (*Diálogos de la pintura*, 1633) menciona al poeta tanto entre los «señores que favorecen la pintura» como en el catálogo de «ilustres que han pintado y pintan».

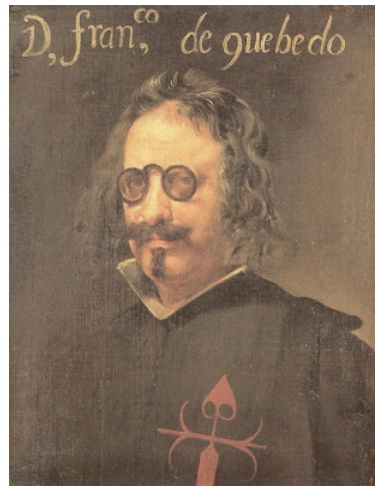
4 Ver Adrián J. Sáez, «Quevedo, editor de las *Obras* de Francisco de la Torre: una empresa poética con un toque de pintura», *Voz y Letra*, 24 (2013), pp. 37-59.

5 Ver Pedro Ruiz Pérez, «Imágenes simbólicas de la escritura en Quevedo», *Laurel*, 7-8 (2003), pp. 5-44.

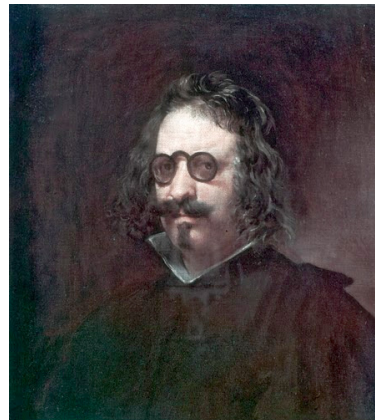
6 Ver William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid*, trad. Salvador Salort, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, pp. 162-166; y Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, 2.^a ed., Madrid, Castalia, 1999, pp. 885-898. El segundo aparece sin nombre.

7 Tres avisos para navegantes: 1) aunque me centro en el rastreo de elementos pictóricos en sus composiciones poéticas, resultan especialmente fructíferos los casos en los que un mismo motivo o tema aparece tanto en prosa como en verso; 2) en las creaciones literarias sobre pintura está presente la mediación de tópicos literarios (Portús, «Las amplias fronteras», p. 27); y 3) la difusa cronología de la poesía de Quevedo, pese a que «constata caudales y modos significativos de la pintura alegórica quevediana, [...] hace difícil precisar la evolución en la técnica autorial del retrato personificado» (Inmaculada Medina Barco, «Estos que...»: écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad», *La Perinola*, 8 (2004), pp. 279-304, aquí p. 132). Cito por las ediciones de Schwartz y Arellano («*Un Heráclito cristiano*», «*Canta sola a Lisi*») y

Instituto Valencia de don Juan,
Madrid, 1623-1638



The Wellington Museum,
Apsley House, Londres



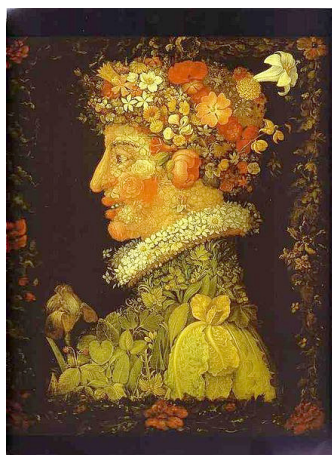
Libro de retratos, 1599, núm. 48



EL LIENZO: PINTURAS QUEVEDIANAS

La crítica ha relacionado a Quevedo con una amplia galería de artistas coetáneos y posteriores: Van Craesbeek, Adrián Brouwe, Bruegel el Viejo, Holbein, Goya y Damuier... Brillan con luz propia El Bosco, de quien Pacheco de Narváez hacía seguidor o aprendiz a Quevedo (*El tribunal de la justa venganza*, p. 100), y las alegorías compuestas de Arcimboldo. Por de pronto, se puede recordar la disociación del soneto «Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone» (núm. 522); o el romance metapoético en torno a los tópicos de la *descriptio puellae* («Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas», núm. 717), que remite a *Flora* o *La primavera* de Arcimboldo⁸:

Eran las mujeres antes
de carne y de güesos hechas;
ya son de rosas y flores,
jardines y primaveras.
Hortelanos de faciones,
¿qué sabor queréis que tenga
una mujer ensalada
toda de plantas y hierbas?
¡Cuánto mejor te sabrá
sin corales una jeta,
que con claveles dos labios,
mientras no fueres abeja! (vv. 25-36)



Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1563

En general, los estudios se han centrado en la veta pictórica de *Los sueños* y otros retratos grotescos, mas es terreno que no puedo pisar ahora, ya que este despliegue de imágenes todavía no toma de la mano a la pintura⁹. En cambio, otra serie de poemas están más ligados a la pintura

otros poemas, Barcelona, Crítica, 1998), o, en su defecto, por la clásica de Blecua (*Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1971, vols. 1-3); modifíco levemente la puntuación si lo creo oportuno.

⁸ Ya apuntado por Margarita Levisi, «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 20.3 (1968), pp. 217-235, aquíp. 224, sin señalar combinación alguna.

⁹ Levisi, «Las figuras compuestas», p. 217. Ver Margherita Morreale, «Quevedo

o, si se quiere, nacen de ella: de un lado, aquellos en los que se citan y/o elogian determinados pintores, como la silva «El pincel», que recoge un selecto parnaso de artistas y constituye un documento único para conocer el ideario de Quevedo sobre el *ars pictorica*, bien analizado por Cacho Casal¹⁰; y, de otro, los poemas organizados a partir de cuadros determinados —alguno quizás perdido—, una suerte de versiones en palabras de composiciones pictóricas, abordados por Garzelli¹¹.

Junto a otros deslindes¹², para una comprensión cabal del pincel verbal de Quevedo hay que tener en cuenta dos claves: primero, la téc-

y el Bosco: una apostilla a los *Sueños*», *Clavileño*, 40 (1956), pp. 40-44; Levisi, «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo», *Filología*, 9 (1963), pp. 163-200; James Iffland, «The Grotesque Image», en *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis, 1978, pp. 61-174; Jorge Checa, «Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián», *La Perinola*, 2 (1998), pp. 195-211; Luis Martínez de Mingo, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los *Sueños*», *La Perinola*, 12 (2008), pp. 145-158; y especialmente Garzelli, «Pinturas infernales y retratos grotescos: viaje por la iconografía de los *Sueños*», *La Perinola* (10), 2006, pp. 133-147.

10 Rodrigo Cacho Casal, «La silva *El pincel* de Quevedo y Rémy Belleau», en Lía Schwartz, ed., *Studies in Honor of James O. Crosby*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-68; *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a; «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*», *Criticón*, 114 (2012b), pp. 179-212. También Manuel Ángel Candelas Colodrón, «La silva *El pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista», *Bulletin Hispanique*, 98.1 (1996), pp. 85-95; Schwartz, «Velázquez and Two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo», en Suzanne L. Stratton-Pruitt, ed., *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University, 2002, pp. 130-148, aquí pp. 140-142.

11 Beatrice Garzelli, «*Bien con argucia rara y generosa*: Pedro Morante visto da Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 1 (1998), pp. 143-156; «Il ritratto nel ritratto. Metapitture burlesche nella galleria di Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 6 (2003), pp. 275-285; «A la ballena y a Jonás, muy mal pintados»: Quevedo coleccionista y crítico de arte», *La Perinola*, 11 (2007), pp. 85-95; *Nulla dies*, que estudia respectivamente «Al retrato del rey nuestro señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro [Díaz] Morante» (núm. 220), nacido a partir de un dibujo caligráfico de Felipe IV que abre su *Arte nueva de escribir* (1624); «A la ballena y a Jonás, muy mal pintados» (núm. 602), que supuestamente alude a un lienzo de Cajés comprado por Quevedo. Roig Miranda, «“Vulcano las forjó, tocólas Midas”, de Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUM, 1994, vol. 3, pp. 1005-1014, estudia el soneto «A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas» (núm. 215), enlazado con un cuadro sin localizar de Guido Reni.

12 Retrato estático y dinámico (Inmaculada Medina Barco, «Retratismo alegórico-emblemático en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 9 (2005), pp. 125-150, aquí p. 133), división temática según el retratado y su género literario (Beatrice Garzelli, *Nulla dies*, pp. 149-186, con algunas labilidades), o diferenciar las diversas técnicas descriptivas de Quevedo desde el detalle concreto y el retrato retórico tradicional hasta su característica construcción de figuras literarias (Schwartz, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986, p. 252)

nica del cuadro dentro del cuadro permite al poeta carear los códigos poético y pictórico para lograr «un doble discurso en conflicto que da su sentido a la interpretación poética, siempre caricaturesca, de la pretensión ennoblecedora de la pintura», acorde con el binomio realidad / apariencia¹³; y, segundo, la pintura quevediana se caracteriza por el «ejercicio conceptuoso que se dispara sobre la base iconográfica», lo que dificulta la identificación de modelos precisos dentro del mar de imágenes y repertorios de la época. Es más:

Quevedo hace a veces mención directa a la ambientación pictórica y artística de los poemas; otras veces es González de Salas quien asocia a las figuras con su «pintura vulgar»; muchas otras, los atributos coinciden con los de la iconología, y en varias, se tematizan versiones figurales específicas que conversan con el universo plástico¹⁴.

Así, importa examinar el tratamiento que la tradición recibe de manos del poeta porque la técnica ingeniosa puede ocultar a veces los nexos entre literatura y artes plásticas¹⁵.

CARTOGRAFÍA DE TRABAJO

Unas pocas pinceladas más sobre algunos claroscuros que restan en el lienzo pintado por la crítica.

1. Primero, si se entiende que la silva «El pincel» de Quevedo es una alabanza de los pintores, puede ponerse en diálogo con la polémica sobre la alcabala que contó con el apoyo de varios escritores y que se resolvió en 1633 a favor de los artistas, y otros litigios posteriores. Esta actuación de los poetas pretende reforzar su posición en el campo literario en una reivindicación tanto colectiva como individual, «una afirmación *pro domo sua* de la auroral literatura moderna y de las formas en que se institucionaliza», según explica Ruiz Pérez¹⁶. Y, en este sentido,

13 Inmaculada Medina Barco, «Estos que...», pp. 281-282. Apunta dos variantes: poemas que censuran el retrato de oficios y estados que se hacen retratar hipócritamente como nobles y las *picturas* de personajes realmente ilustres, sobre las que volveré luego.

14 Inmaculada Medina Barco, «Retratismo», pp. 129 y 147.

15 Pedro Arellano, «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, ed., *Quevedo en Manhattan*, Madrid, Visor, 2004, pp. 15-31, aquí p. 15, mantiene que algunas relaciones no expresas pueden existir «no exactamente en términos de fuentes o imitación directa, pero sí de comunidad de motivos o cercanía de enfoque y construcción textual».

16 Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, p. 29, y ver también pp. 35-36 y 122.

Quevedo enlaza con los alegatos de Lope de Vega (silva «Si cuanto fue posible, en lo imposible», entre otros) y el posterior de Calderón (*Deposición a favor de los profesores de la pintura*, 1677) que deben analizarse cara a cara en sus contactos y desencuentros¹⁷.

2. *Ut pictura poesis*: al fin y al cabo, pintura y poesía se encuentran a veces frente a los mismos dilemas. La poesía amorosa, por ejemplo, ofrece muchos retratos, pero más allá, Quevedo reflexiona sobre la dificultad de pintar a una dama, en el soneto «Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo había mandado, y enseña el modo que solo alcanza para que fuese posible» (núm. 307):

Si quien ha de pintaros ha de veros,
y no es posible sin cegar miraros,
¿quién será poderoso a retrataros,
sin ofender su vista y ofenderos?
[...]
Conocí el imposible en el bosquejo,
mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
aseguró el acierto en su reflejo.
Podraos él retratar sin luz impropia,
siendo vos de vos propia, en el espejo,
original, pintor, pincel y copia.

Solamente el espejo puede igualar la belleza de la dama, fuera del alcance —añado— tanto del pincel como de la pluma: ni colores ni tópicos bastan, solo el reflejo especular que, recuérdese, aparece como solución en varias pinturas de la época como la *Venus ante el espejo* (h. 1647-1651) de Velázquez¹⁸.

Esta imagen especular causa deseo a la vez que desengaño, reflexiona sobre el propio arte y, asimismo, constituye la mayor perfección visual posible como «garante y metáfora del poder mimético universal de la

17 Rodrigo Cacho Casal, *La esfera del ingenio*, p. 116 destaca «las llamativas coincidencias» entre los poemas de Lope y Quevedo.

18 Frente a otras Venus (Rubens, Tiziano, Vernés) u otros precedentes (Annibale Carracci, *Venus adornada por las Gracias*, 1590-1595, Washington, The National Gallery of Art, etc.), Velázquez no muestra la cara de la diosa sino a través del espejo, jugando todavía más con las expectativas del público y ahondando en la reflexión sobre la capacidad mimética de su arte. Emilio Orozco Díaz, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», en Víctor García de la Concha, ed., *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista (Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre, 1980)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-454, aquí p. 448, lo vincula con la pintura flamenca y veneciana; Schwartz, «Velázquez and Two Poets», pp. 141-142, ya establece esta relación.



Londres, National Gallery

pintura»¹⁹ y también —parece apostillar Quevedo— del retrato con palabras de la belleza.

3. Otra vía fructífera es, creo, atender a las dos caras de la motivación creativa entre *pictura* y *poesis* a partir de los conceptos de inspiración y vivificación pictórica²⁰: es decir, ciertos pasajes de Quevedo con una cierta concepción pictórica o plástica invitan a ser perpetuados como imágenes, según se ve desde algunos caprichos de Goya hasta las ilustraciones de Amabel Míguez de la Sierra que adornan los números de *La Perinola*; o, de otro lado, explorar aquellos casos en los que el poeta «pinta» cuadros con palabras a partir de modelos plásticos ya

19 Ver Andreas Prater, *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*, trad. María Luisa Balseiro, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, pp. 89-97 y 103-105 (cita en p. 104). Es una forma decorosa e idónea para reproducir la majestad de naturaleza divina, amén de que el rey es desde antaño espejo de sus vasallos (ver Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, núm. 33). David Hockney, *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, trad. Juan Gabriel López Guix, Madrid, Destino, 2001, muestra cómo Caravaggio, van Eyck o Velázquez se valían de espejos y lentes para sus pinturas.

20 Empleados por Rafael Zafrá, «Calderón y la pintura: vivificación e inspiración pictórica en el auto sacramental *Primer y segundo Isaac*», en Ignacio Arellano, ed., *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional «IV Centenario del nacimiento de Calderón» (Universidad de Navarra, septiembre 2000)*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 1037-1058.

como vos me parecís.
En el borrego dorado
que en vuestro cuello se ve,
por león de nuestra España
conocí a vuestra mesté.
Pardiobre, que hasta pintado
amosáis un no sé qué,
digo, de amor y de miedo,
por virtuoso y por rey.»
[...]

Esto le dijo a un retrato
que estaba en una pared,
del rey Filipe el segundo
un villano sayagués. (vv. 1-12, 65-68)

Son varios los retratos en los que el rey aparece con la insignia del Toisón de oro (v. 5), pero el respeto y temor que causa en el personaje del poema casa mejor con las versiones de Antonio Moro o Tiziano²²:



Moro, *Retrato de Felipe II en armadura*, 1557. El Escorial, Monasterio de san Lorenzo



Retrato de Felipe II en armadura, h. 1551. Madrid, Museo del Prado

²² Ver Adrian J. Sáez, «Quevedo y los retratos de Felipe II: una encrucijada entre poesía, pintura y poder», en prensa.

Sin embargo, el retratado es «viejo» (v. 2), y hay otras pinturas del monarca ya anciano que son, además, más cercanas en el tiempo al poeta:



Juan Pantoja de la Cruz, *Felipe II*, 1591. El Escorial, Monasterio de san Lorenzo



Taller de Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de Felipe II anciano, con un memorial en la mano*, h. 1592. El Escorial, Monasterio de san Lorenzo

La poesía funeral, presente en la musa Melpómene, también puede acoger algún caso de pintura verbal. Es el caso del «Túmulo al venerable don Fadrique de Toledo»²³:

Al bastón que le vistes en la mano
con aspecto real y floreciente,
obedeció pacífico el tridente
del verde emperador del océano. (vv. 1-4)

23 Debo esta pista a mi colega Jacobo Llamas (Universidade de Santiago de Compostela), quien también me advierte que el soneto al «Túmulo de don Francisco de la Cueva y Silva, grande jurisconsulto y abogado» (núm. 253) puede estar inspirado en el retrato que de él se conserva en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando.

Fadrique Álvarez de Toledo y Mendoza aparece con estos atributos en dos cuadros:



Félix Castello, *Recuperación de la Isla de san Cristóbal por Fadrique Álvarez de Toledo*, 1634.



Juan Bautista Maíno *Recuperación de Bahía*, 1635 (ambos en Madrid, Museo del Prado).

La relación parece clara, pero el poema, escrito por la muerte del militar (10/12/1634), es algo anterior a las pinturas, que formaban parte de un programa diseñado en 1633 para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro y solo más adelante entregadas. Si Quevedo pudo tener noticia previa de este proyecto es algo imposible de saberse, pero más bien parece que el soneto —de composición más inmediata— dibuja al militar con atributos tópicos, con el bastón de mando en la mano y cerca del mar en relación a las grandes victorias como capitán general del Mar Océano²⁴.

²⁴ Pedro Ruiz Gómez, *Juan Bautista Maíno. 1581-1649*, Madrid, Museo del Pra-

4. Con la misma orientación, puede ser productivo el estudio de los poemas sacros de Quevedo en comparación con la pintura religiosa del momento, que puede ser una posible fuente para su *inventio*. De este modo, quizás puede hallarse la fuente concreta para algunos versos y, además, se vincula con la tensión vigente entre arte y religión, especialmente manifiesta en el debate en torno a las imágenes sagradas²⁵, sin olvidar que de paso se aporta algo de luz a una de las parcelas menos trabajadas de su poesía, salvo el *Poema heroico a Cristo resucitado* y *Un Heráclito cristiano*. Y es que, como dice Medina Barco,

Un ámbito con sobresaliente *enargeia* plástica es el de la poesía [...], donde es muy frecuente que el vigor descriptivo se consiga diseminando los atributos iconológicos de cada personificación a lo largo del marco poético, lo que genera la impresión evidente de la figura, que aparece como en un cuadro con sus insignias²⁶.

Solo un ejemplo relativo a María Magdalena, que puede guardar relación con los muchos cuadros sobre este episodio. Es el soneto núm. 193:

Llegó a los pies de Cristo Madalena,
de todo su vivir arrepentida,
y viéndole a la mesa, enternecida,
lágrimas derramó en copiosa vena.
Soltó del oro crespo la melena
con orden natural entretejida,
y deseosa de alcanzar la vida,
con lágrimas bañó su faz serena.
Con un vaso de unguento los sagrados
pies de Jesús ungió, y Él, diligente,
la perdonó por paga sus pecados.
Y pues aqueste ejemplo veis presente,
¡albricias, boticarios desdichados,
que hoy da la Gloria Cristo por unguente!

El poema —uno de los primeros de Quevedo— comienza poetizando el momento en que la pecadora penitente lava los pies de Jesús, pero con los dos tercetos se da un giro al sugerir un mero intercambio

do, 2009, p. 305. Ver Jonattan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2.^a ed., Madrid, Alianza, 1985. El epitafio núm. 282 se destina al mismo personaje.

25 Ver Javier Portús, «Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro», en José Riello, ed., «Sacar de la sombra lumbre»: la teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724), Madrid, Museo del Prado, 2012, pp. 21-31.

26 Inmaculada Medina Barco, «Retratismo», p. 126.

mercantil (v. 11), que sirve de puente para la sátira a los boticarios. Este chiste explica que solo aparezca en alguna de las versiones de las *Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa sin que reapareciese en el *Parnaso* y *Las tres Musas*²⁷, y constituye una temprana muestra del género de la poesía religioso-burlesca que alcanza su culmen en el Bajo Barroco²⁸.

Ahora bien, la supuesta irreverencia del poema se explica también a la luz de las representaciones artísticas. Los cuartetos pintan la imagen canónica de la mujer, cuya belleza se describe con fórmulas de la poesía amorosa: en realidad, aquí aparece fusionada la figura de la Magdalena con la anónima prostituta de Galilea que con sus lágrimas —símbolo del arrepentimiento— unge los pies de Cristo en casa de Simón el fariseo, y hasta con otra María, la hermana de Lázaro que perfuma la



Convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo, 1618-1620. San Petersburgo, Hermitage

27 Ver Elizabeth Brooks Davis, *The Religious Poetry of Francisco de Quevedo*, Ann Arbor, UMI, 2005, pp. 192-197. Es una tesis doctoral de Yale University, 1975.

28 Ver Adrián J. Sáez, «La vuelta del camino o la máscara de Demócrito: apostillas de poesía religiosa burlesca», en Itziar López Guil, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez y Pedro Ruiz Pérez, ed., *Heterodoxias y periferias: la poesía hispánica en el Bajo Barroco*, *Versants*, 60.3 (2013), pp. 71-82.

cabeza de Jesús en Betania²⁹. Esta mezcla de atributos se ha traducido en una iconografía que combina la natural intención catequética con una nota sensual —como se ve en el cuadro atribuido a Rubens en colaboración con van Dyck—, una mixtura de «tonos» que avala el juego cómico de Quevedo.

ESBOZO FINAL

En el caleidoscopio poético de Quevedo la pintura (poesía muda) aparece imbricada en las letras (pintura viva) en una amplia variedad de formas y funciones: la écfrasis (manifiesta u oculta), las referencias a autores y cuadros (reales, perdidos), el uso de técnicas parejas, dilemas y desvelos similares (cómo pintar la belleza) y la defensa del arte hermana como escudo propio se cruzan en una red de relaciones artísticas que se entiende en el marco del siglo al tiempo que da fe de una etapa de alianzas y fusiones entre las artes, en una dirección que deja adivinar la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). La pintura, pues, vive en la poesía por su capacidad figurativa y su potencial tanto simbólico como constructivo en el discurso literario, que en Quevedo se cubre de ingenio conceptista con el que se difumina la impronta de las imágenes plásticas. En breve: Quevedo no solo era hábil en el manejo de la espada y la pluma, sino que era capaz de crear con un auténtico pincel verbal.

²⁹ Se trata de una identificación muy antigua, que llega hasta el *Flos sanctorum* de Villegas. Para estos y otros detalles, ver Gemma Delicado Puerto, *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*, Kassel, Reichenberger, 2011, en especial pp. 19-24. Quevedo poseyó al menos dos retratos de la Magdalena (Maldonado, «Algunos datos», p. 413; Sliwa, *Cartas*, p. 760).

