

Ut poesis pictura.
Relatos pictóricos para la ficción
en Mateo Alemán (y en Cervantes)

Luis Gómez Canseco
Universidad de Huelva

Más allá de acomodados retóricos o de un horacianismo muchas veces postizo, la pintura se convirtió en arsenal de motivos y en referencia recurrente para un buen número de escritores en el Siglo de Oro. Así ocurre con Mateo Alemán, para el que imágenes, emblemas, escultura, música y pintura tuvieron una singular importancia.¹ En el caso específico de la pintura, Alemán acudió con frecuencia a elementos pictóricos para ilustrar su discurso, integrándolos en el engranaje retórico de sus obras. Así ocurre, por ejemplo, cuando, en la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, el protagonista llega a Génova y su tío finge acogerlo en casa. Una vez allí lo introduce en una habitación que, a la postre, será escenario de una burla decisiva en la trama de la obra. Ese engaño ya está implícito en la misma decoración del aposento, del que escribe: «Teníanlo bien aderezado con unas colgaduras de paños pintados de matices a manera de arambeles, salvo que parecían mejor».² Se trata de una suerte de *trompe l'oeil*, cuya simulación es pareja —como se sigue del escena— a la de todo lo que rodea el episodio genovés. Entre algunos muchos más, un ejemplo curioso de ese uso retórico de la pintura se encuentra en la *Ortografía castellana*, donde, para ilustrar el funcionamiento fonético de la letra *h*, apunta: «[...] una por una, ya confesarían ser letra; mas decir absolutamente no serlo, sino aspiración, es engaño; pues, como el hombre pintado no es hombre, mas hombre pintado, así debemos decir de la *h* no ser aspiración, sino letra con que se aspira».³

1. En torno a la emblemática en Alemán, López-Poza (1996). Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación MINECO FFI2009-07731 y FFI2012-32383.

2. *Guzmán de Alfarache*, I, 3, 1, pp. 254-255. Sobre la función de la pintura para el *Guzmán de Alfarache* en una dimensión complementaria, Darnis (2012).

3. *Ortografía castellana*, p 89.

Sin comerlas ni beberlas, Alemán pone frente a frente la realidad y su representación pictórica, la verdad y la ficción. Volveremos sobre ello.

En varias ocasiones, la pintura aparece también como el motivo principal en las piezas narrativas menores que Alemán fue insertando en sus obras, de acuerdo con una estética de la diversidad que defendió en el propio *Guzmán*: «Siempre que hallo piedras para el edificio, las voy amontonando. Son mi centro a estas ocasiones y camino con ellas a él. Quédese aquí esta carga, que, si alcanzare a el tiempo, yo volveré por ella y no será tarde». ⁴ En el caso de la autobiografía del pícaro, además de cuatro novelitas intercaladas —las de Ozmín y Daraja, Dorido y Clorinia, don Luis de Castro y don Rodrigo de Montalvo y Bonifacio y Dorotea—, el texto está plagado de fábulas, exposiciones alegóricas, cuentos y facecias, que se utilizan para ilustrar una idea, como apoyo narrativo o como argumento en la exposición. Así ocurre, por ejemplo, en el interior de la novela de asunto morisco Ozmín y Daraja, en la que con la intención de encarecer el sentimiento de la protagonista, se acude a un breve relato de asunto pictórico:

Mucho diré callando en este paso; que para pintar tristeza semejante fuera poco el ardid que usó un pintor famoso en la muerte de una doncella, que, después de pintada muerta en su lugar, puso a la redonda sus padres, hermanos, deudos, amigos, conocidos y criados de la casa, en la parte y con el sentimiento que a cada uno en su grado podía tocarle; mas, cuando llegó a los padres, dejoles por acabar las caras, dando licencia que pintase cada uno semejante dolor según lo sintiese; porque no hay palabras ni pincel que llegue a manifestar amor ni dolor de padres, sino solas algunas obras que de los gentiles habemos leído. Así lo habré de hacer. El pincel de mi ruda lengua será brochón grosero y ha de formar borriones. Cordura será dejar a discreción del oyente y del que la historia supiere cómo suelen sentirse pasiones cual esta. Cada uno lo considere, juzgando el corazón ajeno por el suyo. ⁵

Pudiera parecer Alemán se limitó a incrustar como recurso retórico una anécdota que tradicionalmente se atribuía al pintor Timantes y que habían transmitido autores como Valerio Máximo en sus *Facta et dicta memorabilia*, 8, 11, 6, Cicerón en el *De oratore*, 74 o Plinio en la *Historia natural*, 35, 73. Sin embargo,

4. *Guzmán de Alfarache*, II, 1, 7, p. 441. En otros lugares repitió esta misma idea en torno a la construcción literaria: «Costumbre mía es, y no la tengo por mala, ir en mis escritos llevando por delante la parte curiosa de aquello que se me ofrece, por no hacer otro camino» (*San Antonio de Padua*, f. 12v.).

5. *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 8, pp. 132-133. Respecto a este episodio, véase McGrady (1985). En el *Persiles* se alaban de un modo similar las faltas a la belleza de Auristela en un retrato como acto lúcido e intencionado del

pintor: «Este lienzo se hacía de una recopiliación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. Pero, en lo que más se aventajó el pintor famoso, fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 1, p. 276).

en el texto se apunta el problema literario de lo no expreso como recurso estético y la imprescindible colaboración del lector en la recta interpretación de la obra, algo que preocupó considerablemente a Alemán. Ya en los preliminares de la primera parte había escrito: «Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo»;⁶ y volvió sobre el asunto en otro episodio de la segunda parte que tiene como materia central una pintura de nuevo incompleta, aunque en este caso perfeccionada por la intervención divina:

Otro viaje hice a la Anunciada, iglesia de este nombre por una imagen que allí está pintada en una pared, que mejor se pudiera llamar cielo, teniendo tal pintura de la encarnación del Hijo de Dios. La cual se tiene por tradición haberla hecho un pintor tan extremado en su arte, como de limpia y santa vida; pues teniendo acabado ya lo que allí se ve pintado y que solo restaba por hacer el rostro de la Virgen, señora nuestra, temeroso si por ventura sabría darle aquel vivo que debiera, ya en la edad, en la color, en el semblante honesto, en la postura de los ojos, en esta confusión se adormeció muy poco y, en recordando, queriendo tomar los pinceles para, con el favor de Dios, poner manos en la obra, la halló hecha. No es necesario aquí mayor encarecimiento, pues, ya la hubiese milagrosamente obrado la mano poderosa del Señor o ya los ángeles, ella es angelical pintura. Y a este respeto, considerado lo restante de ella que el pintor hizo, se deja entender el espíritu que tendrá por el del artífice que mereció ser ayudado de tales oficiales.⁷

Además de esa dimensión estética, el relato pretende mover la devoción del lector, con una función similar a la de los cuentos y anécdotas introducidas por los predicadores en sus sermones, a los que se añadía la fuerza inmediata de lo visual. Así ocurre también en el *San Antonio de Padua*, que Alemán publicó en 1604, donde se sirve de otras historias pictóricas para ejemplificar asertos morales. Un dicho atribuido a que Plotino, por el que rechazaba ser retratado, le ayuda a argumentar contra la materialidad del cuerpo y a favor de la divinidad del alma: «Plotino, un gran filósofo, afrontado de sí mismo, de su flaqueza, condición y miserias, pidiéndole sus amigos con encarecimiento que se consintiese retratar de un famoso pintor de los de su tiempo, respondió diciendo: «A mí me basta traer conmigo todos los días de mi vida una cosa tan fea, tan sucia y tan indigna de la generosidad de mi alma, como es mi cuerpo, sin que me queráis obligar a que para siempre os deje viva la perpetua memoria de mi deshonra».⁸ Por su parte, un escabroso cuentecillo para el que se trae la autoridad de Próspero Aquitánico se convierte en demostración de los peligros que conlleva la lujuria: «Cáusase demás de esto por la soberbia, por la blasfemia y por la lujuria. Próspero Aquitánico dice de una moza que se entró a bañar en un baño donde había una pintura muy des-

6. *Guzmán de Alfarache*, I, p. 850

7. *Guzmán de Alfarache*, II, 2, 1, p. 470. Se refiere a un fresco de la Anunciación fechado en 1252 y atribuido a un pintor tradicionalmente

llamado Bartolomeo, que aparece en la leyenda como sujeto del milagro. Véase Folkenflik (1973: 350).

8. *San Antonio de Padua*, f. 403v.

honestas de Venus, y tanto se avició la moza en verla que se le revistió el demonio y le asió la garganta sin dejarla comer en muchos días, al cabo de los cuales, habiendo hecho penitencia, le fue dado el sacramento de la eucaristía y, no pudiéndolo pasar, le puso el santo que la exorcisaba el cáliz en la garganta, y luego lo pasó, quedando sana». ⁹ A pesar de esa preeminencia del mensaje moral, ambos relatos esconden también una dimensión estética, pues en el de Plotino el arte se apunta como memoria permanente para la humanidad y en el de la Venus desnuda se subraya el poder de sugestión que encierra la creación artística.

Alemán a caballo

Hay, no obstante, otras narraciones de asunto pictórico que Mateo Alemán utilizó como mecanismo con que explicar o justificar su propio texto literario. No es en absoluto atribuible a la casualidad el hecho de que el *Guzmán de Alfarache* se abra y cierre con sendos ejemplos pictóricos. El mecanismo le resultó suficientemente atractivo como para repetirlo, años después, en la *Ortografía castellana*, cuyo primer capítulo comienza con un pequeño ejemplo sobre Apeles, que utiliza para encomiar la perfección de la obra bien hecha, ya sea artística o literaria:

Aquel famosísimo pintor Apeles, a quien su pincel dejó tan ilustrado que lo hizo inmortal entre los vivos, queriéndonos dar a entender la ecelencia de su arte, descubriendo por lo que dejaba de hacer lo mucho que aún le quedaba por perficionar, usó de una traza dignísima de su ingenio, y poniendo al pie de sus tablas «Apeles lo hacía», suspendía los entendimientos, dejándolos elevados y absortos, considerando cuáles fueran si dijera (como ya de todo punto acabados) «Apeles lo hizo». Esta industria maravillosa vino rastreando del inmenso saber de Dios. ¹⁰

Volviendo al *Guzmán*, sus lectores recordarán que el primer capítulo de la primera parte arranca con un cuento sobre la competencia entre dos pintores y que, al tiempo, el último capítulo de la segunda parte se inicia con otra historia en torno a la recta interpretación de un cuadro. En el primero de ellos, el relato se inserta de un modo indirecto en la narración. Guzmán empieza detallando «quién fue su padre» y de inmediato se detiene en los muchos rumores que sobre él corrían: «[...] demás que fue su vida tan sabida y todo a todos tan manifiesto, que pretenderlo negar sería locura y, a resto abierto, dar nueva materia de mur-

9. San Antonio de Padua, f. 380v.

10. *Ortografía castellana*, p. 11. La fuente directa pudiera ser Mexía, que recoge la anécdota en términos muy similares: «Tenía Apeles por costumbre, cuando acababa una obra, de la poner a la puerta de su tienda, do fuese vista de todos, y él escondíase detrás de ella, do podía oír los juicios del vulgo, para ver si alguno re-

prehendía algo con razón, para lo emendar. Y tal vez hubo que fue avisado por un zapatero en cierto descuido en la correa de un zapato; e al pie de la tabla ponía aquella letra que tan notable es para todos propósitos: «Apeles la hacía»; y no ponía «la hizo», porque quería dar a entender que no la tenía por acabada» (*Silva de varia lección*, p. 383).

muración. Antes entiendo que les hago —si así decirse puede— notoria cortesía en expresar el puro y verdadero texto con que desmentiré las glosas que sobre él se han hecho. Pues, cada vez que alguno algo de ello cuenta, lo multiplica con los ceros de su antojo, una vez más y nunca menos, como acude la vena y se le pone en capricho; que hay hombre que, si se le ofrece propósito para cuadrar su cuento, deshará las pirámidas de Egipto, haciendo de la pulga, gigante; de la presunción, evidencia; de lo oído, visto; y ciencia de la opinión, solo por florear su elocuencia y acreditar su discreción».

Cabe entender que en el texto se superponen dos niveles complementarios: el de Guzmán, biógrafo de sí mismo, que, en efecto, habla de los murmuradores y sus modos de desacreditar al vecino, y el de Alemán, que reflexiona sobre los modos de representar la realidad, esto es, de construir la ficción. Es así como cabe entender la complejidad de un cuento en el que un caballero extranjero aficionado a los caballos españoles, habiendo de volver a su tierra, pidió a dos famosos pintores de la corte que hicieran el retrato de su dos caballos preferidos con la intención de llevarse los cuadros como recuerdo:

El uno pintó un overo con tanta perfección que solo faltó darle lo imposible, que fue el alma, porque en lo más, engañando a la vista, por no hacer del natural diferencia, cegara de improviso cualquiera descuidado entendimiento. Con esto solo acabó su cuadro, dando en todo lo de él restante claros y oscuros en las partes y según que convenía.

El otro pintó un rucio rodado, color de cielo y, aunque su obra muy buena, no llegó con gran parte a la que os he referido; pero extremose en una cosa de que él era muy diestro, y fue que, pintado el caballo, a otras partes en las que halló blancos, por lo alto dibujó admirables lejos, nubes, arreboles, edificios arruinados y varios encasamientos, por lo bajo del suelo cercano muchas arboledas, yerbas floridas, prados y riscos; y en una parte del cuadro, colgando de un tronco, los jaeces, y al pie de él estaba una silla jineta. Tan costosamente obrado y bien acabado, cuanto se puede encarecer.

El caballero, encantado con el primer cuadro, pagó a su pintor y le añadió como premio una sortija. El autor del segundo, convencido de sus excelencias, pidió un precio desorbitado, argumentando que «árbol y ruinas hay en el mío que valen tanto como el principal de esotro», a lo que el caballero repuso:

—No me convenía ni era necesario llevar a mi tierra tanta baluma de árboles y carga de edificios, que allá tenemos muchos y muy buenos. Demás que no les tengo la afición que a los caballos, y lo que de otro modo que por pintura no puedo gozar, eso huelgo de llevar.

Volvió el pintor a decir:

—En lienzo tan grande pareciera muy mal un solo caballo; y es importante y aun forzoso para la vista y ornato componer la pintura de otras cosas diferentes, que la califiquen y den lustre, de tal manera que, pareciendo así mejor, es muy justo llevar con el caballo sus guarniciones y silla; especialmente estando con tal perfección

obrado que, si de oro me diesen otras tales, no las tomaré por las pintadas.

El caballero, que ya tenía lo importante a su deseo, pareciéndole lo demás impertinente, aunque en su tanto muy bueno, y no hallándose tan sobrado que lo pudiera pagar, con discreción le dijo:

—Yo os pedí un caballo solo, y tal como por bueno os lo pagaré, si me lo queréis vender. Los jaeces, quedaos con ellos o dadlos a otros, que no los he menester.

El pintor quedó corrido y sin paga por su obra añadida y haberse alargado a la elección de su albedrío, creyendo que por más composición le fuera más bien premiado.

Para enlazar con la narración principal, se da pie a una reflexión sobre los modos de alterar la verdad con las palabras: «Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron, o que os digan la verdad y sustancia de una cosa, enmascararla y afeitarla, que se desconoce, como el rostro de la fea. Cada uno le da sus matices y sentidos, ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su pasión le dita. Así la estira con los dientes para que alcance; la lima y pule para que entalle, levantando de punto lo que se les antoja, graduando, como conde palatino, al necio de sabio, al feo de hermoso y al cobarde de valiente. Quilatan con su estimación las cosas, no pensando cumplen con pintar el caballo, si lo dejan en cerro y desenjaezado, ni dicen la cosa, si no la comentan como más viene a cuento a cada uno».¹¹

Es posible que a la hora de urdir la historia —si es que no la tomó de alguna fuente que me es desconocida— Alemán tuviera en mente otra anécdota que Pedro Mexía atribuyó al pintor griego Apeles y que también se centra en su competencia con otros pintores en materia caballar: «Pintó otra vez un caballo, en cuya competencia otros grandes pintores pintaron otros; y porque él no se fió que juzgasen hombres cuál estaba más perfectamente pintado, hizo traer ciertos caballos vivos y, sacando el caballo pintado de cada uno en presencia de los vivos, cuando sacaron al que Apeles había pintado, los caballos relincharon y se alteraron, lo que no habían hecho a ninguno de los otros, en lo cual se conocía la ventaja».¹² Hay que añadir a ello un pasaje de la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano en torno a la inserción de episodios en cuadros y textos literarios que casa a la perfección con las intenciones de Alemán:

Aquí dijo el Pinciano: «Yo también quiero dar mi semejante en esta conversación, por ver si la entiendo como ella es; y me parece a mí que los episodios son los montes, lagos y arboledas que por ornato y sin necesidad los pintores fingen alderredor de aquello que es principal en su intención, como alrededor de una ciudad, de un

11. *Guzmán de Alfarache*, I, 1, 1, pp. 31-32. Sánchez y Escribano (1954) fue uno de los primeros en llamar la atención so-

bre la importancia de esta anécdota en la obra.

12. *Silva de varia lección*, pp. 384-385.

castillo o de un ejército que camina». Fadrique respondió entonces: «La comparación es muy a propósito, salvo que los episodios poéticos no solo traen ornato, más útil y provechosa doctrina».¹³

Téngase en cuenta que la primera edición de la *Filosofía antigua* fue impresa en Madrid por Tomás Junti en el año de 1596, por lo que Alemán pudo conocer y utilizar un pasaje que le venía como anillo al dedo. Y es que la relación directa que el episodio guarda con la presentación satírica de la figura paterna resulta perfectamente acorde con su función metaliteraria.¹⁴ En este caso, Alemán parece opinar sobre los excesos retóricos que ocultan la historia, aunque también apunta a los modos de composición y a la relación entre la trama principal y las digresiones adyacentes, tan importantes para el *Guzmán* como luego para el *Quijote*. Aun así, no creo que quepa entender el texto como una censura del autor contra sí mismo, sino como propósito compositivo para su primera parte, en la que se utilizan las digresiones literarias en el sentido que apunta Pinciano, pero sin subordinar nunca lo principal —la historia de Guzmán y su lectura moral— a lo accesorio.¹⁵

Esta interpretación retórica viene avalada por el «Elogio» compuesto por Alonso de Barros para los preliminares del primer *Guzmán* y al que Alemán no fue, desde luego, ajeno. En el texto de Barros se incide en la comparación con la pintura, aunque otorgando la palma a la literatura por su capacidad de mover espiritual e intelectualmente al lector:

Si nos ponen en deuda los pintores que, como en archivo y depósito, guardaron en sus lienzos —aunque debajo de líneas y colores mudos— las imágenes de los que por sus hechos heroicos merecieron sus tablas y de los que por sus indignas costumbres dieron motivo a sus pinceles, pues nos despiertan, con la agradable pintura de las unas y con la aborrecible de las otras, por su fama a la imitación y por su infamia al escarmiento, mayores obligaciones, sin comparación, tenemos a los que en historias tan al vivo nos lo representan, que solo nos vienen a hacer ventaja en haberlo escrito, pues nos persuaden sus relaciones como si a la verdad lo hubiéramos visto como ellos.

Y sigue más adelante, refiriéndose al libro de su amigo: «en el cual, por su admirable disposición y observancia en lo verisímil de la historia, el autor ha

13. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, II, p. 22.

14. No obstante, Anthony Close (2001: 371) negó en su momento cualquier intención literaria a la anécdota: «Está diseñada para ilustrar la propensión universal de los hombres a exagerar y, a pesar de su semejanza superficial con el tema de la digresión, nada tiene que ver con el problema artístico que tanto le preocupa a Alemán. Si se interpretara como un comentario negativo sobre la propensión digresiva del propio Guzmán, esto chocaría con los numero-

sos pasajes en que él la defiende y justifica».

15. En esa lectura metaliteraria ha insistido Ángel San Miguel (1971: 259), que, al tratar de la escritura de la novelita «Dorido y Clorinia», apunta: «El hecho de que la mayor parte de la aceren suceda durante la noche pone de relieve el carácter dramático íntimo de la narración. Por lo demás, con la falta de datos escénicos, sigue el autor su teoría estética expuesta en el ejemplo de los dos pintores que por encargo de un extranjero residente en Madrid han de pintar cada uno un cuadro».

conseguido felicísimamente el nombre y oficio de historiador, y el de pintor en los lejos y sombras con que ha disfrazado sus documentos y los avisos tan necesarios para la vida política y para la moral filosofía». ¹⁶ Como el segundo pintor, Alemán ha utilizado de *lejos y sombras*, pero para así destacar el mensaje principal, de acuerdo con la alabanza que se hace del primer pintor. ¹⁷

No está de más recordar ahora los versos originales del *Ars poetica*, que Alemán, traductor de dos odas de Horacio, tuvo que leer detenidamente:

Coma la pintura, la poesía: la habrá que te cautive más
cuanto más te acerques y otra cuanto más lejos te retires.
Una gusta de la penumbra, otra querrá ser vista a plena luz,
la que no teme la penetrante mirada del crítico.
Esta gustó una vez; aquella gustará cuantas veces se mire. ¹⁸

Resulta que también en Horacio, más allá de sus lecturas renacentistas, el asunto estaba vinculado a la interpretación de la obra y a los modos de recepción. Es precisamente en esos aspectos en los que se centra el cuento que abre el último capítulo del *Guzmán*, de nuevo protagonizado por un pintor al que encargan el retrato de un caballo:

Hubo un famoso pintor tan extremado en su arte que no se le conocía segundo, y a fama de sus obras entró en su obrador un caballero rico y concertose con él que le pintase un hermoso caballo, bien aderezado, que iba huyendo suelto. Hízolo el pintor con toda la perfección que pudo y, teniéndolo acabado, púsolo donde se pudiera enjugar brevemente. Cuando vino el dueño a querer visitar su obra y saber el estado en que la tenían, enseñóse la el pintor, diciendo tenerla ya hecha; y como, cuando se puso a secar la tabla, no reparó el maestro en ponerla más de una manera que de otra, estaba con los pies arriba y la silla debajo. El caballero, cuando lo vio, pareciéndole no ser aquello lo que le había pedido, dijo: «Señor maestro, el caballo que yo quiero ha de ser que vaya corriendo, y aqueste antes parece que se está revolcando». El discreto pintor le respondió: «Señor, vuestra merced sabe poco de pintura. Ella está como se pretende. Vuélvase la tabla». Volvieron la pintura lo de abajo arriba y el dueño de ella quedó contentísimo, tanto de la buena obra como de haber conocido su engaño. Si se consideran las obras de Dios, muchas veces nos parecerán el caballo que se revuelca; empero, si volviésemos la tabla hecha por el soberano artífice, hallaríamos que aquello es lo que se pide y que la obra está con toda su perfección. ¹⁹

16. *Guzmán de Alfarache*, I, pp. 18-19.

17. Recuérdese que, según *Autoridades*, *lejos* es «lo que está pintado en disminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal» y *sombra*, «el color obscuro o bajo que se pone entre los demás colores que sobresalen». Respecto a las relaciones pintura-literatura en el texto de Alonso de Barros, Folkenflik (1973: 354) y Close (2001: 372).

18. «Vt pictura poesis: erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes. / Haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec decies repetita placebit» (*Ars poetica*, vv. 361-365). Para la traducción, *Epístolas. Arte poética*, pp. 219-220.

19. *Guzmán de Alfarache*, II, 3, 9, pp. 745-746.

Las fuentes de la historia son de sobra conocidas y se remontan a Plutarco en su *De Pythiae oraculis* 396E-F, aunque Alemán pudo leerla en las *Apophthegmata* de Erasmo, que señala como protagonista al pintor Pausón; en el *Buen aviso* de Juan de Timoneda, que atribuye la anécdota a Apeles; o en la *Imagen de la vida cristiana* de fray Héctor Pinto, varias veces traducida al castellano en la segunda mitad del xvi.²⁰ Pero, como ha subrayado Michel Cavillac, Alemán se distancia de sus fuentes, que atribuyen el error en la pintura al descuido o a la incapacidad del artista, mientras que aquí es el receptor el que yerra y el pintor quien resuelve problema, llegándose incluso a poner en paragon la creación artística con la divina.²¹ De hecho, el cuento ilustra a la perfección el dicho «Dios escribe derecho con renglones torcidos» y se proyecta hacia la interpretación moral del libro, pues el propio Guzmán, delincuente convertido, es ejemplo vivo de esa paradójica obra divina. Sin embargo, y como en el caso de los dos pintores, el texto también tiene una dimensión complementaria con blanco en la literatura.²² A mi juicio, cabe entender que el relato del cuadro invertido como un argumento más a favor de la enseñanza *ex-contrario*, el mecanismo estético por medio del cual se justifica la exhibición del mal en el *Guzmán*. De acuerdo con esta receta de honda raigambre medieval, Guzmán se presenta a sí mismo como el modelo que ha de evitarse, tal como lo declaraba el contador Hernando de Soto en los versos que compuso para la primera parte del libro:

En él se ha de discernir
que, con un vivir tan vario,
enseña por su contrario
la forma de bien vivir.²³

Si lo trasladamos al ejemplo del cuadro invertido los binomios pintor-cuadro, Dios-creación y autor-libro muestran claramente su correspondencia. Del mismo modo que el pintor da la vuelta al cuadro para que el inexperto espectador se desengañe, las obras de la providencia divina muchas veces resultan inexplicables para el ser humano y precisan de un volteo que las revele, y así, para interpretar rectamente el *Guzmán*, es necesario que lo volvamos del revés

20. Además de las muchas ediciones latinas, hay una traducción de Francisco Támara, *Libro de las apotegmas*, f. 342r. Para Timoneda, véase el *Buen aviso*, pp. 113-114. López Pinciano recogió una anécdota cercana, también sobre un caballo corriendo, para ilustrar la oposición entre poética y ciencia: «Si un pintor pintase bien un caballo en sus miembros y disposición, como que movía a una pie y brazo izquierdo, diríase del tal que acertó en lo esencial, que era la pintura de los miembros, y erró en la accidental, que era el movimiento del caballo, porque los

cuadrúpedos se mueven con mano derecha y pie izquierdo adelante y después con mano izquierda y pie derecho; y esta es la sciencia, que no es de arte poética, sino de la filosofía natural» (*Filosofía antigua poética*, II, pp. 91-92).

21. Cavillac (2006: 197-198).

22. De nuevo Close (2001: 371-372) insiste en que su «su aplicación no es estética sino teológica: al cliente que lo encarga le parece falto de sentido porque lo mira al revés. Eso mismo ocurre con los designios de la Providencia».

23. *Guzmán de Alfarache*, I, p. 25.

y lo juzguemos no como un elogio del mal, sino como una llamada al bien. Los densos preliminares que acompañan las dos partes del libro y la insistencia en su moralidad, que se reitera a lo largo de todo él, vendrían a representar la acción del pintor, que, una vez terminada su obra, interviene con destreza para que la recepción sea la correcta. Guzmán mismo es el caballo invertido y Alemán el pintor que vuelve la tabla.

Entre tapices y gallos

Si alguien, entre los contemporáneos, leyó con curiosidad y aplicación el *Guzmán de Alfarache* ese fue, a no dudarlo, Miguel de Cervantes. Mucho se ha escrito sobre las resultas de esa lectura, pero aquí solo quisiera ponderar —y casi al vuelo— las analogías que se encuentran en el *Quijote* con estos cuentecillos del *Guzmán* y con la función metaliteraria que Alemán les asignó en su obra. De lo que caviló Cervantes sobre las relaciones entre literatura y pintura es buena muestra la importancia que esta adquiere en la trama del *Persiles* a partir del momento en que, tras llegar a Lisboa, Periandro encarga a «un famoso pintor... que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia». Los muchos ires y venires de ese cuadro dan la ocasión para que el narrador sentencie:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes.²⁴

La evidente voluntad metaliteraria del comentario coincide con algunos episodios del *Quijote*, especialmente en su segunda parte. El primero de ellos tiene lugar en Barcelona, mientras don Quijote visita una imprenta, donde entabla diálogo con el traductor de un libro en toscano llamado *Le bagatele*. La ocasión la pintan calva y don Quijote aprovecha para incrustar una comparación entre las traducciones y los tapices: «...me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los 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».²⁵ La

24. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 1, pp. 275 y 372. Esas «hierbas y retamas» que admite la pintura vienen a coincidir con las «arboledas, yerbas floridas, prados y riscos» que adornaban el cuadro que, en el primer *Guzmán*, es rechazado por el caballero extranjero. Refiriéndose a la anécdota alemana del cuadro invertido, Edmond

Cros (2001: 91) ha señalado —coincidiendo en esto con Cervantes— que sirve para ilustrar una reacción del autor contra la separación aristotélica entre *sermo humilis* y *sublimis*. En torno a la pintura en el *Persiles*, Brito Díaz (1997)

25. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 62, p. 1249.

fuentes más que probable de este aserto es el prólogo que Luis Zapata antepuso a su traducción del *Ars poetica* horaciana en 1592,²⁶ pero no deja de resultar llamativo el paralelo con el cuento del cuadro invertido y la voluntad de ejemplificar problemas literarios con referentes pictóricos. En ambos casos la posición del cuadro o del tapiz resulta determinante para su correcta recepción.

Algo parecido ocurre con el donaire del pintor Orbaneja, repetido por dos veces en el segundo *Quijote*. En el capítulo III, el hidalgo, sorprendido por la noticia de la publicación de la primera parte, se queja de los defectos de su historia:

—Ahora digo —dijo don Quijote— que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que, a tienta y sin algún discurso, se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: «Éste es gallo». Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

Como glosa a su cuentecillo, don Quijote apostilla: «Lo que yo alcanzo, señor bachiller, es que para componer historias y libros, de cualquier suerte que sean, es menester un gran juicio y un maduro entendimiento [...] La historia es como cosa sagrada, porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos».²⁷ Un diálogo similar se repite en el capítulo LXXI, aunque aquí más ricamente aderezado y apuntando sin ambages contra el libro espurio que Alonso Fernández de Avellaneda había estampado en 1614. Resulta que, de vuelta a casa y tras ser vencido por el caballero de la Blanca Luna, amo y escudero reciben alojamiento en la sala de un mesón, donde, por arte de birlibirloque, se topan de frente con dos singulares pinturas:

Alojáronle en una sala baja, a quien 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.

La «malísima mano» del pintor, la risa «a socapa» de Elena y las lágrimas de Dido, «del tamaño de nueces», nos ponen en un contexto decididamente

26. Escribía Zapata: «Lo cual visto por mí, me parece que son los libros traducidos tapicería del revés, que están allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras sin labrar, faltos de lustre y de pulimento» (*Arte poé-*

tica de Horatio traducida de latín en español, f. 2.

27. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 3, pp. 711-712. Sobre el cuento del pintor Orbaneja, su difusión y sus orígenes clásicos, Portús (1988).

cómico. Sancho anuncia la fama que les espera, una vez que su historia se haya puesto en tinta sobre papel: «Yo apostaré —dijo Sancho— que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas»; pero el escudero completa su intervención con un juicio crítico sobre la factura de los lienzos: «Pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas». Don Quijote, que las coge al vuelo, se aviene a lo del pintor y remata la jugada:

—Tienes razón, Sancho —dijo don Quijote—, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda; que, cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «Lo que saliere»; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: «Éste es gallo», porque no pensasen que era zorra.

De nuevo la pintura sirve de espejo a la literatura, y, por si cupiere alguna duda al respecto, el caballero añade:

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; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban; y, preguntándole uno que qué quería decir *Deum de Deo*, respondió: «Dé donde diere».²⁸

Cervantes, como antes Mateo Alemán, se sirvió de la pintura para reflexionar sobre su propia obra y, en general, sobre la creación literaria, insertando breves narraciones de asunto pictórico que le sirvieron para ilustrar cuestiones de poética, tales como la perfección a la que se debe aspirar frente a la improvisación y mala factura, los problemas en la recepción del texto o la imprescindible intervención del autor para la recta interpretación de la obra, ya fuera en el caso del cómico e incapaz Orbaneja o en el del avisado pintor del cuadro invertido. Era una senda abierta por el autor del *Guzmán de Alfarache* que Cervantes utilizó, como otras muchas cosas, para sus propios intereses narrativos.

28. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 71, pp. 1314-1315

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo, *San Antonio de Padua*, Sevilla, Juan de León, 1605.
- ALEMÁN, Mateo, *Ortografía castellana*, ed. José Rojas Garcidueñas, México, El Colegio de México, 1950.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- 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.
- CAVILLAC, Michel, «Una nota al *Guzmán de Alfarache*: la anécdota del cuadro invertido (Segunda parte, III-9)», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 193-201.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, 2004, 2 vols.
- CLOSE, Anthony, «Cotejo de dos ventas y dos poéticas: Alemán y Cervantes», en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 369-380.
- CLOSE, Anthony, «Los 'episodios' del *Guzmán de Alfarache* y del *Quijote*», *Critición*, 101 (2007) 109-125.
- CROS, Edmond, *Contributions à l'étude du sources de Guzmán de Alfarache*, Montpellier, Faculté de Lettres, 1967.
- CROS, Edmond, «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», *Edad de Oro*, 20 (2001) 85-94.
- DARNIS, Pierre, «El pincel de Alemán y el ojo del lector. Narrativa grotesca y pintura emblemática en *Guzmán de Alfarache*», *Studia Aurea*, 6 (2012) 179-209.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Libro de las apotegmas, que son dichos graciosos y notables*, Amberes, Martín Nucio, 1549.
- FOLKENFLIK, Vivian, «Vision and Truth: Baroque Art Metaphors in *Guzmán de Alfarache*», *Modern Language Notes*, LXXXVIII (1973) 347-355.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «*Don Quijote* II, 72: Ficciones, inverosimilitudes y moralidades», *Philología Hispalensis*, 18, 2 (2004 [2006]) 197-209.
- MANCING, Howard, «Embedded Narration in *Guzmán de Alfarache*», en Ellen M. Anderson y Amy R. Williamsen, eds., *Ingeniosa invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-Fifth Birthday*, Newark, Juan de la Cuesta, 1999, pp. 69-99.
- MCGRADY, Donald, «Mateo Alemán y Tiamantes o la expresión del indecible dolor de los padres», *Revista de Filología Española*, 65 (1985) 319-321.

- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Imágenes emblemáticas en el *Guazmán de Alfarache*», en Ignacio Arellano *et al.*, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse, GRISO-LEMSO, 1996, III, pp. 297-305.
- PORTÚS, Javier, «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, (2ª época), 5 (1988) 46-55. Reimpreso como «Un cuentecillo sobre la mala pintura: Orbaneja», en José Miguel Morán Turina y Javier Portús, eds., *El arte de mirar: La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Akal, 1997, pp. 117-127.
- SAN MIGUEL, Ángel, *Sentido y estructura del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán*, Madrid, Gredos, 1971.
- SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, Federico, «La fórmula del Barroco literario presentada en un incidente del *Guzmán de Alfarache*», *Revista de Ideas Estéticas*, XII (1954) 137-142.
- TIMONEDA, Juan de, *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes. Cuentos*, ed. M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- ZAPATA, Luis, *Arte poética de Horatio traducida de latín en español*, Lisboa, Alexandre de Syqueira, 1592. Ed. facsímil *El Arte poética de Horacio traducida por don Luis Zapata*, Madrid, Castalia-Real Academia Española, 1954.