# LA PINTURA EN LA NARRATIVA DE CERVANTES

Cervantes, como todo artista de su época, manifiesta en múltiples oportunidades un especial interés por la pintura. Los estudios de Hatzfeld, Casalduero o Ricardo del Arco [1] entre otros, lo han señalado en forma más o menos directa. Parecería útil precisar ahora la posible relación entre la prosa del creador de la novela moderna y las artes de su tiempo, en especial la del pincel; un trabajo dedicado exclusivamente a este aspecto puede mostrar tangencialmente hasta qué punto la interrelación de las artes, sintetizada en la famosa frase horaciana «ut pictura poesis» interviene en la fórmula novelística de Cervantes.

## Observaciones teóricas y sus relaciones con la narración.

El tema de la pintura aparece varias veces en la obra narrativa cervantina como punto de reflexión o de simple observación. En

---

[1] Helmut Hatzfeld, «Barroco literario y barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», *Estudios sobre el barroco* (Madrid: Gredos, 1964), 363-392; Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del Quijote* (Madrid: Insula, 1966) y *Sentido y forma de las Novelas Ejemplares* (Madrid: Gredos, 1962); Ricardo del Arco, «Las artes y los artistas en la obra cervantina», *Revista de Ideas estéticas*, XXXII (1950), 365-388; H. Rosenkrantz, *El Greco and Cervantes* (London: Davies, 1932); G. Marone, «Cervantes, il Greco e Velázquez», *Studi di varia umanitá in onore di Francesco Flora* (Firenze, 1963), 191-200.

el *Persiles* [2] los peregrinos llegan al palacio de Hipólita y una vez en su interior:

> abrieron la sala, y, a lo que despues Periandro dixo, estaua la mas bien aderezada que pudiesse tener algun principe rico y curioso en el mundo. Parrasio, Polignoto, Apeles, Ceuxis y Timantes, tenian alli lo perfecto de sus pinzeles, comprado con los tesoros de Hipolyta, acompañados de los del deuoto Rafael de Vrbino, y los del diuino Micael Angelo: riquezas donde las de vn gran principe deuen y pueden mostrarse. (II, 248-49).

Hacia fines de su vida recuerda Cervantes las obras de los artistas italianos que le admiraron en su juventud, durante la estadía en Roma al servicio del Cardenal Acquaviva. Sería absurdo pensar que el joven camarero hubiera podido sustraerse a la curiosidad y a la admiración en sus recorridos por las salas y capillas del Vaticano, donde su misma situación de empleado cardenalicio debió llevarle más de una vez. Conviene observar que esas pinturas de Miguel Angel o Rafael aparecen mencionadas junto con las de los pintores clásicos, conocidos sólo a través de la erudición. Una vez más, la admiración por la antigüedad se pone de manifiesto, aunque sólo los pintores cuyas obras debía conocer en forma directa reciben epítetos que se ajustan perfectamente a sus características.

Entre los pintores españoles, Cervantes no menciona más que a Juan de Jáuregui en el Prólogo a sus *Novelas Ejemplares*, si bien en realidad fue más conocido como poeta que como pintor; ésta última actividad no debió ocuparle mucho y ninguna de sus telas ha llegado hasta nosotros, con excepción del tan discutido y muy probablemente apócrifo retrato del autor del *Quijote*. [3]

Como muchos hombres de su época, Cervantes considera que tanto la pintura como otras manifestaciones artísticas son una especie de seguro contra los efectos del tiempo y una prueba de

---

[2] Todas las obras de Cervantes se citan por la edición de Schevill y Bonilla. Los números romanos indican el volumen de cada obra, y los arábigos la página.

[3] Véase: Rafael María de Hornedo, «¿Retrató Jáuregui a Cervantes?», *Anales Cervantinos*, I, (1951), 235-247, donde se resumen los orígenes de la polémica.

la nobleza de ánimo (y de la riqueza pecuniaria) [4] de quien sustenta o posee esos objetos. A continuación del párrafo del *Persiles* antes citado, agrega:

> Los edificios reales, los alcaçares soberuios, los templos magnificos y las pinturas valientes, son propias y verdaderas señales de la magnanimidad y riqueza de los principes, prendas, en efeto, contra quien el tiempo apresura sus alas y apresta su carrera, como a emulas suyas, que, a su despecho, estan mostrando la magnificencia de los pasados siglos. (II, 249).

No falta en su obra la alusión a la pintura como imitadora de la realidad. La cita que mejor resume esta posición tan corriente en su época puede encontrarse en *El licenciado Vidriera*:

> Vio vn dia en la azera de San Francisco vnas figuras pintadas de mala mano, y dixo que los buenos pintores imitauan a la naturaleza, pero que los malos la vomitauan. (II, 95)

Y también encontramos la alusión a la correspondencia entre las artes, tópico de larga tradición, que aparece en el *Persiles*:

> La historia, la poesia y la pintura simbolizan entre si, y se parecen tanto, que, quando escriues historia, pintas, y quando pintas, compones. (II, 138)

con lo cual Cervantes se coloca en la misma línea de pensamiento de muchos autores y teóricos de la pintura y de la literatura, italianos y españoles, que venían analizando estos temas desde hacía mucho tiempo. [5]

---

[4] Más información sobre las relaciones entre los campos artísticos y económicos en el Renacimiento pueden encontrarse en Arnold Hauser, *The social history of Art* (New York: Vintage, 1959), II, 16-52.

[5] Sería imposible citar todos los trabajos en los que se trata este aspecto de la interrelación artística. Mencionaremos sólo: Rensselaer W. Lee, «*Ut pictura poesis*, the humanistic theory of painting», *Art Bulletin*, XXII (1940), 197-269. Puede consultarse también el trabajo de Emilio Carilla «Lo barroco como aproximación o fusión de las artes», *Lengua, Literatura, Folklore, Estudios dedicados a Rodolfo Oroz* (Santiago de Chile, 1967), 93-109, que trae un buen número de citas de autores españoles que equiparan las artes entre sí. Para las teorías del arte en España puede consultarse: Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, cap. XI, en *Obras Completas* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), II, 361-459. Igualmente útil es la recopilación de textos de F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, III vols. (Madrid, 1933). Particularmente interesa en esta edición Francisco de Holanda, *Diálogos de la Pintura*. I, 72-79.

Todo lo mencionado anteriormente se refiere especialmente a un aspecto teórico. Se trata de esas reflexiones al margen de la narración que Cervantes intercala en todas sus obras, y que cubren una enorme cantidad de problemas que en su época fueron motivo de análisis y de estudio. No puede decirse que su pensamiento fuera esencialmente original en lo que respecta a la pintura o a sus relaciones con la poesía. Es ésta una época que busca principios —posiblemente basados en los clásicos— que orienten y que protejan, sobre todo cuando se trata de abrir cauces para nuevas formas narrativas. Interesa por lo tanto observar cómo este pensamiento se convierte en práctica y cómo afecta la materia que debe narrarse.

La anécdota del mal pintor que tiene que poner carteles debajo de sus obras para que se sepa de qué tratan aparece dos veces en el *Quijote*. En ambos casos, se conecta con los temores que siente el caballero de que sus aventuras estén tan mal contadas, que necesiten comentarios para ser comprendidas, o de que no respondan a la verdad, es decir, se trate de una mala copia de la realidad. La primera alusión a Orbaneja, pintor de Ubeda, [6] se produce al comienzo de la II parte (III, 67), cuando el personaje se entera de que su historia anda impresa por esos mundos y teme que alguien haya desvirtuado su actividad, es decir, no haya sido un historiador consciente. Sansón Carrasco lo tranquiliza al respecto, y Cervantes-autor sale bien parado, como era de suponerse. En la segunda oportunidad en cambio, cuando Don Quijote repite la anécdota (IV, 378), se está refiriendo a la obra de Avellaneda, a su propia imagen deformada por alguien que no sabe imitar. El mismo cuentecillo sirve así para justificar a Cervantes, que como buen pintor no necesita de explicaciones suplementarias, y denigrar a Avellaneda, el cual, como Orbaneja, ha desvirtuado el original volviéndolo irreconocible. La historia, en su segunda aparición, termina con estas palabras:

> Desta manera me parece a mí, Sancho, que deue de ser el pintor o escritor, que todo es vno, que sacó a luz la historia deste nueuo Don Quixote que ha salido; que pintó o escriuió lo que saliere. (IV, 378)

[6] La misma anécdota se encuentra en Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, Sánchez Cantón, ut. sup., II, 195-196.

Cervantes equipara en forma inequívoca ambas actividades, partiendo de la necesidad que ambos artistas tienen de imitar fielmente la realidad. La teoría de la imitación o mimesis constituye el plano teórico en ambas instancias, [7] pero ha sido incorporada a la materia narrativa de la cual forma parte.

Es curioso ver cómo el personaje considera sus aventuras como posible estímulo para la actividad pictórica:

> «Yo apostaré», dixo Sancho, «que antes de mucho tiempo no ha de auer bodegon, venta ni meson, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querria yo que la pintassen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado estas». (IV, 377-78).

El autor, a través de su personaje, tiene un concepto perfectamente claro de la capacidad de desdoblamiento visual de su historia. Pero como es Sancho quien habla, su percepción se extiende sólo al mundo que le es familiar: el de los humildes mesones o ventas de los caminos. Y Cervantes autor, quizá se hubiera alegrado de saber que manos mejores representarían a sus personajes: Goya, Dalí o Piccaso probablemente no le hubieran parecido mal. [8]

En esta imitación de la realidad, tanto el pintor como el poeta atienden a veces sólo a lo más favorable del sujeto. Vemos así como, para Don Quijote:

> ...las acciones que ni mudan, ni alteran la verdad de la historia, no ay para qué escriuirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio lo pinta, ni tan prudente Vlisses como le descriue Homero. (III, 64)

y el joven Rodolfo en *La fuerza de la sangre* afirma al observar el retrato de la fingida futura esposa:

> Si los pintores, que ordinariamente suelen ser prodigos de la hermosura con los rostros que retratan, lo han sido también con este, sin duda creo que el original deue de ser la misma fealdad... (II, 138).

---

[7] Cfr. Edward Riley, *Teoría de la novela en Cervantes* (Madrid: Taurus, 1966), 102 y sig.

[8] Para las ediciones ilustradas del *Quijote* cfr. Juan Givanel Mas y Gaziel, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* (Madrid: Plus Ultra,

La imitación pues, tanto en pintura como en poesía, puede mejorar el original, descartando aquellos elementos que disminuirían el valor del sujeto. Las teorías barrocas de la naturaleza combinada con el arte y superada por éste asoman detrás de las palabras de los personajes, pero son parte integral de la historia, y no superflua añadidura.

«Pintar» y «describir» son, para Covarrubias [9] como para Cervantes, prácticamente sinónimos. Sin embargo, la equivalencia de ambos términos adquiere particular significado si observamos que se utiliza con énfasis especial cuando se refiere a personajes presentados como inexistentes. Don Quijote, cuando debe describir a Dulcinea utiliza sólo «pintar», y lo mismo hacen otros personajes:

> ...pero, con todo esso, nos daria gran gusto el señor Don Qixote si nos la pintasse; que, a buen seguro que aunque sea en rasguño y bosquexo, que ella salga tal, que la tengan enuidia las mas hermosas» (III, 399).
>
> ...que nunca vuessa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantastica, que vuessa merced la engendro y pario en su entendimiento, y la pinto con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso» (III, 400).
>
> ...de donde se infiere, que, puesto que se conceda que ay Dulcinea en el Toboso o fuera del, y que sea hermosa en el sumo grado que vuessa merced nos la pinta... (III, 401).
>
> Y para concluyr con todo, yo imagino que todo lo que digo es assi, sin que sobre ni falte nada; y pintola en mi imaginacion como la desseo, assi en la belleza como en la principalidad... (I,366).

En cierto sentido, Dulcinea no existe para Don Quijote en forma concreta más que en la imaginaria representación pictórica (el encuentro con la aldeana no muestra la verdadera Dulcinea

---

1946). Varios excelentes ejemplos de la capacidad inspiradora del *Quijote* pueden verse en *Don Quichotte de Cervantès, par cinquante artistes du XVII siècle à nos jours*, L. C. L. ed. (París, 1968).

[9] «*Pintar*, lat. pingere, es imitar con varias colores en plano a las cosas naturales o a las artificiales», «*Descrivir*, narrar o señalar con la pluma algún lugar o caso acontecido tan al vivo como si lo dibuxara», *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Martín de Riquer, (Barcelona, 1943).

para Don Quijote, por más que Sancho insista) y llega a tal grado la ilusión que Cervantes crea sobre este retrato inexistente de una dama que también lo es, que el caballero llega a sentirse como el vivo material sobre el cual ella está retratada:

> Pintura sobre pintura,
> ni se muestra ni señala;
> y do ay primera belleza,
> la segunda no hace baça.
> Dulcinea del Toboso
> del alma en la tabla rasa
> tengo pintada, de modo
> que es impossible borrarla. (IV, 94).

dice el caballero para defenderse de los avances de Altisidora, y declara a la Duquesa:

> Si yo pudiera sacar mi coraçon y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aqui sobre esta mesa y en vn plato, quitara el trabajo a mi lengua de dezir lo que apenas se puede pensar, porque vuestra excelencia la viera en el toda retratada; pero ¿para que es ponerme yo aora a delinear y descriuir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros ombros que de los mios, empresa en quien se deuian ocupar los pinzeles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y grauarla en tablas, en marmoles y en bronzes, y la retorica ciceroniana y demostina para alabarla? (III, 398).

Es curioso que esta utilización del verbo «pintar» como sinónimo de «describir» no se limite al caso de Dulcinea. Otros personajes que son obviamente inexistentes para algunos de los protagonistas reciben el mismo tratamiento. El caso de Amadís por ejemplo:

> ...y del modo que he delineado a Amadis, pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos quantos caualleros andantes andan en las historias en el orbe. (III, 48).

Luego de la minuciosa descripción de Clara Perlerina, que se utiliza con intención de tender una trampa más a Sancho durante su gobernación, éste exclama: «Hideputa, vellaco, pintor del mesmo demonio ¿y a estas horas vienes a pedirme seyscientos ducados?» (IV, 108). La función del verbo «pintar» o sus derivados tiende de este modo a presentar como existente y digno de crédi-

to, porque está pintado, aquello que es sólo fruto de la imaginación burlesca del autor o de sus personajes. El sentido de este recurso estilístico sería así el de crear un espejo más entre los múltiples en que la realidad se fragmenta en el universo cervantino.

## El cuadro como objeto

La función de la obra artística en la narración de Cervantes no se limita, como en los casos anteriores, al ensamblamiento de una teoría con la acción en la que tangencialmente influye. Hay una serie de episodios en los cuales la pintura interviene *per se*, directamente, como objeto importante para el desarrollo de la historia. Tal es el caso del retrato de Auristela en el *Persiles* (II, 137). Pintado en Perpiñán por un artista del duque de Nemours, es causa de diversas aventuras conectadas con su posesión (II, 213) y más adelante, cuando ya los peregrinos han llegado a Roma, reaparece, si no directamente por lo menos por medio de una copia, la cual es a su vez origen de diversas aventuras (II, 241). El retrato sirve así estructuralmente como origen de las acciones, nexo entre las mismas y objeto de reconocimiento. En una novela tan rica en episodios como el *Persiles*, es muy importante establecer conexiones entre ellos. El objeto artístico alcanza así una función más importante que la simplemente decorativa. Cervantes comprendió muy bien las posibilidades que el cuadro presenta para el enlace. En la misma novela, al comienzo del libro III, decide recapitular las andanzas en las que ha intervenido Periandro. Recurre para ello a una pintura:

> Desde alli se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordeno Periandro que, en vn lienço grande, le pintasse todos los mas principales casos de su historia. A vn lado pinto la isla barbara ardiendo en llamas, y alli junto la isla de la prisión, y un poco mas desuiado, la balsa o enmaderamiento donde le hallo Arnaldo quando le lleuo a su nauio; en otra parte estaua la isla neuada, donde el enamorado portugues perdio la vida; luego la naue que los soldados de Arnaldo taladraron; alli junto pinto la diuision del esquife y de la barca; alli se mostraua el dessafio de los amantes de Taurisa y su muerte; aca estauan serrando por la quilla la naue que auia seruido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; aculla estaua la agradable isla donde

> vio en sueños Periandro los dos escuadrones de virtudes y de vicios; y alli junto la naue donde los pezes naufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura; no se oluidó de que pintasse verse empedrados en el mar elado, el assalto y combate del nauio, ni el entregarse a Cratilo; pinto assimismo la temeraria carrera del poderoso cauallo, cuyo espanto, de leon, le hizo cordero: que, los tales, con vn assombro se amansan; pinto como en resguño y en estrecho espacio las fiestas de Policarpo, coronandose a si mismo por vencedor en ellas; *resolutamente, no quedo paso principal en que no* hiziesse lauor en su historia, que alli no pintasse, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcacion en el mismo trage en que auian venido; tambien se vio en el mismo lienço arder la isla de Policarpo, a Clodio traspassado con la saeta de Antonio, y a Zenotia colgada de una entena; pintose tambien la isla de las Ermitas, y a Rutilio con apariencias de santo. Este lienço se hazia de vna recopilacion que les escusaua de contar *su historia por menudo, porque Antonio el moço declaraua las* pinturas y los sucessos quando le apretauan a que los dixesse; pero en lo que mas se auentajo el pintor famoso, fue en el retrato de Auristela, en quien dezian se auia mostrado a saber pintar vna hermosa figura, puesto que la dexaua agrauiada, pues a la belleza de Auristela, si no era lleuado de pensamiento diuino, no auia pinzel humano que alcançasse. (II, 13-15).

Evidentemente, el lienzo sirve como recopilación y resumen de las aventuras de los personajes. En este caso la historia debe tomarse como verdadera, pero también puede encontrarse en el *Persiles* una circunstancia en la que un par de mozos usan las imágenes pintadas en un lienzo para atribuirse hazañas y sufrimientos ficticios como cautivos de los moros (II, 101 y siguientes) con el fin de ganarse con ello algunas monedas. Sería ésta una variación del método usado en el ejemplo anterior: no se trata de establecer conexiones entre episodios en los que intervienen los personajes principales —que aquí son espectadores— ni de recapitular, sino que la pintura se usa para injertar una aventura secundaria, disgresiva, que desplaza el peso de la acción de Auristela y Periandro a otros personajes, abarcándose así otras vidas y otros mundos en el gran flujo de las aventuras.

Es indispensable añadir que en el *Persiles* se utiliza el cuadro para desplazar la visión no sólo hacia el pasado, sino también hacia el futuro:

> El poeta peregrino les dixo que, el dia antes, le auia sucedido vna cosa digna de contarse por admirable, y fue que, auiendo tenido noticia de que vn monseñor clerigo de la Camara, curioso

> y rico, tenia vn museo el mas extraordinario que auia en el mundo, porque no tenia figuras de personas que efectiuamente huuiessen sido ni entonces lo fuessen, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personages illustres que estauan por venir, especialmente los que auian de ser en los venideros siglos poetas famosos, entre las quales tablas auia visto dos, que en el principio de ellas estaua escrito en la vna «Torquato Tasso» y mas abaxo vn poco dezia *Ierusalen libertada;* y en la otra estaua escrito «Zarate», y mas abaxo *Cruz y Constantino.* (II, 242 y sig.)

A los ejemplos anteriores, podrían agregarse otros semejantes que aparecen en el *Quijote*, en los cuales ciertas obras de arte —de diverso valor— desempeñan en la narración funciones parecidas. Tal es el caso de la ilustración hallada en el cartapacio de la Alcaná de Toledo (I, 131) que contiene la continuación de las aventuras del hidalgo, interrumpida en el capítulo IX en el momento culminante de la batalla con el Vizcaíno. Cervantes usa esta ilustración como nexo y punto de partida para reanudar la narración interrumpida en el capítulo anterior. En otros casos, la materia artística, ya sea pintura o escultura, sirve como origen de acción para el hidalgo—caso de los retablos con los Santos caballeros, (IV, 225 y sig.)— o de reflexión sobre las propias hazañas y su capacidad de ser reproducidas en el lienzo (IV, 377).

La representación gráfica, sea cual fuere su medio, es vista por Cervantes como un método para recapitular, conectar u originar aventuras, e incluso para proyectar a sus héroes hacia un futuro histórico conocido para el lector, pero inaccesible para ellos. La función del arte, que supera el tiempo, como ya lo ha expresado en sus comentarios marginales, se extiende así a la de auxiliar de la técnica narrativa, permitiendo al autor manipular el tiempo de la narración, el suyo propio o el del lector. No interesan las tablas por sí mismas o por sus valores artísticos: no son más que una perfecta excusa para el juego temporal, dentro o fuera del relato.

## El arte como inspiración

Cervantes no pudo permanecer indiferente a las obras de arte que su época produjo y que debió conocer. En España, la pintura

y la talla en madera cultivaron con preponderancia los temas religiosos, y la pintura admitió también el retrato y la naturaleza muerta o bodegón. Conviene ahora observar comparativamente de qué manera el escritor pudo aprovechar los temas que las artes plásticas le ofrecían. [10]

Por lo que se sabe con certeza de la vida de Cervantes, podemos deducir que su conocimiento de la producción artística de la época debió ser más que suficiente.[11] Su vida andariega le llevó a residir en las ciudades donde los mejores artistas habían dejado sus obras o estaban aún trabajando. Basta recordar que en Sevilla, especialmente en la Catedral, había obras de Alejo Fernández, Pedro de Campaña, Francisco de Herrera el Viejo, sin hablar del estupendo retablo en madera del altar mayor de la Catedral, terminado en 1526. En Valladolid trabajaron Berruguete y Juan de Juni; Toledo sugiere de inmediato el nombre del Greco y si bien es poco probable que Cervantes le conociera, no quiere decir que lo mismo sucediera con sus obras, ubicadas en diversas iglesias de la ciudad. En Madrid, donde aparentemente fue aprendiz en el taller de Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, trabajó Francisco Ribalta, sin contar con los numerosos artistas nacionales y extranjeros que se ocuparon en la decoración del Escorial. En estos pintores, que reviven los ecos de los grandes maestros italianos y flamencos, el tema más cultivado es el religioso. Aquí el arte interesa principalmente como auxiliar de la fe, como medio para alentar o confirmar la creencia en el dogma. Además, no hace falta recordar que la innata tendencia del español por lo concreto, lo real, alcanza carácter de método ascético en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Se recomienda en ellos la visualización de la figura de Cristo, como si estuviera presente, repasando con la imaginación cada detalle. Esto servirá

---

[10] Para los aspectos históricos del arte español en la época, locación de obras, etc., puede consultarse: Julián Gállego, *La peinture espagnole* (Paris: Tisné, 1962), 99 y sig.; Oskar Hagen, *Patterns and principles of Spanish art* (Madison: U. of Wisconsin Press, 1943); Juan de Contreras, *Historia del arte hispánico*, III, (Barcelona:Salvat, 1940); Diego Angulo Iñiguez, *Ars Hispaniae*, XII (Madrid: Plus Ultra, 1955); Gregorio Marañón, *El Greco y Toledo* (Madrid: Espasa Calpe, 1958).

[11] James Fizmaurice Kelly, *Miguel de Cervantes Saavedra* (Oxford: Clerendon Press, 1913).

para despertar el amor y el arrepentimiento del creyente, en una palabra, la adhesión a la Doctrina. La Contrarreforma por lo demás estimuló el desarrollo del arte, que sirve así como un auxiliar de la fe y de la liturgia religiosa. [12]

Por otra parte, cuando se consideran las directivas estéticas de la época, salta a la vista el paso que en ella tiene la venerable tradición del «ut pictura poesis» con sus extensiones leonardescas: «la pittura è poesia che si vede e non si sente, la poesia è una pittura che si sente e non si vede», [13] posición que adoptan unánimente los teóricos de la literatura y la pintura. Cervantes piensa y escribe no sólo como quien pretende inventar el argumento de una historia, sino como alguien que debe tratar de hacerlo visualizable en grado máximo. Para algún otro escritor, la tentación de caer en lo meramente descriptivo podría haber sido demasiado fuerte. En Cervantes el problema se resuelve con un perfecto balance: los personajes se disponen de acuerdo con una fórmula que denota un claro sentido de composición pictórica, se indican sus gestos o algunos caracteres físicos, se los hace actuar y hablar, de manera tal que el lector, con los datos que el autor le ha dado, puede reconstruir la escena de un modo muy visual, con lo cual se ha facilitado la tarea del ilustrador como lo prueba las innumerables versiones gráficas a que ha dado lugar el *Quijote*.

En muchas circunstancias, la escena que el escritor presenta recuerda de modo muy claro una composición pictórica tanto como la sugiere, algo así como si sobre toda la situación pesara la imagen de un cuadro cuyo tema puede tener muy poco que ver con la narración en sí. Casalduero ha notado una serie de circunstancias de este tipo en el *Quijote*. [14] Un caso muy evidente es el encuentro de Dorotea con el Cura, el Barbero y Cardenio. La disposición de la escena recuerda, como afirma Casalduero, la historia del libro de Daniel: Susana y los viejos. De hecho, este

[12] El prólogo de Lafuente Ferrari al libro de Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma* (Madrid: Espasa Calpe, 1942), contiene interesantes observaciones sobre este punto, lo mismo que el trabajo de Weisbach, en especial sus capítulos I y II.

[13] Leonardo da Vinci, *Paragone*, ed. bilingüe de Irma Richter (London: Oxford U. Press, 1949), 58.

[14] Joaquín Casalduero, *Sentido y forma del Quijote*, ut. sup., págs. 141 y 176 menciona las relaciones pictóricas de algunos de estos ejemplos.

mismo episodio inspiró una serie de cuadros tanto entre los pintores italianos como entre los flamencos. Lo mismo sucede con la presentación del Cautivo y Zoraida: sobre toda la historia, especialmente al comienzo y al final, se superpone la imagen de José como custodio de María, quien en su asno huye esta vez no hacia Egipto sino a países cristianos: un clásico tema pictórico del cual faltaría únicamente el Niño Jesús para ser completo. Las varias escenas de cuerpos muertos que se describen en el Quijote —Crisóstomo es un buen ejemplo— sugieren una reiterada familiaridad con las abundantísimas composiciones cuyo tema es el Entierro de Cristo, de la Virgen o de diversos santos que Cervantes pudo observar tanto en cuadros como en los retablos esculpidos de diversos altares, en algunos de los cuales el arte del tallado en madera alcanza cualidades extraordinarias. Don Quijote es presentado en varias oportunidades con caracteres que lo asocian inmediatamente a la figura de Cristo, sobre todo en las representaciones de la Pasión. [15] En el *Persiles* (III, 164 y sig.) el episodio de Croriano y Ruperta recuerda al comienzo las representaciones de Judith y Holofernes, para deslizarse más adelante hacia las de Cupido y Psique. Es cierto que —como dice Hatzfeld— [16] Cervantes tiende, lo mismo que Velázquez, a presentar a los santos como personajes corrientes, pero también se puede observar que muchos de estos últimos están sumergidos en escenas que evocan, sin lugar a dudas, un cuadro religioso. E incluso los seres mitológicos son presentados con los atributos tradicionalmente reservados a las visiones celestes: tal es el caso en el episodio de la aparición de Calíope sobre la tumba de Meliso en *La Galatea*; los

---

[15] Recuérdese la conclusión de la 1.ª parte, cuando D. Quijote, encerrado en la jaula, a punto de partir, consuela a las mujeres que fingen llorar su desgracia: «No lloreis, mis buenas señoras...» (II, 332) escena que recuerda vagamente uno de los episodios de la Pasión de Cristo, cuando éste, casi con las mismas palabras consuela a las mujeres (Lucas, XXIII, 28); su presentación al pueblo en Barcelona desde el balcón de Antonio Moreno (IV, 279); el cartel con que se le señala: «Este es Don Quijote de la Mancha» (IV, 283) claro recuerdo del «Hic est Rex Judaeorum», contribuyen a recordarnos la presentación gráfica del Ecce Homo, aunque, como dice Casalduero, *loc. cit.*, 358, el espíritu sea diferente.

[16] Cfr. Hatzfeld, *loc. cit.*, 363-392.

pastores se han acomodado para dormir, alrededor de la tumba y

> ... en aquel instante, de la mesma sepultura de Meliso se leuantó vn grande y marauilloso fuego, tan luziente y claro, que en vn momento todo el escuro valle quedo con tanta claridad como si el mesmo sol le alumbrara; por la qual improuisa marauilla, los pastores que despiertos junto a la sepultura estauan, cayeron atonitos en el suelo, deslumbrados y ciegos con la luz del transparente fuego, el qual hizo contrario effecto en los demas que durmiendo estauan, porque, heridos de sus rayos, huyo dellos el pesado sueño, y, aunque con difficultad alguna, abrieron los dormidos ojos, y, viendo la estrañeza de la luz que se les mostraua, confusos y admirados quedaron; y assi, qual en pie, qual recostado, y qual sobre las rodillas puesto, cada vno con admiración y espanto, el claro fuego miraua... Pero, ya que llegauan cerca de las encendidas llamas, vieron que, diuidiendose en dos partes, en medio dellas parecia vna tan hermosa y agraciada nimpha, que en mayor admiracion les puso que la vista del ardiente fuego. Mostraua estar vestida de vna rica y sotil tela de plata, recogida y retirada a la cintura, de modo que la mitad de las piernas se descubrian, adornadas con vnos coturnos o calçado justo dorados, llenos de infinitos lazos de listones de differentes colores; sobre la tela de plata traya otra vestidura de verde y delicado cendal que, lleuado a vna y otra parte por vn vientezillo que mansamente soplaua, estremadamente parecia; por las espaldas traya esparzidos los mas luengos y rubios cabellos que jamas ojos humanos vieron, y sobre ellos vna guirnalda sólo de verde laurel compuesta; la mano derecha ocupaua con vn alto ramo de amarilla y vencedora palma, y la yzquierda con otro de verde y pacifica oliba, con los quales ornamentos tan hermosa y admirable se mostraua, que a todos los que la mirauan tenia colgados de su vista; de tal manera, que, desechando de si el temor primero, con seguros passos al rededor del fuego se llegaron, persuadiendose que, de tan hermosa vision, ningun daño podia sucederles (II, 206-208).

Este episodio muestra muy claramente la característica que estamos señalando: los gestos de los personajes, sus reacciones, la repentina luz que ilumina la escena partiendo de un sepulcro, recuerdan inmediatamente las representaciones gráficas de la Resurrección de Cristo (cabe mencionar la de Pantoja de la Cruz en el Hospital de Valladolid, por no mencionar sino un ejemplo entre muchísimos otros del mismo tema) en las cuales las actitudes de los soldados que custodian la piedra sepulcral coinciden perfectamente con las de los pastores de *La Galatea*. Podría también recordar, en un segundo momento y más vagamente, las escenas de la Natividad en las cuales los ángeles anuncian a los

asombrados pastores el nacimiento del Salvador. Por otra parte, la figura que surge entre las llamas, en vez de la de Cristo resucitado, es femenina, casi la de una Virgen, pero el ropaje corto y transparente, el viento que agita la ropa y cabellos apunta más hacia las ninfas de Botticelli que a la iconografía sagrada. Cervantes utiliza lo visual tradicional con criterio selectivo, para crear una escena que debe ser a la vez sobrenatural y pagana. Las descripciones que estamos indicando siguen este método, es decir: nos recuerdan —por medio de los gestos, o los ropajes o las circunstancias— una o varias pinturas de tema tradicional, y esta imagen se mantiene durante todo el episodio como superpuesta a la escena que se está narrando. A pesar de ello, los personajes, que por un momento han recibido atributos que les vienen del nivel de las artes plásticas, actúan o hablan como lo que son, es decir, como miembros de un determinado mundo de fantasía, con cualidades o defectos que los hacen verosímiles y reales por sí mismos, es decir, lo plástico se integra en la narración pero en forma subordinada a ella, sin absorberla.

Al atribuir a sus personajes caracteres visuales que los acercan a los modelos pictóricos, Cervantes elige, en su gran mayoría, situaciones relacionadas con el Viejo o Nuevo Testamento. De hecho, esto no hace más que confirmar la influencia indirecta de las artes sobre su narrativa, ya que es archisabido que la pintura española contemporánea o anterior a Cervantes cultiva casi con exclusividad temas de carácter religioso. Podría aducirse que Cervantes está igualmente bajo el influjo del aspecto literario de la Biblia, pero una lectura de los episodios mencionados —y otros que podrían añadirse— nos muestra, como lo hemos visto en el episodio de *La Galatea*, una fuerte tendencia a la descripción visual, que no tiene que desprenderse necesariamente de la historia bíblica *per se*. Podríamos considerar, eso sí, al relato bíblico como fuente común, pero lo que Cervantes utiliza es la representación pictórica sugerida por la Biblia, y no a ésta directamente.

Por otra parte, como ya hemos indicado, Cervantes se apropia de lo que la pintura o la escultura puede ofrecerle con un criterio selectivo. Su finalidad al escribir novelas es la de crear un mundo

verosímil, reino de la Poesía. La Historia, como lo repite una y mil veces en el *Quijote*, es otra cosa. Cuando presenta a sus criaturas en actitudes o grupos que nos recuerdan a los de un cuadro, no está nunca copiado directamente, sino sólo enlazando su mundo de verosimilitud con otro mundo que también pretende alcanzarla con medios diferentes. El lector de su época, que al fin y al cabo es el que tuvo presente Cervantes, está también sumergido en ese mismo ambiente iconográfico que el escritor evoca; la asociación con lo plástico y la visualización de lo que se lee debió ser natural y contribuir indirectamente a la aceptación de ese mundo creado por el narrador. En una palabra: la representación por medio de la lengua, de escenas que recuerdan al lector las composiciones plásticas que ven diariamente en la iglesia, funciona como un medio más para alcanzar la credibilidad de lo leído. Es por lo tanto necesario considerar las afinidades entre los propósitos de los artistas y escritores de una determinada época, tal como lo hace Oskar Hagen, [17] quien observando el panorama cultural desde el punto de vista del historiador del arte, afirma que justamente en ese momento lo que se trata de obtener en pintura es un regreso al estilo desornamentado nacional, en el cual los excesos manieristas son controlados por una tendencia a volver a lo verosímil, a lo natural, desechando gestos violentos, actitudes exageradas o colores demasiado brillantes, es decir, se busca un equilibrio que no es precisamente el que había logrado el Renacimiento, sino una actitud diferente que en definitiva es la que caracteriza la plenitud del Barroco. La asociación de Cervantes con Ribalta, Francisco de Herrera el Viejo, Juan de las Roelas o Francisco Pacheco que practican o predican estos principios de verosimilitud y de balance, se produce así naturalmente. Hatzfeld, al comparar, a Cervantes con Velázquez continúa en la misma línea, aunque no se trate de hombres de la misma generación.

### El retrato.

Es éste un tema que también se trabajó en la pintura contemporánea de Cervantes, aunque ciertamente en círculos más res-

[17] Cfr. Hagen, *loc. cit.*, 153 y sig.

tringidos. Los artistas que lo cultivaron en forma más distinguida en las últimas décadas del siglo XVI y primera del XVII fueron Sánchez Coello (1531-1588) y su discípulo Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608). Ambos fueron pintores de corte, y retrataron con preferencia a los miembros de la familia real (Felipe II el primero, y Felipe III el segundo). Lo que llama más la atención en sus obras es el extraordinario interés que demuestran por el tratamiento del vestido, que en algunos casos llega a parecer más importante que el rostro mismo del modelo, sobre todo en Pantoja de la Cruz. La vista se detiene en el conjunto de encajes, botones, perlas, brocados o armaduras decoradas que enmarcan las caras, que parecen casi secundarias, no porque haya descuido en la elaboración, sino porque quedan casi ahogadas en tanto elemento decorativo. Evidentemente, se refleja en estos retratos una moda excesivamente lujosa, que obligó en el reinado siguiente a la promulgación de edictos para su control. [18]

Cuando observamos el retrato en manos de Cervantes, advertimos una situación muy semejante, si bien, como ya ha sido señalado, [19] la presentación se realiza siempre subordinándola a la acción o papel que el personaje va a desempeñar en la trama. De acuerdo con este criterio, podemos considerar dos clases de retrato: el de los personajes vistos favorablemente por Cervantes, y el de los personajes a los cuales de alguna manera se adjudica una característica negativa, que puede extenderse desde la maldad moral hasta la mera comicidad, pasando por todas las gamas de la ironía, la sátira o el desprecio.

En el caso de los personajes tratados con altura o seriedad, incluso idealizados, no siempre tenemos una descripción física completa desde el primer momento. Conocemos más acerca de las

[18] Cfr. José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda en la España del rey poeta* (Madrid: Espasa Calpe, 1946), 275-297 y también Angulo Iñiguez, *loc. cit.*, 296 y sig.

[19] Para el arte del retrato en Cervantes pueden consultarse: H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje* (Madrid: Consejo Sup. de Investigaciones Científicas, 1966), 74-94; Casalduero, *Sentido y Forma de las Novelas Ejemplares*, ut. sup., 32-37; Ana María Barrenechea «*La Ilustre Fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina», *Actas del 1.° Congreso Internacional de Hispanistas* (Oxford, 1962), 13-32; Ernesto Veres d'Ocón «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales Cervantinos*, I (1951), 249-271.

costumbres, o estado social de Don Quijote que de su aspecto físico: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo en los cinquenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro» (I, 50) es todo lo que se nos dice de su figura en sentido estricto al comienzo de la narración. Lo mismo sucede con Sancho, del cual sólo tenemos una descripción cuando el pretendido hallazgo del manuscrito en la Alcaná de Toledo da lugar a introducir la ilustración que pinta la batalla con el Vizcaíno. Las figuras de Don Quijote y Sancho se describen durante el transcurso de sus aventuras.

Lo que sí sabemos desde el comienzo es qué ropa usa Don Quijote. Y en el caso de otros personajes que aparecen súbitamente, la descripción sigue líneas más tradicionales:

> En estas razones estauan, quando alcanço un hombre que detras dellos por el mismo camino venia sobre vna muy hermosa yegua tordilla, vestido vn gauan de paño fino verde, gironado de terciopelo leonado, con vna montera del mismo terciopelo; el adereço de la yegua era de campo, y de la gineta, assimismo, de morado y verde; traia un alfange morisco pendiente de vn ancho tahali de verde y oro, y los borzeguies eran de la labor del tahali; las espuelas no eran doradas, sino dadas con vn barniz verde, tan tersas y bruñidas, que, por hazer labor con todo el vestido, parecian mejor que si fueran de oro puro. (III, 196-7)

> Llegaronle a los ojos dos o tres lanternas, a cuyas luzes descubrieron vn rostro de vna muger, al parecer, de 16 o pocos mas años; recogidos los cabellos con vna redezilla de oro y seda verde, hermosa como mil perlas. Miraronla de arriba abaxo, y vieron que venia con vnas medias de seda encarnada, con ligas de tafetan blanco, y rapacejos de oro y aljofar; los greguescos eran verdes, de tela de oro, y vna saltaembarca o rropilla de lo mesmo, suelta, debajo de la qual traia vn jubon de tela finissima de oro y blanco, y los çapatos eran blancos y de hombre. No traia espada ceñida, sino vna riquissima daga, y en los dedos muchos y muy buenos anillos. (IV, 132)

> ...llegose mas, y entre ellos vio vna gallarda señora sobre un palafren o hacanea blanquissima adornada de guarniciones verdes y con vn sillon de plata. Venia la señora assimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarria venia transformada en ella. En la mano yzquierda traia vn azor, señal que dio a entender a don Quixote ser aquella alguna gran señora que deuia serlo de todos aquellos cazadores... (III, 368-9).

A los ejemplos anteriores podrían agregarse los retratos de

Costanza en *La ilustre fregona*, los de Rinconete y Cortadillo en la novela homónima, los de Ysabela y Recaredo en *La Española inglesa* y muchos otros. En este tipo de descripciones, Cervantes pasa rápidamente sobre los rasgos individuales, a veces se detiene sobre uno u otro detalle (en las damas el cabello suele recibir más atención) y nos informa sólo de que se trata de una mujer hermosísima o un apuesto caballero. La ropa en cambio, recibe un tratamiento bastante minucioso, que se extiende al tipo de telas con las que están confeccionadas las prendas, sus colores, los adornos de perlas o bordados, etc. De hecho, como lo indica Casalduero, [20] la ropa define al personaje y nos anticipa su función. Es curioso que incluso cuando Sancho es quien describe y el retrato pasa a través de su punto de vista, la atención se centra no tanto en los rasgos faciales como en los ropajes o en la suntuosidad de los adornos:

> Pique, señor, y venga, y vera venir a la princessa, nuestra ama, vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus donzellas y ella todas son vna ascua de oro. Todas maçorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubies, todas telas de brocado de mas de diez altos. Los cabellos sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol, que andan jugando con el viento, y, sobre todo, vienen a cauallo sobre tres cananeas remendadas, que no ay mas que ver. (III, 134).

> A buena fe que no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega. ¡Pardiez que segun diuiso, que las patenas que auia de traer son ricos corales, y la palmilla verde de Cuenca es terciopelo de treynta pelos, y montas que la guarnicion es de tiras de lienço blanco! ¡Voto a mi que es de raso; pues, tomadme las manos adornadas con sortijas de azauache! No medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con pelrras blancas como una quajada, que cada vna deue valer vn ojo de la cara. ¡O hideputa y que cabellos, que si no son postizos, no los he visto mas luengos ni mas rubios en toda mi vida! ¡No sino ponedla tacha en el brio y en el talle, y no la compareys a vna palma que se mueue cargada de razimos de datiles, que lo mesmo parecen los dixes que trae pendientes de los cabellos y de la garganta! Juro en mi anima que ella es vna chapada moça, y que puede passar por los bancos de Flandes. (III, 264-5).

Cervantes, en los retratos de personajes serios, deja que el lector, nuevo Quijote, pinte en su imaginación la belleza de los

[20] Casalduero, *Sent. y forma de las Nov. Ejemplares*, ut. sup., 33.

personajes como él la desea, insistiendo en las características que los hacen psicológicamente verosímiles. Por eso puede hablarse de impresionismo en su descripción.

La tradición retórica pesa claro está, sobre la pluma del autor.[21] Sus mujeres tienen en general cabellos de oro, cuello de alabastro, etc. pero esta tradición exigiría muchos otros detalles que deberían completar la figura o el rostro del personaje. Cervantes desplaza el interés hacia la vestidura, lo mismo que los pintores áulicos de su época. Podría suponerse que estos cuadros permanecieron en los salones palaciegos para los cuales fueron ejecutados, y Cervantes no debió tener acceso a ellos con frecuencia. Sin embargo, aunque no hubiera visto ninguno, el arte religioso, que sí estuvo a su alcance, insiste en el mismo interés por el ropaje, cada vez que las circunstancias lo permiten. Basta observar los mantos de los Reyes Magos de la *Epifanía* que AlejoFernández pintó para la Catedral de Sevilla para certificarlo. A pesar de que por lo general la Virgen o Jesucristo son representados con ropajes humildes o monocromos, los personajes secundarios de muchos cuadros religiosos, si su situación lo justifica, tienden a pintarse con atuendos lujosos, cuidadosamente tratados, en los cuales la calidad de las telas o los adornos y joyas reciben la debida atención. Aunque Cervantes no hubiera visto *El entierro del Conde Orgaz* podría usarse este cuadro como ejemplo de lo dicho: San Agustín y San Esteban resaltan con sus brillantes dalmáticas y capas entre el grupo de caballeros vestidos con las oscuras ropas españolas.

El interés por la vestidura además, se refleja en forma muy evidente en muchos episodios cervantinos: en el *Quijote*, el mozo que va a la guerra llevando al hombro sus prendas «buenas» (III, 308 y sig.) habla casi exclusivamente de este tema; algunos de los incidentes que preceden a la entrada de Sancho en su Insula tienen que ver con su ropa (IV, 67), los consejos orales y escritos de Don Quijote a su escudero aluden repetidas veces a la importancia que

[21] Para la tradición del retrato medieval, véase E. Faral, *Les arts poetiques du XIIe et du XIIIe siècle* (París, 1924), 75-82. Con respecto al retrato en pintura puede consultarse también John Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance* (New York, 1966).

se ha de atribuir a este detalle, aunque indicando que no se debe sobrevaluar (IV, 59 y 159); Don Quijote reconoce a Dulcinea en la cueva de Montesinos sólo porque, como le dice a Sancho, «traía los mismos vestidos que traía quando tu me la mostraste» (III, 299); en múltiples ocasiones en *Las novelas ejemplares* los personajes confían a sus atavíos funciones importantes para el desarrollo de sus planes.

Claro está que atribuir este interés por la ropa solamente al influjo de la pintura sería ciertamente excesivo. Tanto el pintor como el escritor tienen ante los ojos una situación social específica, en la cual el lujo del vestuario se ha convertido en una plaga nacional. Lo que interesa observar aquí sin embargo, es la diferencia de tratamiento que reciben los personajes según sean vistos favorablemente o no por Cervantes, y esto nos lleva al segundo tipo de descripción de lo físico: la satírica o simplemente humorística. En este contexto, los rasgos faciales aparecen, uno por uno, deformados o no, pero morosamente analizados. La importancia de la ropa pasa a segundo término, a veces ni se la menciona. El ejemplo más obvio sería Maritornes (I, 205), seguido por el de Clara Perlerina (IV, 105 y sig.), el autorretrato de Altisidora (IV, 75 y sig.) en el que los clásicos elementos suntuosos asociados tradicionalmente con la belleza femenina son satirizados. La brevedad de los párrafos permite citar los del Bachiller Sansón Carrasco y Belerma:

> Era el bachiller, aun que se llamaua Sanson, no muy grande de cuerpo, aunque muy gran socarron, de color macilenta, pero de muy buen entendimiento; tendria haste veinte y quatro años, cariredondo, de nariz chata y de boca grande, señales todas de ser de condicion maliciosa y amigo de donayres y de burlas (III, 61).

> ...al cabo y al fin de dos hileras venia vna señora, que en la grauedad lo parecia, assimismo vestida de negro, con tocas blancas tan tendidas y largas, que besauan la tierra. Su turbante era mayor dos vezes que el mayor de alguna de las otras; era cexijunta y la nariz algo chata, la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostrauan ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como vnas peladas almendras; traia en las manos un lienço delgado... (III, 293).

En *Las novelas ejemplares* merecen especial recuerdo el re-

trato de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* (I, 252 y sig.) o el de la hechicera Cañizares en el *Coloquio de los perros* (III, 222), y el *Persiles* tiene su mejor ejemplo en el retrato de la vieja Peregrina (II, 59 y sig).

Quizás el caso más notable en este grupo sea el célebre autorretrato de Cervantes en el Prólogo a *Las novelas ejemplares*:

> Qvisiera yo, si fuera possible, lector amantissimo, escusarme de escribir este prologo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quixote*, que quedasse con gana de segundar con este. Desto tiene la culpa algun amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he grangeado, antes con mi condicion que con mi ingenio, el qual amigo bien pudiera, como es vso y costumbre, grauarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Iuan de Xaurigui, y con esto quedara mi ambicion satisfecha, y el desseo de algunos que querrian saber que rostro y talle tiene quien se atreue a salir con tantas inuenciones en la plaça del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debaxo del retrato: este que veys aqui, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembaraçada, de alegres ojos y de nariz corba, aunque bien proporcionada, las barbas de plata, que no ha veynte años que fueron de oro, los vigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seys, y essos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los vnos con los otros; el cuerpo entre dos estremos, ni grande, ni pequeño, la color viua, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quixote de la Mancha*... (I, 20-1).

Con la clara conciencia de que su descripción debe reemplazar un retrato inexistente y con un humorismo que no acaba de disfrazar la melancolía, Cervantes pasa revista a su propio rostro, rasgo por rasgo, insistiendo en esos detalles patéticos pero también suavemente irónicos que caracterizan su clásica forma de ironía. El ropaje no interesa ya, sólo la agridulce presentación de sí mismo prevalece.

Si pensamos en los retratos satíricos de la pintura de la época, por ejemplo los sayones que acompañan a Cristo en el camino del Calvario (en el *Expolio* del Greco en la Sacristía de la Catedral de Toledo, o el *Ecce Homo* de Luis de Morales entre otros) advertiremos la misma preocupación por el detalle físico deformado o degradante, que igualmente se observa en las obras de pintores flamencos cuando tocan temas de vicios o infamias humanas. El

retrato negativo, por así decir, que tiene larga tradición en la literatura como en las artes, exige la presencia del detalle. En la Edad Media esta necesidad abarca tanto la belleza como la fealdad; para Cervantes, que vive en una tradición petrarquesca en vías de agotamiento, la belleza no necesita ser explícitamente presentada. La fealdad en cambio, o la maldad que ella encubre, o la comicidad derivada de un rostro deforme, debe ser más explícita. Como todo buen pintor, Cervantes transmite de manera diversa el alma del personaje que va a presentar, y lo hace en forma distinta según la función que éste deba cumplir en la narración.

## La naturaleza muerta o bodegón

El Barroco, como lo indica Orozco Díaz, [22] comienza a prestar atención a ciertos aspectos de la naturaleza como reflejo de la obra maravillosa de Dios, manifestada no sólo en la figura humana, sino aun en las cosas más humildes, en el objeto de uso diario conectado con la prosaica realidad de la cocina. Los bodegones españoles, entre los cuales se destacan los del cartujo Sánchez Cotán, contemporáneo de Cervantes, que trabajó en Toledo y en Granada, realzan la dignidad de frutos o verduras, que adquieren con su cuidadosa atención, la jerarquía de objetos casi suntuosos (Góngora exagerará este aspecto en *Las Soledades).*

Para Cervantes, los alimentos son traídos a un primer plano y observados individualmente, nunca como elemento accesorio en la narración. La descripción de los frutos o carnes y su abundancia en las bodas de Camacho (III, 253-4) tiene por una parte la función de indicar la riqueza del novio, pero por otra, la escena tiene valor decorativo por sí misma; es además el rústico contraste para la elaborada representación alegórica del Interés y el Amor que ha de seguir inmediatamente. Se insiste en la calidad y el número de las provisiones, pero no es únicamente para indicar abundancia, pues si este sólo hubiera sido el propósito, no hubie-

[22] Emilio Orozco Díaz, «Sobre el concepto del bodegón en el Barroco» y «Flores de la Cartuja», *Temas del Barroco en poesía y pintura* (Universidad de Granada, 1947).

ra necesitado enumerar las vituallas una por una. Las liebres, gallinas y otros pájaros colgados de los árboles, las carnes, las especias, los quesos y los panes adquieren por sí mismos una realidad ennoblecida y glorificada por la ocasión y por el cuidado con que se los menciona.

En el almuerzo en casa de Monipodio se nota quizá mejor esta delectación en la cosa por sí misma, sobre todo porque no existe la intención de exagerar su abundancia:

> ...y la Gananciosa tendio la sabana por manteles, y lo primero que sacó de la cesta fue vn grande haz de rábanos y hasta dos dozenas de naranjas y limones, y luego vna caçuela grande, llena de tajadas de bacallao frito. Manifesto luego medio queso de Flandes y vna olla de famosas azeytunas, y vn plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamatiuo de alcaparrones, ahogados en pimientos, y tres hogazas blanquissimas de Gandul (I, 278).

Cervantes debió sentir especial interés por el tema, pues la versión del manuscrito de Porras de la Cámara presenta algunas modificaciones que tienden a precisar el número y la textura de los alimentos:

> Ida la vieja, se sentaron todos alrededor de la estera con grande regocijo, y la Gananciosa tendió la sábana por manteles sobre ella, y lo primero que sacó de la canasta fue un grande haz de rábanos, y luego una cazuela llena de coles y tajadas de bacallao frito; luego sacó medio queso de Flandes, con una olla de azeytunas gordales, y un plato de camarones con seis pimientos, y doce limas verdes, y hasta dos docenas de cangrejos, y quatro hogazas de Gandul blancas y tiernas, todo lo qual se puso de manifiesto. (I, 279).

La versión de 1613, al no delimitar con cantidades o aludir a la calidad, difumina en cierto modo los contornos de los objetos. El párrafo del manuscrito de Porras de la Cámara responde mejor a las características del bodegón, pues la materia, al precisarse más, es también mas admirada por sí misma.

Existen en el *Quijote* algunos episodios en los cuales los manjares son tratados con cierto cuidado pero nunca con la exclusiva atención que se les reserva en los casos antes indicados. La mención de los alimentos suele darse en circunstancias en las cuales

Don Quijote y Sancho se encuentran en medios más o menos rústicos —cena con los cabreros (I, 145), almuerzo de Sancho con los peregrinos alemanes (IV, 190) o los ofrecimientos de comida en varias ventas— pero nunca se aborda este tipo de descripción cuando se trata de banquetes en casas más acomodadas, a pesar de que hay momentos —especialmente en el palacio de los duques— que se prestarían admirablemente para el caso. Parecería que el autor hubiera querido prestar atención sólo a los alimentos rústicos o no elaborados, pero —olvidándose esta vez de que el arte perfecciona la naturaleza, como otras veces lo ha afirmado siguiendo las teorías de la época— no se ocupa de aquellos que, por el hecho de salir de cocinas palaciegas, serían visualmente más atractivos, y se prestarían admirablemente para la descripción. El almuerzo (o mejor, ayuno) de Sancho en su ínsula, que podría haber dado lugar a un estupendo bodegón, no sólo no presenta una descripción de alimentos, sino que ni siquiera los indica con claridad:

> Leuantaron vna riquissima y blanca toalla con que estauan cubiertas las frutas y mucha diuersidad de platos de diuersos manjares; vno que parecía estudiante echó la bendicion, y vn page puso vn babador randado a Sancho, otro que hazia oficio de maestresala llegó vn plato de fruta adelante... el maestresala le llego otro, de otro manjar... (IV, 96 y sig.).

Si bien más adelante se mencionan perdices, cordero guisado, ternera y olla podrida, es sólo como materia del nuevo suplicio de Tántalo que sufre Sancho, y no por el deleite visual que pueden implicar.

Hay que recordar que los cuadros de bodegones españoles trabajan en su gran mayoría con sujetos muy vulgares o corrientes. El tratamiento pictórico es exquisito, pero se rehúye el tema suntuoso que en otros países sirve de tema a la naturaleza muerta. Es curioso observar que Cervantes a pesar de que en el caso de retratos de personajes humanos atiende con cuidado a los detalles suntuosos del vestuario, abandona en las descripciones de alimentos toda pretensión de jerarquía. De esta manera parece seguir muy de cerca la temática de la pintura de su época, que como hemos visto, concede tanta importancia a los ropajes en

los retratos, pero se democratiza en forma radical en el caso de los bodegones. Quizá sería posible encontrar en esto un reflejo de dos aspectos característicos del alma española: sentido de decoro y honor representado por el vestido, ascetismo cuando se trata de alimentos, cosa que contrasta de modo tan violento con la exhuberante vitalidad de los cuadros flamencos que cultivan este último tema en la misma época.

## El sentido de lo luminoso

Uno de los grandes hallazgos de la pintura renacentista, sobre todo entre los venecianos, es el descubrimiento de la luz y sus efectos en una composición. Desde Giorgione en adelante, el cuadro deja de ser un dibujo colorido, es una escena en la cual el color y la luz que contribuye a destacarlo tienen una función unificadora y expresiva. La importancia del elemento luminoso pasa por diversos períodos y en el manierismo subsiguiente alcanza una importancia extraordinaria, tanto que en ciertos artistas el papel de la luz supera a todos los demás factores. Si pensamos en *La santa noche* de Correggio, advertimos inmediatamente que la luminosidad que emana del Niño Jesús es la misma que envuelve a los ángeles y a los pastores, dos dimensiones de la Creación que rinden homenaje al Verbo, la luz de los hombres a quien las tinieblas no quieren recibir, como dice el Evangelio según San Juan. El contraste de luz y oscuridad en el cuadro adquiere fuerza que emana no sólo de la técnica, sino que se unifica con el mensaje. De las enseñanzas de Correggio y su escuela se aprovechan en España tanto el Greco como Luis de Morales. [23]

En la superación del manierismo, interviene en forma muy importante Caravaggio. Para él la luz actúa de manera preponderante, pero no como propulsora de un mensaje, sino como mero contraste con las tinieblas. La mayoría de sus cuadros explota ese claroscuro violento, que adquiere una función por sí mismo. En sus composiciones, el rayo luminoso suele salir de un punto único, generalmente en lo alto, como un foco que rescata a los

[23] Hagen, *loc. cit.*, 178.

objetos de la oscuridad que los rodea. Sus personajes no son idealizados o embellecidos, incluso cuando se trata de figuras bíblicas. Su propósito fue el de volver a la representación de la realidad tal cual es, iluminándola en forma violenta o inusitada. Su tenebrismo y su verismo hicieron escuela: en España pudo verse la copia de uno de sus cuadros, *La crucifixión de San Pedro*, en Valencia desde 1611. [24] Se ha pensado que su técnica tuvo mucho peso en la formación artística de Ribalta, aunque Hagen sostiene que se trata de desarrollos paralelos, y que Caravaggio y Ribalta bien podrían haber llegado a posiciones semejantes empujados por la necesidad de trascender el manierismo de la escuela de Miguel Angel, para lo cual ambos debieron volver a los hallazgos de Giorgione. [25]

Cervantes, que tan bien comprendió las corrientes estéticas de su tiempo, utiliza la luz de una manera que podría acercarlo a las concepciones plásticas de los pintores contemporáneos. No tratamos de encontrar tampoco en este aspecto un modelo preciso del cual pudo derivar directamente, sino más bien interesa observar que sus creaciones tienden a producir efectos semejantes a los que la pintura quiere lograr en sus estudios sobre la luz.

Podría afirmarse provisionalmente que Cervantes emplea los elementos luminosos de dos maneras diferentes: en algunos casos, la presencia o ausencia de la misma tiene relación directa con el desarrollo de la historia, es decir, es el factor que interviene para que los personajes actúen de una manera o de otra. En otros casos, la luz o su contrario son factores netamente estéticos y decorativos, sin conexión con la anécdota.

En el primer tipo, que podríamos llamar causal, la luz pesa sobre las decisiones de los personajes o su interpretación de la realidad que los rodea. Esta, que nunca se rinde fácilmente a la curiosidad humana, es mucho más compleja y engañadora cuando los sentidos no pueden orientar en la búsqueda. Toda la aventura de los batanes (I, 260 y sig.) está centrada en este problema, ya que la oscuridad causa y condiciona el actuar de los personajes.

---

[24] Michael Kitson, *The complete paintings of Caravaggio* (New York, Abrams. 1967,) 14.

[25] Hagen, *loc. cit.*, 137 y sig.

Lo mismo sucede en el episodio de la venta en el cual intervienen el ventero, Maritornes, el arriero, el cuadrillero, Sancho y Don Quijote (I, 210-221). La oscilación en la conducta de los personajes es causada por la presencia o ausencia del candil que ilumina la escena o la deja a oscuras alternativamente, y Cervantes pone especial empeño en destacar la importancia de ese objeto. Lo mismo que en el caso de la aventura de Doña Rodríguez en la habitación de Don Quijote (IV, 110-122) las partes de la narración están directamente correlacionadas con el prenderse o apagarse de la vela. Cuando usa la luz de esta manera, Cervantes implica en la mayoría de los casos una fragilidad del conocimiento humano cuando no colaboran los sentidos. Se logra así insistir en uno de los más importantes mensajes que el *Quijote* pretende transmitir: el juego entre la realidad y la imaginación, el engaño y el desengaño que es en el fondo un leit motiv del Barroco. Basta que se apague una vela para que todos, cuerdos y locos, actúen de manera patética o absurda.

Cuando se usa la luz con función estética, la situación y el propósito del autor son muy diversos; aquí la luz o su opuesto no actúan como causantes de la acción: son elementos decorativos, esencialmente visualizadores, con la misma precisión y propósito que un pintor a lo Caravaggio podría usar masas iluminadas o sus contrastes. Un ejemplo muy evidente puede encontrarse en *El amante liberal*:

> Acuerdome, amigo Mahamut, de vn cuento que me conto mi padre, que ya sabes quan curioso fue, y oyste quanta honra le hizo el Emperador Carlos Quinto, a quien siempre siruio en honrosos cargos de la guerra. Digo, que me conto que quando el Emperador estuuo sobre Tunez y la tomo con la fuerça de la Goleta, estando vn dia en la campaña, y en su tienda, le truxeron a presentar una mora, por cosa singular en belleza, y que, al tiempo que se la presentaron, entrauan algunos rayos del sol por vnas partes de la tienda, y dauan en los cabellos de la mora, que con los mismos del sol, en ser rubios, competian, cosa nueua en las moras, que siempre se precian de tenerlos negros. (I, 171)

La luz del sol tiene como única y exclusiva función la de destacar el brillo de los cabellos de esta inusitada mora, en una escena que recuerda la de algunos interiores de Vermeer. No hay otro

propósito que el de crear un instante de gloria para la belleza de la muchacha, que por otra parte, como personaje, tiene muy poca importancia dentro de la narración. Es un momento creado para evocar un deleite visual exclusivamente.

Hay una situación, que Cervantes repite varias veces, en la cual este aspecto pictórico de la luz es utilizado con gran eficacia: en un fondo nocturno, se presenta a un personaje al cual ilumina una fuente lumínica que puede llevar él mismo en la mano, o ser sostenida por las de otros, quienes en ocasiones, mueven la luz de arriba abajo, a fin de que la figura del protagonista pueda ser cabalmente apreciada por los demás y para que se destaque su belleza; [26] en *El celoso Extremeño* la escena se repite dos veces:

> Era moço y de gentil disposicion y buen parecer; y como auia tanto tiempo que todas tenian la vista hecha a mirar al viejo de su amo, parecioles que mirauan a vn angel. Poniase vna al agugero para verle, y luego otra; y por que le pudiessen ver mejor, andaua el negro passeandole el cuerpo de arriba a baxo con el torçal de cera encendido. (II, 206).

> Quedose la negra; fueronse a la sala, donde auia vn rico estrado y, cogiendo al señor en medio, se sentaron todas. Y tomando la buena Marialonso una vela, començo a mirar de arriba a baxo al bueno del musico, y vna dezia:
>
> «¡Ay que copete que tiene, tan lindo y tan rizado!»
>
> Otra:
>
> «¡Ay que blancura de dientes; mal año para piñones mondados que mas blancos ni mas lindos sean!»
>
> Otra:
>
> «¡Ay que ojos tan grandes y tan rasgados; y por el siglo de mi padre que son verdes, que no parece sino que son de esmeraldas!» (II, 228).

Algo semejante sucede en el caso de Costanza en *La ilustre fregona* (II, 279-80 y 329-30). En el *Quijote*, Don Fernando ve a Luscinda por primera vez a la luz de una vela que sostiene Cardenio (I, 34); Sancho, durante su ronda, observa a la hija de Diego de La Llana a la luz de varias linternas (IV, 132). Y esta técnica se utiliza no sólo para admirar la belleza y destacarla, sino que en ocasiones sirve para presentar también la fealdad: la hechicera Cañizares se desviste y unta ante Berganza a la luz de un candil

[26] Ana María Barrenechea alude a esta manera de presentar al personaje en su trabajo antes citado, pág. 21 y 22.

(III, 221) y de esta manera la observa el animal en su repelente desnudez; en la habitación de Don Quijote vemos entrar a Doña Rodríguez quien no es precisamente un dechado de hermosura:

> Clavo los ojos en la puerta, y quando esperaua ver entrar por ella a la rendida y lastimada Altisidora, vio entrar a vna reuerendissima dueña con vnas tocas blancas repulgadas y luengas, tanto, que la cubrian y enmantauan desde los pies a la cabeça. Entre los dedos de la mano izquierda traia vna media vela encendida, y con la derecha se hazia sombra, porque no le diesse la luz en los ojos, a quien cubrian vnos muy grandes antojos; venía pisando quedito y mouia los pies blandamente (IV, 111).

Hay momentos, como en el caso anterior, que recuerdan el tratamiento que posteriormente daría a la luz otro descendiente estético de Caravaggio, Georges de La Tour, cuyos cuadros son espléndidos estudios de los efectos que la llama de una vela, visible o semioculta por las manos que la sostienen, causa en un ambiente de sombras.

En general, Cervantes deja que el lector se imagine los contrastes de sombra y luz o los efectos que ésta causa en la figura humana que está describiendo. Su presentación de la escena es más bien enunciativa, y se invita solamente a la imaginación del lector a tomar parte en la situación. Sin embargo hay circunstancias en que es más explícito y en el *Quijote* leemos:

> De alli a vn poco salio de vna recamara Luscinda, acompañada de su madre y de dos donzellas suyas, tan bien adereçada y compuesta como su calidad y hermosura merecian, y como quien era la perfecion de la gala y bizarría cortesana. No me dio lugar mi suspension y arrobamiento para que mirasse y notasse en particular lo que trahia vestido: solo pude aduertir a las colores, que eran encarnado y blanco, y en las vislumbres que las piedras y joyas del tocado y de todo el vestido hazian, a todo lo qual se auentajaua la belleza singular de sus hermosos y rubios cabellos, tales, que en competencia de las preciosas piedras y de las luzes de quatro hachas que en la sala estauan, la suya con mas resplandor a los ojos ofrecian (I, 402).
>
> Al compas de la agradable musica vieron que hazia ellos venia vn carro de los que llaman triunfales, tirado por seys mulas pardas encubertadas, empero, de lienço blanco, y sobre cada vna venia vn disciplinante de luz, assimesmo vestido de blanco, con vna acha de cera grande, encendida, en la mano; era el carro dos vezes, y aun tres, mayor que los passados, y los lados y encima del, ocupauan doze otros disciplinantes albos como la nieue, todos con sus achas encendidas, vista que admiraua y espantaua juntamente; y en vn leuantado trono venia sentada

> vna ninfa vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hijas de argenteria de oro, que la hazian, si no rica, a lo menos, vistosamente vestida; traia el rostro cubierto con vn transparente y delicado cendal, de modo, que, sin empedirlo sus lizos, por entre ellos se descubria vn hermosissimo rostro de donzella (III, 433).

La división anteriormente señalada, entre la utilización de la luz como elemento causal o como elemento estético no se presenta en realidad en forma tan absoluta. Hay circunstancias en las cuales ambos aspectos se complementan y ambas funciones están entrelazadas. Quizá sean estos los casos más logrados en el uso de esta técnica. El primer ejemplo que acude a la memoria en la aventura del cuerpo muerto en el capítulo XIX de la primera parte del *Quijote*. La procesión de antorchas que acompaña el cuerpo, funciona al principio como elemento causal de la aventura: Don Quijote y Sancho no pueden explicarse el fenómeno de tantas luces, y los encamisados tampoco logran percibir con la escasa luz qué o quién es el atacante. Pero al final del episodio:

> Estaua vn hacha ardiendo en el suelo junto al primero que derribo la mula, a cuya luz le pudo ver don Quixote, y llegandose a el, le puso la punta del lançon en el rostro... (I, 253).

La función estética no está ciertamente tan desarrollada aquí como en el caso de *La fuerza de la sangre*. En esta novela, la oscuridad y la luz acentúan estética y simbólicamente las peripecias y son además causales o favorecedores de la acción. Basta recordar que toda la primera parte de la historia ocurre entre las sombras: el joven Rodolfo rapta a Leocadia ayudado por la oscuridad, ésta ayuda a la joven a volver a su casa, luego del delito sin ser vista por nadie, cosa que lógicamente contribuye a ocultar su deshonra. En la habitación de Rodolfo, la sombra reina tanto en lo físico como en lo moral, y tiene también varios grados de intensidad. La noche exterior se adensa en las tinieblas de la cámara donde se produce la violación a oscuras, aprovechándose Rodolfo de que la muchacha está desmayada, es decir, envuelta en una oscuridad psicológica. Leocadia, al abrir luego la ventana, inunda la habitación en la luz de la luna, que le permite dar el primer paso en el camino de la recuperación de su honor, es decir,

apropiarse del crucifijo que más adelante se utiliza en la anagnórisis. En la última parte de la novela. Leocadia es presentada a Rodolfo envuelta en luz, casi como una imagen religiosa:

> Venia vestida, por ser inuierno, de vna saya entera de terciopelo negro, llouida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes; sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasiadamente rubios, le seruian de adorno y tocas, cuya inuención de lazos y rizos, y vislumbres de diamantes, que con ellos se entretexian, turbauan la luz de los ojos que la mirauan. Era Leocadia de gentil disposición y brio; traia de la mano a su hijo, y delante della venian dos donzellas, alumbrandola con dos velas de cera en dos candeleros de plata. Leuantaronse todos a hazerla reuerencia, como si fuera a alguna cosa del cielo, que alli milagrosamente se auia aparecido. (II, 141).

los candelabros iluminan así la belleza de la muchacha, que seduce por segunda vez a Rodolfo y le lleva a reparar su infamia con el matrimonio. La novela cumple una trayectoria que pasa desde la sombra más densa, noche física y noche moral, a la luz más resplandeciente, causa física de la redención de Leocadia y Rodolfo, y símbolo al mismo tiempo de esa armonía reestablecida.[27] La función causal y la función estética de la luz están en perfecto equilibrio, complementándose recíprocamente.

## Conclusión

Lo que hemos tratado de analizar hasta aquí es la relación que la pintura de la época pudo tener con la técnica narrativa de Cervantes. Sería absurdo tratar de sostener que un determinado cuadro o un determinado autor fue utilizado como modelo o como fuente directa de la obra cervantina. Se trata de un escritor demasiado ecléctico para que tal cosa pudiera haber ocurrido. Sin embargo, como en tantos otros aspectos, Cervantes utiliza lo que la cultura, el pensamiento o el arte de su tiempo le ofrecen, y lo traduce en su obra de acuerdo con las posibilidades que su medio artístico le permite. Es significativo que sus novelas contengan alusiones a obras de arte, que además se usan como ob-

[27] Casalduero, *Sent. y forma de las Nov. Ejemplares*, ut. sup., 150-66, alude a esta simbología. La función de lo visual en esta novela será objeto de un análisis más completo que se publicará en *Hispanófila*.

jetos funcionales en su narración. Es muy evidente que el peso de una escena que le viene de la pintura deja rastros en ciertos episodios superponiéndose a ellos, y es también obvio que tanto los temas como las técnicas que se utilizan en la pintura de la época son coincidentes con ciertos aspectos de su manera de narrar. En este tipo de comparaciones se trabaja con intangibles, pero sólo en cierta medida: cuando en un autor se dan evidentes intereses, menciones y utilización de técnicas comunes, bien puede hablarse de influjo o relación. Además, en la época de Cervantes es muy obvia la necesidad de establecer principios teóricos que deberían guiar al autor en el arte de novelar, acerca del cual —para desazón de los teóricos— no habían dicho nada Aristóteles, Horacio o Platón. Observamos por lo tanto una búsqueda incesante de elementos directivos, que en el caso de un autor genial como Cervantes, pueden derivar tanto de la experiencia (vital o de técnica narrativa), de los datos teóricos (escasos pero utilizables, sobre todo aquellos relacionados con la épica sobre la cual se habían trabajado mucho) y por fin del mundo cultural que le rodea. Cervantes debió reconocer que la narración por medio de imágenes visuales tal como sucede en la pintura, había alcanzado un grado de efectividad muy avanzado, y no puede sorprender que haya sopesado el valor que esta técnica podía tener para la suya propia. Lógicamente debe haber sentido la necesidad de adaptar lo que podía convenirle, y de hecho es lo que hace. La pintura le sirve así, junto con otros aspectos del pensamiento de su época, como base teórica y práctica—no ciertamente exclusiva pero sí importante— reforzada por la lejana voz horaciana que le está incitando a utilizar la narrativa como el pintor utiliza sus formas y colores.

MARGARITA LEVISI