Reseñas

Garzelli, Beatrice, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo,* Pisa, ETS, 2008, 198 pp. (ISBN: 978-884672131-0)

Este magnífico trabajo de Garzelli aborda las relaciones de pintura y literatura en la obra de Quevedo —a través de numerosas manifestaciones, técnicas y textos—, a lo largo de tres capítulos con centros de atención diversos, unificados en su mayor parte por los motivos del paralelismo entre pintura y literatura, y por las modalidades y funciones del género del retrato.

El capítulo 1 «Dalla parte dei trattatisti» recorre algunos tratados del arte de la pintura, como marco teórico para los siguientes, intentando demostrar la importancia de los lazos entre las artes figurativas y la literatura, «una competitività felice, in alcuni casi, combattiva e concorrenziale, in altri, che generò in Spagna un grande fermento creativo che investì moltissimi scritori rappresentanti dei siglos áureos» (p. 17). Fundamentalmente comenta los tratados de Vassari, de Francisco Holanda, Carducho, Pacheco y Armenini. El primero, un clásico en la materia, aunque el más alejado de Quevedo, plantea ya cuestiones cruciales como la competencia entre la pintura, escultura y arquitectura, su jerarquía, dificultad y excelencia. Frecuente en los tratadistas es la preocupación por la defectuosa percepción del valor de la pintura, que llevaría en España a conocidas campañas de defensa, en las que participaron también los poetas, como Lope o Calderón. En la reivindicación de la nobleza de la pintura se acude frecuentemente a la imagen de Dios pintor, y proliferan los anecdotarios atribuidos a los pintores antiguos, como Zeuxis y Apeles. Garzelli repara en la interesante fusión de la imagen y la palabra que aparece en estos tratadistas, atentos a la argumentación retórica y a los aspectos iconográficos, que alcanzan un característico equilibrio en obras como la de Pacheco, *Libro de retratos*. Resulta evidente, afirma la estudiosa a propósito de Vassari y Francisco de Holanda «il tentativo di sottolineare […] il valore interdiscorsivo delle arti, utilizzando formule espressive convincente che fanno leva sulle richiesta del publico-destinatario» (p. 23).

Dejando a un lado el tema de la nobleza de la pintura, interesan especialmente para el estudio de la obra quevediana las observaciones sobre la importancia artística y literaria del retrato, en la que se hallan posturas divergentes. Para Carducho, por ejemplo, los grandes pintores no fueron retratistas, porque los límites impuestos por la imitación fiel del natural coartan la libertad creadora del artista; para Pacheco, contrariamente, el retrato es una de las modalidades más eximias de la pintura:

«Il ritratto rappresenta per l'autore lo strumento dalle posibilità espressive più alte ed in nessuna occasione egli pare avanzare delle riserve, al contrario di Carducho che, come accennato, pare molto meno incline a valorizzarlo rispetto alla pintura di storia» (p. 59).

Francisco Holanda y Carducho, como otros tratadistas, apuntan que solo los nobles merecen ser trasladados a la posteridad por medio de los retratos, que además (Holanda *dixit*) deben mejorar si hace falta al modelo real. Podría quizá recordar en este punto Garzelli las doctrinas neoplatónicas, que influyen en la imitación de los modelos eidéticos (ideales, perfectos, por tanto) y que sin duda todavía están vigentes en estas teorías, frente al desarrollo dominante en el barroco de la imitación de la naturaleza en su complejidad, que funde bellezas y fealdades (fealdades que se convierten en bellezas estéticas por medio de la mimesis del arte).

Este primer capítulo repasa, pues, con solvencia, las teorías artísticas útiles para el examen de los aspectos pictóricos quevedianos. No debe olvidarse el comentario del libro de Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pintura* (1587), del que se conserva un ejemplar apostillado por Quevedo. Dicho sea de paso el lector hubiera agradecido una cita textual de las apostillas de Quevedo, dada la rareza y poca asequibilidad de este ejemplar, custodiado en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Destaca Garzelli en el tratado de Armenini la terminología del campo semántico del engaño, «recuperata da Quevedo soprattutto in ambito poetico» (p. 71).

Los siguientes capítulos entran de lleno en el terreno propio de la obra de Quevedo: «Francisco de Quevedo tra pluma e pincel» es el II (pp. 83-148). Dos vías principales ordenan estas páginas: los diferentes tratamientos retóricos según los géneros (amorosos, heroicos, burlescos…) y la asignación de ciertos temas a géneros específicos (poesía heroica centrada por ejemplo en la Musa Clío del *Parnaso español*). Análisis especial merece la silva «El pincel» donde se concentran numerosos motivos en torno a la pintura y su lenguaje. Recorre Garzelli otras referencias artísticas en Quevedo, comentando algunos poemas importantes en este sentido, como los dedicados a estatuas o pinturas, y las menciones de pintores o calígrafos como Díaz de Morante, autor de un conocido retrato de Felipe IV en rasgos de pluma.

Siempre me ha parecido un poco extraño el soneto «Si la ballena vomitó a Jonás», en el que se satiriza un cuadro del pintor Cajés. Para Garzelli (pp. 93-94) se trataría de un comentario quevediano a la compra de un cuadro poco satisfactorio, muestra por otro lado de su afición coleccionista e interés por la pintura. Pero parece raro que si tan mal le parecía el cuadro lo comprara y que por tanto el poema se refiera a un suceso autobiográfico. Más bien el locutor parece un marchante o comerciante de arte que hace una mala compra, que le cuesta cara y no puede vender más que perdiendo dinero…

La obra de Quevedo ofrece a la estudiosa muchas oportunidades de examinar los retratos, en una amplia gama, desde el tópico de la *descrip-*

tio hasta las caricaturas, sin que falten los ejercicios de *ecfrasis,* y da lugar también a la observación de las técnicas pictóricas quevedianas, comparadas a las de ciertos pintores (Arcimboldo, el Bosco y Goya fundamentalmente). En toda esta labor muestra Garzelli su competencia. Naturalmente que la amplitud del corpus y su variedad impiden que todos los poemas pertinentes reciban su comentario, de modo que nada hay que reparar en este sentido. Solo echo en falta un peculiar soneto que hubiera quizá merecido algunas palabras, el que empieza «Resístete a la rueda, que procura», ya que el tema es la descripción de una pintura de perspectiva ingeniosa, según recuerda González de Salas: «Para insinuar este pensamiento, un hombre de buen gusto hizo una pintura de la rueda de la fortuna, en donde el que estaba abajo era todo hombre, el que iba subiendo se iba convirtiendo en borrico, el que estaba encima lo era enteramente, y el que iba bajando se iba, igualmente, de borrico volviendo en hombre, y estaban a los lados el Tiempo y la Fortuna. Y el argumento mismo de esta pintura es el de este soneto».

No podía faltar el comentario específico de ciertos retratos, no por frecuentados por la crítica negligibles en cualquier estudio sobre el tema: se analiza el del dómine Cabra, la dueña Quintañona, don Toribio del *Buscón,* y otros igualmente importantes (sección especial merecen las galerías de retratos de los *Sueños,* pp. 125 y ss.), poniendo de relieve las desintegraciones de las figuras, la conversión mecánica deshumanizadora, y en general la «deformazione sistematica [...] plastico visiva generata da una deformazione idiomatica» (p. 113).

El enfoque del trabajo impone, como es lógico, la atención primordial a los aspectos plásticos, visuales, de la literatura quevediana, y no es de extrañar que Garzelli los privilegie. Sin embargo, quizá hubiera sido conveniente complementar estas ricas observaciones de la estudiosa, siempre muy puestas en razón, con algunas indicaciones sobre la relación de la visualidad y el ingenio mental en la construcción de las caricaturas o retratos quevedianos en general: a menudo incluso los aspectos visuales se conjugan —cuando no se supeditan— a las técnicas agudas de los conceptos. Apuntaré que incluso un poema que se basa en la estructura del retrato tópico y cuyo epígrafe es significativamente «Pintura no vulgar de una hermosura» (*Poesía original,* núm. 431) se construye sobre el eje de las sucesivas ingeniosidades, juegos de palabras, alusiones o conceptos de proporción e improporción: los dos primeros versos, por ejemplo,

> Tus niñas, Marica,
> con su luz me asombran...

contienen agudezas de improporción y ponderación misteriosa, porque ¿cómo es posible que con la luz *asombren*? (nótese la antítesis luz / sombra). La solución viene a través de la dilogía de *asombrar,* que significa 'dar sombra' y 'causar admiración o susto'.

Otros ejemplos burlescos: en el retrato del exorcista Calabrés que con mucha pericia glosa Garzelli (pp. 130-131), la antítesis «los ojos bajos… y los pensamientos tiples», si se atiende solo a lo visual es posible subrayar el gesto hipócrita de los ojos bajos, pero no la antítesis ingeniosa de los términos musicales (bajos / tiples) con «pensamientos tiples»; en otro pasaje la comparación animalizadora de los escribanos con gatos (ver p. 137) no remite a modelos visuales sino al juego de palabras con el sentido de *gato* 'ladrón', que no es visual.

A diferencia de los citados, poco productivos para los objetivos de Garzelli, ya que pertenecen más bien al territorio de la ingeniosidad percibible por un acto del entendimiento (en palabras de Gracián) y no por una visualización propiamente dicha, muchos otros casos de animalización y cosificación responden a mecanismos visuales que hubiesen entrado de lleno en el terreno de este libro y que hubiera podido utilizar Garzelli con beneficio para sus argumentos. Fundamentalmente visuales serían todas las semejanzas del soneto a una mujer puntiaguda con enaguas, pongo por caso:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;
si pirámide andante, vete a Egito;
si peonza al revés, trae sobrescrito;
si pan de azúcar, en Motril te encajo;
si chapitel, ¿qué haces acá abajo?;
si de diciplinante mal contrito
eres el cucurucho y el delito,
llámente los cipreses arrendajo,
si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?;
si cubilete, saca el testimonio;
si eres coroza, encájate en las viejas;
si büida visión de San Antonio,
llámate doña Embudo con guedejas;
si mujer, da esas faldas al demonio.

O la imagen del mono en la caricatura de otra vieja (*Poesía original,* ed. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, núm. 708, vv. 69-71):

Vieja de boca de concha,
con arrugas y canales,
pase por mono profeso…

En mi *Poesía satírico burlesca* de Quevedo (Madrid, Iberoamericana, 2003) recojo algunos casos más (señalo numeración en la edición de *Poesía original*) de caras de grajo (551), lamprea (585), o loro (625); narices corvas que dan aspecto de papagayo (757), fregonas como cerdos (770), elefantes y ballenas (788), dueñas cuyas tocas blancas y negras sirven para compararlas a las picazas (713; 772; 777) calvos que parecen perros chinos (689; 703), flacas con espinazos prominentes como erizos (713), etc.

La presencia de terminología de la pintura responde a menudo a mecanismos pictóricos, muy frecuentemente derivados a la caricatura gro-

tesca en parte de la obra de Quevedo. El capítulo III «Il ritratto in poesia» acumula nuevos ejemplos de extraordinario interés, organizados en tres categorías básicas: retrato literario, retrato artístico y autorretrato (p. 153). Nuevos comentarios de los poemas de la musa Clío se suman a los de la serie de caricaturas dedicadas a un tabernero, un viejo teñido o una prostituta, y a los ejemplos de autorretrato, muy sagazmente aducidos por Garzelli como curiosos textos de ambigua mezcla de rasgos propios de Quevedo y recreación literaria. Este tipo de poemas representados por los tercetos del núm. 640, o los romances «Pariome adrede mi madre» (696) o, en menor medida, el 732, podrían en efecto ser interpretados como «una sorte di finzione autobiografica, un pretesto narrativo utile a trattare alcuni topoi satirici…» (p. 183). Es significativo que tomen siempre un tono burlesco. Podría aquí indicarse que este tipo de textos forman parte de una verdadera moda de autorretratos jocosos de poetas del Siglo de Oro, a la que pertenecen otras piezas de Lope (soneto «Si habéis visto al sofí sin caperuza»), Góngora («Hanme dicho, hermanas»), Castillo Solórzano («Dícenme, damas curiosas»), Pantaleón de Ribera («Ya que queréis conocerme»), Calderón (romance «Curiosísima señora»), Polo de Medina («Pues no hay dama ni fregona»), Trillo y Figueroa («Señorazas mías») y otros «retratos» semejantes, entre ellos el del propio Quevedo en prosa en el *Memorial pidiendo plaza en una academia*.

El libro se complementa con una serie de ilustraciones de grabados y pinturas (Carducho, Vassari, Pacheco, Arcimboldo, el Bosco, Velázquez, Goya…) que ayudan útilmente a contextualizar las argumentaciones desarrolladas en el estudio.

Unas pocas observaciones de tipo más bien técnico cabrían hacer a este excelente trabajo de Garzelli: hubiera sido quizá conveniente modernizar algunos pocos textos que han quedado con grafías auriseculares, que nada ayudan y afean —nada grave por otro lado—, a mi juicio, la página (formas como «sábios», p. 37; «alçaste», p. 57; «pinzel», «dexa», p. 57, etc.); la bibliografía distribuida en varios apartados (Diccionarios, textos, estudios críticos, Quevedo, otros autores, otras obras consultadas, etc.) introduce cierto orden y categorización, pero dificulta la localización de las entradas. No se advierten apenas erratas en una edición cuidadísima y bellamente impresa (apenas es digna de señalar la de «Quatto» por «Quattro» en p. 149).

En conjunto este meritorio libro de Garzelli es una valiosa aportación a los estudios quevedianos que todo interesado en la obra del poeta y en las relaciones de literatura y pintura, o en general en la literatura del Siglo de Oro, agradecerá.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra