



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A
DISTANCIA.**

Ut pictura poesis: el Bosco en *Los sueños* de Quevedo y *El Criticón* de Gracián

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas.

Presenta: Luis Fernando Serna Covarrubias

Asesora: Dra. Aurora González Roldán.

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2017.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	1
I. <i>Ut pictura poesis</i>: el Bosco como poeta-pintor en la España del siglo XVI y XVII	
1.1 <i>Ut pictura poesis</i> en los estudios hispánicos actuales.....	6
1.2 El Bosco: obra e importancia para la literatura española del siglo XVII	8
1.3 Los tratadistas españoles: un ejemplo de <i>ut pictura poesis</i>	11
II. <i>Ut poesis pictura</i>: la relación de los poetas con las artes visuales	
2.1. El parangón jurídico entre escritores y poetas	17
2.2 El pincel de los poetas: pintura tema de la literatura	18
2.3 Hacia una retórica de la imagen en el Siglo de Oro.	25
III. La sátira alegórica: imágenes fantásticas y grotescas	
3.1 La sátira barroca en España	33
3.2 Teorías sobre la alegoría	39
3.3 Lo grotesco en la crítica literaria	42
3.4 El tópico del <i>somnium</i> como creador de fantasías	46
IV. <i>Los sueños</i> y <i>El Criticón</i>, relecturas del Bosco	
4.1 Quevedo, Gracián y su relación con el Bosco: algunos antecedentes del problema	49
4.2 El Bosco como signo: diferentes interpretaciones sobre su obra	62
4.3 Lo monstruoso en Quevedo, Gracián y El Bosco: figuras y recursos	69
Conclusiones	80
Anexo A. Algunas obras del Bosco	84

*Para quienes ya no están:
pinturas imaginarias*

Agradecimientos

Una de las cosas que me enseñó el estudio del Siglo de Oro fue dimensionar la importancia que tiene la Memoria en la vida. Me parece que los agradecimientos cumplen una de sus funciones: estatizar, luchar contra el olvido. Las personas que se encuentren aquí son parte importante de lo que ahora soy.

Especial agradecimiento a Aurora González Roldán, quien fue una excelente consejera, maestra y amiga en el proceso de esta tesis.

A mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras quienes me guiaron: Lourdes Penella, Ana Tsutsumi, Fernando Morales, Teresa Miaja.

A mis maestros de Casa Lamm. Especialmente a Abraham Villavicencio, de quien siempre recibí un apoyo incondicional.

A Alejandra Leyva González, primero maestra y luego amiga, responsable de que mi meta sea, ahora, ser investigador.

A Gabriela Nava Estrada, gran amiga por quien empecé a involucrarme en la investigación literaria.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, pues orgullosamente fue en donde me formé como licenciado.

A mis amigos, en especial a Danhia Montes Escorza, Gabriela Silva, Christina Severiano, Juan Pablo Ramos y Daniel Suástegui, de quienes sentí un inmenso apoyo y amor. Si algo agradezco en estos cuatro años fue haberlos conocido. Gracias no es una palabra que satisfaga.

Mis compañeros incondicionales: Carlos Reyna González, Jhennifer Ahumada Jiménez, Irhec Vázquez Cervantes, Hebe Garibay, Fernanda Dichi, Flor Juárez, Valeria Espinosa, Itzel Miron. Quienes forman parte de mi concepción de amor.

A Dulce Fernanda Alcalá Lomelí, con quien empecé esta travesía en las humanidades, siempre contigo.

A mi familia, Frida, Georgina y José Luis. Todo mi amor por siempre. Ustedes construyeron mi memoria.

Especialmente a quienes me visitan en sueños y en lágrimas: Lorenzo Covarrubias y Dominga Cruz, mis abuelos. Abrazos y besos hasta allá.

Introducción

La presente investigación nació por la curiosidad de reunir la crítica literaria con el análisis visual de las imágenes. El siglo XVII es especialmente proclive a este tipo de estudios, ya que se encuentran algunos ejemplos —como la emblemática o los poemas que toman como motivo principal a las imágenes— de obras que consolidan la relación entre pintura y poesía. Por esto, es necesario que se siga investigando al Barroco español en relación con la visualidad.

La equiparación entre pintura y literatura se dio en gran medida por la interpretación del verso *ut pictura poesis* que se encuentra en la *Epístola a los Pisones* de Horacio.¹ Aunque el autor romano no imaginó el alcance, este tópico tuvo gran expansión no sólo en España, sino en todo el mundo. Sumado a esto, Plutarco cita en su texto *De gloria atheniensium* la famosa frase de Simónides de Ceos, “la poesía es una pintura que habla y la pintura poesía muda”,² la cual repercutió en la unión que se dio entre las artes hermanas. Estos dos autores, Horacio y Simónides, sirvieron como *auctoritas* para una batalla que buscó poner al mismo nivel intelectual a la poesía y a la pintura.

Ya en el siglo XX, algunos académicos como Rensselaer W. Lee tomaron a Horacio para crear todo un campo de conocimiento que buscó relacionar, desde diferentes puntos de vista, la literatura con el arte plástico. Aunque estos investigadores estuvieron conscientes de que el escritor romano no tuvo como objetivo crear toda una teoría para equiparar a la pintura y a la literatura, lo cierto es que se sirvieron de ellos para unir el estudio de dos disciplinas que tienen correspondencias desde la antigüedad.

El presente trabajo toma estas ideas para crear una relación entre dos poetas españoles del siglo XVII, Francisco Quevedo y Baltasar Gracián y un pintor flamenco, el Bosco, quien fue uno de los artistas más famosos en la época. La idea de esta tesis surgió porque en *Los sueños*, específicamente en *El alguacil endemoniado*, y en la “Crisi VI” de la primera parte de *El*

¹ Horacio, *El arte poética de Horacio o Epístola a los pisones*, trad. Tomás de Iriarte, Madrid, Imprenta Real de La Gazeta, 1777, p. 55, v. 361.

² (*De glor. Ath II 340f*) cit. Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

Criticón se nombra explícitamente la figura del Bosco.³ De ahí que, a mi forma de ver, exista un vínculo entre estos tres artistas.

A partir de las alusiones que hace Quevedo y Gracián del Bosco me hice las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que une a estos tres artistas? ¿Se puede considerar que tienen una misma poética? ¿Por qué eligen precisamente a este pintor? ¿Es posible hacer una relación en la construcción de los personajes que se encuentran en *El Criticón*, en *El alguacil endemoniado* y en algunas pinturas del Bosco? ¿Hay similitudes formales entre los tres artistas?

A largo de este proyecto trato de responder a todas ellas con el análisis literario de *El alguacil endemoniado* y de la “Crisi VI” de la primera parte de *El Criticón*. De esta forma se comprenderá la función de la figura del Bosco en cada uno de los casos. Asimismo, llevaré a cabo el análisis visual de algunas imágenes para ilustrar los motivos que llevaron a estos escritores a la alusión explícita del pintor holandés.

A mi consideración, son tres las características que unen a estos artistas: lo alegórico, la construcción grotesca de sus imágenes y la sátira (y lo satírico) como género literario. De ahí que la hipótesis que busco resolver sea la siguiente: Quevedo en *El alguacil endemoniado* y Gracián en *El Criticón* nombran explícitamente a el Bosco porque comparten el lenguaje alegórico, la construcción de imágenes grotescas y los rasgos satíricos, todo esto enmarcado dentro del tópico *ut pictura poesis* que se vivía en la época.

Ahora bien, no es nueva la relación que la crítica literaria y artística ha querido ver entre el Bosco y Quevedo. Ya desde el siglo XVII Luis Pacheco de Narváez en el texto *El tribunal de la justa venganza* relacionó al escritor español con el pintor flamenco, argumentando que ambos más que dar una enseñanza moral, provocaban risas sin sentido. Este es, hasta donde tengo conocimiento, la primera vez que se les relacionó.

Sin embargo, no fue hasta la publicación en 1943 de Xavier Salas titulada *El Bosco en la literatura española* cuando la crítica contemporánea se empezó a interesar cada vez más en la relación, temática o formal, que existe entre Quevedo y el Bosco. Este ensayo es de vital importancia para el estado de la cuestión de esta investigación, ya que Salas es el primer crítico contemporáneo en analizar algunas de las alusiones del Bosco en la literatura española, dimensionando la importancia de la que gozó el pintor holandés.

³ Cabe resaltar que la alusión del Bosco en el *Criticón* la encontré gracias a una clase de la Dra. Aurora González Roldán, quien es la asesora de este trabajo.

A partir de ahí existen artículos que resultan imprescindibles para analizar las correspondencias, o discrepancias, entre ambos artistas. Para 1956, Margherita Morreale publicó su artículo “Quevedo y el Bosco. Una apostilla a los sueños” que, aunque breve, puso sobre la mesa uno de los temas recurrentes a lo largo de la crítica de ambos autores: los novísimos. Siete años más tarde, Margarita Levisi publicó “Hieronymous Bosch y los *Sueños* de Francisco Quevedo”, el cual es un análisis extenso de los estilos que comparten Quevedo y el Bosco.

Ya en el siglo XXI hay dos textos que resultan fundamentales para entender las similitudes, o no, entre ambos artistas. En 2008 Luis Martínez de Mingo publicó “Similitudes y diferencias: El Bosco y el Quevedo de los *Sueños*”, artículo que sólo ve en la acumulación de personajes una vía posible para relacionar a ambos artistas. Siguiendo esta línea argumental, Hank Boom le dedica un capítulo de su libro *El Bosco al desnudo. 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch* a relacionar a Quevedo y al Bosco. Hank comparte la premisa de Mingo, la cual dice que no se pueden establecer relaciones claras entre el escritor español y el pintor holandés.

Por otro lado, hasta donde he podido rastrear, no hay artículos que tengan como objeto de estudio la relación entre Gracián y el Bosco, aunque en algunos textos se menciona la afición del escritor español por el pintor holandés. Algunas autoras, como Aurora Egido, parten de la idea de que se pueden unir a ambos artistas desde sus construcciones alegóricas.⁴ Aunque no ahonden mucho en dicha correspondencia, me valgo de algunos artículos como el de Jorge Checa, “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián”, para que, a partir de la comparación Quevedo-Gracián, se comprendan las similitudes con el Bosco.⁵ El libro *La paradoja de Heráclito y Demócrito en El Criticón* de Aurora González Roldán fue de vital importancia para este trabajo, ya de ahí partió la idea para la delimitar el tema de estudio.⁶

Con estos antecedentes del problema, el principal objetivo de este proyecto de investigación es relacionar a los tres artistas en un marco común que tiene su principal expresión en el lema *ut pictura poesis*. Asimismo, busca comprender cuáles son los fundamentos

⁴ Especialmente en su libro *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*. Véase: Aurora Egido, *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, Real Academia Española, 2014.

⁵ Jorge Checa, “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián”, en *La Perinola*, no. 2, Navarra, Revista de Investigación Quevediana, 1998, p. 195- 211.

⁶ Aurora González Roldán, *La paradoja de Heráclito y Demócrito en El Criticón*, España, Universidad de Zaragoza, en prensa.

principales de la sátira, lo grotesco y lo alegórico, para llevar a cabo un análisis textual de los textos de Quevedo y Gracián, siempre relacionándolos con la manera en que pintaba el Bosco.

El primer capítulo, titulado “*Ut pictura poesis*: el Bosco como poeta-pintor en la España del siglo XVI y XVII” busca familiarizar al lector en la disputa que tuvieron los pintores para conseguir el estatuto de artistas liberales. Asimismo, se hace una pequeña reconstrucción de la figura del Bosco y su importancia en España, ya que el pintor flamenco gozaba de gran fama en la corte, pues parte de sus obras fueron compradas por Felipe II. Por último, trataré el caso de los tratadistas de pintura en España, quienes, a partir del lema *ut pictura poesis*, establecieron parte de las bases teóricas para considerar a la pintura como arte liberal.

El segundo capítulo, “*Ut poesis pictura*: la relación de los poetas con las artes visuales”, es un recuento sobre la equiparación entre la poesía y la pintura, pero ahora desde los estudios literarios. El primer apartado busca explicar las causas, y consecuencias, que tenía este parangón desde un punto de vista jurídico y económico, ya que uno de los motivos principales fue la exención del pago de impuestos por parte de los pintores. En seguida, se explicará cómo fue que la literatura del siglo XVII en España recurrió a la pintura como tema de sus creaciones, así como las diferentes posturas que existían en la época. Por último, se expondrá cómo fue que la retórica jugó un papel fundamental para que la pintura se considerara como liberal.

En el tercer capítulo, “La sátira alegórica: imágenes fantásticas y grotescas”, expondré varios de los conceptos que, a mi forma de ver, son imprescindibles para comprender la poética de Quevedo, Gracián y el Bosco. En el primer apartado, se llevará a cabo un recorrido por la sátira como género literario, así como la confusión que existe actualmente con lo satírico; asimismo, se describirán los cambios que tuvo la sátira latina, pasando por la Edad Media, hasta convertirse en el género que Quevedo y Gracián practicaron. Después, se expondrá la teoría de la alegoría ya que hay una polisemia en la palabra, lo cual causa algunas confusiones con respecto a esta modalidad del lenguaje. En tercer lugar, se analizará lo grotesco como categoría estética que empezó en las artes visuales y tuvo repercusiones en la crítica y teoría literaria, así como la relación que tiene con lo monstruoso. Por último, se describirá brevemente el tópico del *somnium*, ya que es necesario para comprender la alusión del Bosco en *Los Sueños* de Quevedo.

Con las herramientas presentadas con anterioridad, en el cuarto capítulo, “*Los sueños y El Criticón*, relecturas del Bosco”, se pasará a hacer el análisis literario de las obras en cuestión. Para esto, dividí el capítulo en tres partes, las cuales tratan de dar una visión amplia del porqué

de la elección del Bosco por parte de Gracián y Quevedo. En primer lugar, se analizarán los antecedentes del problema, los cuales van desde el siglo XVII hasta épocas recientes. Para esto, reflexionaré sobre las diferentes posturas críticas, para después presentar una propia. En segundo lugar, tomo al Bosco como un referente cultura tan importante que, incluso, existen diferentes interpretaciones de su figura. Así, por ejemplo, Quevedo lo trata de distintas maneras dependiendo en qué obra se encuentre. Por último, analizaré la construcción de algunos personajes tanto de *El Criticón* como de *Los sueños*, ya que, desde mi forma de ver, algo que une a los tres artistas es la construcción monstruosa de sus imágenes.

En el Anexo A, “Algunas obras del Bosco”, presento cinco piezas del pintor holandés. Esto para que el lector tenga un punto de referencia, ya que a lo largo del texto se van presentando detalles de estas pinturas. Esta selección de obras es arbitraria, lo cual quiere decir que seleccioné aquellas que me sirven para comprobar las hipótesis y objetivos presentados con anterioridad. Para conocer la obra completa del Bosco remito al libro publicado por Taschen *Heronymus Bosch. Obra completa*.⁷ Asimismo, al catálogo de la reciente exposición *El Bosco. La exposición del V Centenario*, el cual incluye la discusión que tuvieron algunos expertos sobre la autoría, o no, de algunas piezas que se consideraban del pintor o de su taller.⁸

Por último, es necesario decir que la contribución principal de una investigación de esta naturaleza es, por un lado, comprender los fenómenos en los cuales las imágenes y las palabras tuvieron contacto directo. Asimismo, me parece necesario que los estudios literarios se involucren cada vez en el análisis visual de las imágenes, pues una de las características del siglo XVII en España es que es una época de grandes producciones visuales. También, me parece que, aunque modestamente, este proyecto abre las posibilidades de hacer estudios interdisciplinarios, los cuales ayudarán a comprender cada vez mejor los textos literarios.

⁷ Stefan Fischer, *Heronymus Bosch. Obra completa*, trad. José María García Pelegrín, Alemania, Taschen, 2014.

⁸ Pilar Silva Maroto (coord.), *El Bosco. La exposición del quinto centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

I *Ut pictura poesis*: el Bosco como poeta-pintor en la España del siglo XVI y XVII

1.1 *Ut pictura poesis* en los estudios hispánicos actuales.

En 1967 Rensselaer W. Lee publicó su libro *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* en el cual se advierte que la sentencia horaciana, “fue invocada más y más como una sanción final para la relación, cada vez más estrecha, entre las artes hermanas de lo que el mismo Horacio pudo probablemente haber aprobado”.⁹ Lee se desprendió de las interpretaciones que tomaron a Horacio como *auctoritas* para justificar la equiparación entre pintura y literatura. La recepción del texto fue tan grande que algunos académicos siguieron esta línea de investigación que se convirtió en todo un campo de estudios dentro de la crítica literaria y artística.

Esta rama de conocimiento tuvo repercusión dentro de la academia española con algunos antecedentes como Francisco Javier Sánchez Cantón quien en 1941 terminó de publicar una antología de cinco tomos titulada *Fuentes literarias para la historia del arte español*, la cual consiste en el análisis de varias citas literarias que establecen conexiones entre artes plásticas y literatura.¹⁰ Con este mismo ímpetu, tratando de dar más aportaciones a esta ardua tarea, en 1943 salió a la luz el libro *Contribución de la literatura a la historia del arte* de Miguel Herrero García, en el cual expone algunas alusiones literarias sobre artistas plásticos como Velázquez, Murillo y El Bosco.¹¹

Casi treinta años más tarde, en 1972, Julián Gállego elaboró una serie de estudios en los que se percató que gran parte de las pinturas españolas del siglo XVII se elaboraron a partir del estudio de símbolos y alegorías. En su primer libro, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, dice Gállego: “No sería lógico que esa sociedad, acostumbrada a los juegos de palabras y de ideas, hubiera considerado la pintura como arte puro, sin mancha alguna de literatura o de expresión, tal y como ciertos espectadores de nuestro siglo la creen ver”.¹² De esta manera, el autor reflexiona, a partir de textos literarios, sobre el tópico *ut pictura poesis* como

⁹ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Nueva York, The Norton Library, 1967, p. 3. Traducción del autor. Cita original: “was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved”.

¹⁰ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, vol. 5, Madrid, Impresora Clásica Española, 1941.

¹¹ Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, Aguirre, 1943.

¹² Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 3.

parte del conocimiento necesario para consolidarse como artista, tal como lo indica el título de una de sus publicaciones.¹³

Hacia la década de los 90, en 1988, Antonio García Berrio publicó *Ut poesis pictura: poética del arte visual*. Perteneciente a la escuela semiótica de España (en la que también se encuentra, por ejemplo, José Luis Brea), Berrio trató de llevar el análisis del discurso lingüístico a la pintura. Para Berrio, la inversión del tópico hace de “la literatura la referencia especulativamente practicada y clara, y de la pintura, en sus esencias estéticas y comunicativas, la menos inmediata”.¹⁴ Berrio se percata que, desde el nacimiento de esta teoría humanista, se puso gran hincapié en las teorías textuales sobre la pintura. De ahí que el segundo capítulo se llame “La manipulación humanística del lema horaciano: historia de un abuso interpretativo”,¹⁵ el cual abarca cómo fue que el verso de la *Epístola a los Pisones* de Horacio tuvo gran repercusión en la teoría literaria sin que el autor latino lo previera.

En años recientes, más que llevar a cabo estudios generales sobre el tema, en España hay académicos que analizan este fenómeno en autores concretos. Por ejemplo, en 2011 Antonio Sánchez Jiménez publicó *El pincel y el fénix: pintura en la obra de Lope de Vega Carpio*.¹⁶ En 2015 se editó *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo* de Adrián J. Sáenz.¹⁷ Ambos libros tomaron como premisa la idea de que la poética de Quevedo y Lope se basa en la relación que existía entre poesía y pintura.

La presente investigación parte de este marco historiográfico. Hay que advertir, al igual que Lee lo hizo en su momento, que al tomar el lema *ut pictura poesis* se puede caer en una exageración interpretativa, pues en realidad Horacio no pensó este verso como la sentencia que más tarde se utilizó para equiparar la pintura con la poesía. Esta relación tiene muy distintas aristas las cuales van a ser de orden económico y teórico. Al haber un *corpus* de citas que nombran explícitamente a el Bosco, nos queda claro que este artista fue partícipe (directa o indirectamente) en esta problemática.

¹³ Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, España, Universidad de Granada, 1978.

¹⁴ Antonio García Berrio, *Ut poesis pictura: poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 16.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 16-26.

¹⁶ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el fénix: pintura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

¹⁷ Adrian J. Sáenz, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015.

1.2 El Bosco: obra e importancia para la literatura española del siglo XVII

Por sus extrañas invenciones, El Bosco ha sido uno de los pintores con mayor número de estudios y alusiones a lo largo de la historia del arte. Analizar toda la tradición historiográfica que lo envuelve resultaría una tarea sumamente ardua, pues serían aproximadamente cinco siglos de producción crítica. Para delimitar histórica y geográficamente la producción intelectual que aborda a El Bosco como objeto de estudio, me situaré en la España de los siglos XVI y XVII; esto con el fin de entender la poética que, según los autores del Siglo de Oro, seguía el pintor flamenco.

Son prácticamente nulos los documentos que nos hablan acerca de la vida del artista, lo cual ha dado origen a diferentes reconstrucciones biográficas. Se cree que su nacimiento, con el nombre de Jeron van Aken, oscila entre 1450 y 1460 en la villa de Hertogenbosch, hoy parte de los Países Bajos. Hijo de una familia de artesanos, la técnica de la pintura le fue enseñada desde pequeño. No se sabe mucho de su adolescencia, salvo que fue quizás en esa etapa cuando empezó a firmar como Hieronymus Bosch, combinación de latinizar su nombre (Hieronymus) y la parte final de su ciudad natal (Bosch). El único dato que se repite (por estar documentado) en sus biografías es el año de su muerte: 1516.

Resulta difícil catalogar cronológicamente la obra del Bosco ya que no firmó todas sus obras.¹⁸ Actualmente, gracias a la celebración de su quinto centenario luctuoso, se han llevado a cabo una gran cantidad de estudios que sirven para excluir e incluir algunas piezas dentro su autoría. El tríptico *El Jardín de las delicias* (c.a. 1605) es un buen ejemplo de las dificultades que interpretativas de las obras bosquianas. En primer lugar, es imposible situarlo cronológicamente en relación con las otras piezas, lo que provoca un desconocimiento del cambio de intereses a lo largo de su vida. Se cree que la tabla fue encargada por Enrique III de Nassau, miembro de la cofradía de la Virgen de Hertogenbosch, pues El Bosco ya había realizado pinturas para la iglesia de dicha orden. Existen, entre otras, dos formas de abordar esta tabla: una que tiene que ver con una enseñanza religiosa y otra de carácter laico, la cual tendría sentido si el cuadro fue encargado por Enrique III.¹⁹

¹⁸ Tal es el caso de la obra *El Jardín de las delicias* que cuenta con alrededor de cuatro copias, una de ellas en tapiz (hoy en El Escorial). Véase Hans Belting, *El Bosco: El jardín de las delicias*, trad. Joaquín Chamorro, Madrid, ABADA Editores, 2012, p. 80-84.

¹⁹ Según algunos historiadores, una parte fundamental para la interpretación de una obra radica en el uso y consumo que se hace de la misma. Dicha lectura rompe con la inmanencia (por ejemplo, *iconografía* de Panofsky) de las obras, poniendo énfasis en el contexto y distribución de las piezas; dicho de otra forma, las imágenes se deberían

La interpretación que me interesa es aquella que ve a la sátira, a la alegoría y a lo grotesco como parte imprescindible de la poética del Bosco. Esta característica la podemos observar desde el siglo XVI con Fray José de Sigüenza quien en 1599, a propósito de *La mesa de los pecados capitales* (fig. 1), dice que: “es una satyra pintada de los pecados y desvaíos de los hombres”;²⁰ hasta las interpretaciones actuales como la de Hans Belting quien dice respecto del infierno: “La osadía satírica de El Bosco halla su máxima expresión en la esquina inferior derecha de la tabla del infierno, donde hay una especie de proscenio del infierno”.²¹ El objetivo de este proyecto de investigación no es el de discernir los límites entre la interpretación sacra y la profana, sino reflexionar acerca de cómo la sátira, la alegoría y lo grotesco son importantes para entender la poética del Bosco. Asimismo, busca explicar cómo estos tres elementos son los que llevaron a Baltasar Gracián y Francisco Quevedo a nombrar explícitamente al pintor flamenco en sus obras.



Fig. 1. El Bosco, *Mesa de los pecados capitales*, 1505-15010 c.a., Óleo sobre tabla, 119.5 x 139.8 cm.

Aclarada la postura interpretativa de la obra bosquiana, es necesario comprender la estrecha relación que el pintor tuvo *post mortem* con España, pues es común percatarse que el Viejo Mundo sintió atracción por la pintura flamenca; basta visitar las salas de arte flamenco en El Museo del Prado para darse una idea de la cantidad de productos —artísticos o no— que se

entender desde el espectador y no desde el autor. Véase Ernest Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 6-12. y Theodor Adorno, *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2011, p. 297.

²⁰ Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, Imprenta J. Sabater, 1943, p. 14.

²¹ Hans Belting, *Op. Cit.*, p. 44.

importaron desde Flandes. Gran parte de la colección del actual Museo de El Prado se construyó con las colecciones de los reyes españoles como Carlos V e Isabel la Católica. Dentro del catálogo de obras con las que contaban se encontraban nombres flamencos, además de Hieronymus Bosch, como Roger van der Wayden, Jean Van Eyck y Robert Campin. Felipe II compró algunas obras del Bosco, entre las cuales estaban: *Las tentaciones de San Antonio*, *El carro de heno*, *La mesa de los pecados capitales*, *El jardín de las delicias*, entre otras.²² No es extraño, entonces, que los escritores de la corte vieran obras del pintor flamenco e incluyeran referencias, textuales o no, dentro de su producción poética.

Hasta donde se tiene conocimiento, el primer escritor español en abordar la obra del Bosco fue Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la pintura* que se publicaron hasta 1788, pero que datan de la segunda mitad del siglo XVI. Según Xavier Salas, la alusión del pintor español en este texto, “trata del problema de su afición [del pintor] a lo monstruoso, refiriéndola a lo puramente formal y rechazando la licitud de las críticas que había levantado ya entre sus contemporáneos”.²³ En Guevara encontramos una defensa hacia la pintura del Bosco, la cual ya había sido criticada con anterioridad. Uno de los casos más importantes de una crítica negativa (que se tratará con detenimiento más adelante) es la de Luis Pacheco de Narváez, quien también ataca a Quevedo comparándolo con las imágenes del pintor flamenco.

Fray José de Sigüenza, primer cronista de El Escorial, fue uno de los defensores del pintor flamenco, por lo que percibió en su producción una enseñanza moral. La lectura de este escritor resulta interesante ya que se vale de una comparación entre el arte plástico y la literatura. En el discurso VIII de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* sobre la producción del pintor jerónimo que: “Yo confieso que leo más cosas en esta tabla, en un breve mirar de ojos, que en otros libros en muchos días”²⁴. Sigüenza toma del tópico horaciano *ut pictura poesis* para comparar las pinturas del Bosco, llenas de un ingenio, con los libros que contenían enseñanzas morales.

Sumado a José de Sigüenza, Lope de Vega compara la producción del Bosco con la literatura. En la *Epístola a un señor destos reynos* dice que en “Dos docenas de versos de Geronimo Bosco, si bien pintor excelentissimo e inimitable, que se pueden llamar Salios, de

²² Para mayor información sobre la importancia del Bosco en la colección de Felipe II y las afinidades entre el pintor y el monarca véase: Isabel Mateo Gómez, “Felipe II y la pintura flamenca” en *Felipe II y el arte de su tiempo*, España, Visor: Fundación Argentina, 1998, pp. 315-330.

²³ Xavier Salas, *El Bosco en la literatura española*. Barcelona, Imprenta J. Sabater, 1943, p. 9.

²⁴ Cit. en *Ibíd.*, p. 19.

quien dice Antonio: *Saliorum carminavix suis Sacerdotibus intellecta*, han sido el remedio del arte y la última lima de nuestra lengua”.²⁵ En Lope se puede percibir cómo hay una apropiación del pintor a la historia cultural de España, pues toma al pintor flamenco como “la última lima de nuestra lengua”.

Además de estos autores hay otros que nombran explícitamente al Bosco. Juan Butrón en su texto *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura* (1626) dice: “Y Gerónimo Bosco pintó caprichos que le dieron mucha opinión y cuando fuesen lascivos no se la quitarían”.²⁶ Otros escritores que aludieron a el pintor flamenco fueron Fray Francisco de los Santos en su obra *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El escorial* (1657); Castillo Solórzano en *Tiempo de regocijo* (1648) y Baltasar Porreño en los *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo* (1639). Todos ellos forman parte del *corpus* de citas que nos ayudarán a entender las alusiones explícitas que Francisco Quevedo en *Los sueños* y Baltasar Gracián en *El Criticón* hacen del Bosco.

1.3 Los tratadistas españoles: un ejemplo de *ut pictura poesis*

En el Renacimiento italiano, gracias a su obsesión por la sistematización, hubo un auge de tratados sobre pintura. En ellos se exponen metodológicamente los elementos y procesos más importantes para la elaboración de algún quehacer artístico como la pintura, la escultura y la arquitectura.²⁷ Gracias a que los tratados son, por una parte, una defensa de la pintura como arte liberal, y por la otra una lectura retórica de la imagen (aspecto que se analizará en el apartado 2.1), me parece de suma importancia, para la presente investigación, su análisis como género literario.

Este tipo de textos tienen una estructura especial: la primera parte está destinada a reflexionar sobre la posición teórica de la disciplina para después abarcar elementos técnicos.²⁸

²⁵ Lope de Vega, “A un señor de estos reinos. Epístola séptima”, 1624, versión electrónica de *Observatoire de la vie littéraire*, París-Sorbonne. <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope/body-2>. Fecha de consulta 17 de julio de 2017.

²⁶ Citado por Xavier Salas, *Op. Cit.* p. 21.

²⁷ En este apartado me limitaré a los tratados de arte, aunque también existen tratadistas que van más allá del ámbito de las artes visuales, como el *Cortesano* de Castiglione.

²⁸ Hablo concretamente de la pintura como obra terminada, pues en la época se dieron todo tipo de tratados. Uno de los más importantes se lo debemos a Cennino Cennini quien aborda el tema de la elaboración de los pigmentos. Aunque el autor no le confirió el término de *tratado*, pues él consideraba a su texto como un recetario, este es un primer acercamiento a este tipo de literatura. Véase: Cennino Cennini, *El libro del arte*, trad. Fernando Olmeda Latorre, Madrid, Akal, 2000.

Un ejemplo de esto es el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, quizás el más famoso del siglo XVI. A partir del lema de Simónides (que cita Plutarco), “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”²⁹, Da Vinci defiende la pintura como el arte que domina el intelecto.³⁰ Según el autor, la vista es el sentido más importante para el hombre, por eso dice que: “Entonces, afirmemos que la poesía actúa acertadamente en los ciegos, y que la pintura cumple la misma función para los sordos, pero que resulta tanto más digna esta última dado que sirve al mejor entre los sentidos”.³¹ Al ser un artista plástico, Da Vinci defiende a la pintura posicionándola incluso por arriba de la propia poesía.

La fuente principal de Leonardo fue el tratado *De pictura* de Leon Battista Alberti, el teórico más importante del siglo XV en Florencia.³² Aunque en Alberti encontramos alusiones a la unión entre poetas y pintores como: “Por su propio placer los artistas debieran reunirse con poetas y oradores, quienes tienen muchas cualidades en común con los pintores y tienen un conocimiento amplio sobre muchas cosas”³³, la relación del *ut pictura poesis* va más allá que una defensa de la pintura como arte liberal. Me interesa rescatar la relación que existe entre el tratado de Alberti y la oratoría, arte de la palabra, ya que las conexiones entre pintores y oradores está presente en los tratados españoles del siglo XVII.³⁴

La formación humanista del siglo XV se fundamentó en el estudio y entendimiento de las disciplinas que contenían el *trívium* y *quadrivium* como la gramática, la retórica, la poesía, la ética... Cada una de estas materias contaba con un *corpus* especializado de obras a analizar. En el caso de la retórica, los humanistas del primer renacimiento tenían un abanico de escritores clásicos en el cual podían basar sus estudios. Al contrario de lo que se cree, Cicerón no fue el

²⁹ “Simónides llamó a la pintura poesía silenciosa (*tên zôgraphian poiêsin siôpôsân*) y a la poesía pintura que habla (*lalo usan*). Porque las acciones suceden, las palabras las presentan y las describen cuando ya han sucedido” (*De glor. Ath II 340f*) cit. Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platon: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999. Vale la pena mencionar el estudio de Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, pues me parece una excelente aproximación a la relación entre pintura y poesía en la Antigua Grecia. Es de suma importancia hablar de esta equiparación en la antigüedad, ya que es ahí donde se empezaron a marginar quehaceres artísticos como la moda o la cocina, diferenciándolos de los que, en el siglo XVIII, se conocerán como “las bellas artes”.

³⁰ Para más información sobre la relación entre el tratado de Leonardo, la invención y la fantasía véase: Sigmund Méndez, “Reflexiones teóricas de Leonardo da Vinci sobre la «fantasía»”, vol. XXXV, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 103, Universidad Autónoma de México, 2013, pp. 35-97.

³¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, trad. y prol. Rafael Galvano, Buenos Aires, Libertador, 2006, p. 21.

³² Utilizaré aquí la versión que Alberti escribió en latín (*De pictura*), pues un año más tarde tradujo él mismo su tratado al italiano (*Della pittura*).

³³ Leon Battista Alberti, *Tratado de pintura*, trad. Carlos Pérez Infante, México, UAM-Azcapotzalco, 1998, p. 116.

³⁴ En este apartado analizaré la relación de la oratoria con la pintura desde los estudios de la imagen, mientras que en el 2.1 me concentraré en reflexiones sobre la palabra, específicamente la retórica.

único autor que se estudió. La tradición literaria que se abordó en la época contenía, entre otros títulos, el diálogo *Gorgias* de Platón, *El arte retórica* de Aristóteles y la filosofía del lenguaje de San Agustín. Al respecto dice Baxandall que “los humanistas se llamaran a sí mismos oradores no quería decir que ejercieran todas las funciones retóricas de Cicerón, ni siquiera de Libanio”³⁵. De esta forma, encontramos una aglomeración de pensamientos clásicos en la oratoria del Renacimiento, lo cual la hace distinta de los preceptos griegos y latinos.

Al contrario de Italia, en España no hubo gran producción de tratados sobre pintura. En 1633, Vicente Carducho publicó los *Diálogos de la pintura*, considerado como uno de los textos artísticos más importantes en el Viejo Mundo. Este tratado está dividido en ocho diálogos, los cuales cierran con un poema y un grabado. Dice Portús que: “La presencia de escritores es eficaz en varios niveles: por un lado ofrecen un discurso poético de calidad con el que complementar las estampas; por otro, prestigian a un pintor que tiene capacidad de convocatoria suficiente como para involucrar en su defensa de la pintura a autores tan importantes”.³⁶ Asimismo, este tratado demuestra la comunidad artística que se vivía en la época, pues los pintores y poetas convivían sin pleito alguno.

En este apartado expondré únicamente el diálogo cuarto que lleva como título: “De la Pintura teórica, de la práctica, y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la Poesía”.³⁷ Como su descripción lo indica, el tema es la relación entre la poesía y la pintura a partir de su función mimética. La alusión al lema de Simónides en el diálogo de Carducho se encuentra en la siguiente frase: “Y pues la Pintura habla en la Poesía, y la Poesía calla en la Pintura”,³⁸ la cual evidencia la preocupación del autor por equiparar dos artes que, dice más tarde, son de la imitación.³⁹

Al final del diálogo se halla un poema de Miguel de Silveira y un grabado de Francisco Fernández (fig. 2) que representa la alegoría de la naturaleza tomada de la iconografía de Cesare

³⁵ Michael Baxandall, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*, trad. Aurora Luelmo, Madrid, La balsa de la Medusa, 2010, p. 21.

³⁶ Javier Portús, *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo del Prado, 2016, p.170.

³⁷ Vicente Carducho, “Diálogo cuarto” en *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos, diferencias*, ed., prolog., y notas de Francisco Calvo Serraler, Madrid, Turner, 1979. p. 177.

³⁸ *Ibid.* p. 208.

³⁹ El tema del *ut pictura poesis* y su relación con el concepto de mimesis ha sido abordado en muchos estudios. Véase el texto Władysław Tatarkiewicz, *Historia de las seis ideas*, trad. Francisco Rodríguez Martín, España, Tecnos, 1997, pp. 103-153.

Ripa.⁴⁰ Dice Ripa de esta alegoría : “El Buitre, un ave voraz, [significa] la *Materia*; que al ser alterado y desplazado por la Forma, destruye todos los cuerpos corruptibles”.⁴¹ La Naturaleza sostiene en la mano izquierda una cornucopia que significa la abundancia. En el poema dice sobre la desnudez de la mujer que: “con dulce néctar de sus pechos cria”.



Fig. 2. Francisco Fernández. *Alegoría de la Poesía y la Pintura*. Madrid, 1633.

Debajo de la Naturaleza, a la izquierda, la alegoría de la Pintura se identifica por el paño en la boca y por la paleta que sostiene con la mano izquierda. Estos elementos se emparentan con el verso del poema que dice “sombras de pinceles mudos”. Debajo de la Pintura hay herramientas que nos recuerdan que su dificultad recae en los estudios matemáticos para la perspectiva. Del lado derecho hay una personificación de la Poesía la cual, siguiendo a Simónides, es ciega. Sus características son las hojas de olivo en las sienes, elemento

⁴⁰ Los poemas no eran escritos por Carducho. El correspondiente al diálogo cuarto está firmado por Miguel de Silveira, autor que Lope de Vega nombra en el *Laurel de Apolo*, lo cual nos hace suponer que era una figura importante dentro del siglo XVII.

⁴¹ Traducción del autor. La naturaleza corresponde a la figura número 222 de la *Iconología*, ella es descrita de la siguiente manera: “A naked Lady, with swelling Breast full of Milk, with a Vultur on her Hand. She is naked, to denote the Principle of Nature, that is *active* or *Form*, and *passive* or *Matter*. The turgid Breast denote de *Form*, because it maintains created Things; the Vulture, a revenous Fowl, the *Matter*; wich being alter’d and moved by the *Form*, destroys all corruptable Bodies.

Véase: Cesare Ripa, *Iconología or moral emblems*, trad. P. Tempest, Londres, Benz Motte, 1709, fig. 222. <<https://archive.org/stream/iconologiaormora00ripa#page/n7/mode/2up>> consultado 6 de mar. de 16.

iconográfico que se asocia a los poetas. Ella tiene una paleta de colores que utiliza para escribir en una tablilla. Frente a ella, el ave alude a las “vozes canoras”. El buitre representa la corruptibilidad de la materia lo cual nos da entender que tanto poesía como pintura están encargadas de dar forma a la naturaleza.

El grabado combina elementos iconográficos para acentuar el paralelismo de ambas disciplinas, por ejemplo, la Pintura pinta en un cuaderno y la Poesía escribe en un lienzo. La Naturaleza, al encontrarse como eje de composición, alude al problema de la imitación, pues en el poema dice que “Son sus imitadoras/la Poesía y la Pintura en partos rudos”. Esto se acentúa con la filacteria “PICTORIBVS PROMISCVM OBICETVM ATQVE POETIS”, que en la traducción al castellano es “El objeto es indistinto para poetas y pintores”. La palabra “indistinto” (*promiscum*) tiene una connotación de no tener distinción, con lo cual se esclarece la relación entre poesía y literatura al ponerla a un mismo nivel (sin diferencia entre una y otra).

El poema cumple dos funciones principales: por un lado, se trata de una representación *ecfrástica* de la obra, lo cual es “una representación verbal de una representación visual”⁴², y, por el otro, funciona como lectura para entender la alegoría. Uno de sus recursos principales de la écfrasis es la descripción, tal como se observa en la siguiente estrofa:

De sus principios viene
Quietud y movimiento peregrino,
Y por símbolo tiene
El Buitre sin consorte masculino,
Y por su mano propia
Vierte Amaltea floreciente copia.

Estos versos son la descripción del buitre que, sabemos, es un símbolo de la quietud y el movimiento. Tanto la imagen, como el poema, parten de la idea de Simónides:

La Poesía y la Pintura en partos rudos,
Una en vozes canoras
La otra en sombras de pinceles mudos,
Tanto su actor imitan,
Que usurparle la forma solicitan.

⁴² W.J.T. Mitchell, “Ekphrasis and the other” en *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago, The University of Chicago press, 1994, p. 152. Cita original: [...] ekphrasis, the verbal representation of visual representation”, traducción del autor.

Las “vozes canoras” y los “pinceles mudos” son la caracterización que emparenta a los personajes del grabado y del poema. La mimesis es uno de los elementos que une a la literatura y al arte plástico, por lo que se encontrará en muchas ocasiones cuando se trate su paralelismo.

En conclusión, se puede decir que el estudio de los tratados de pintura es importante para abordar el tópico *ut pictura poesis* ya que en ellos se presentan las ideas teóricas más importantes de pintores, escultores y arquitectos. Una de las mayores preocupaciones de los artistas españoles del siglo XVII era llevar las artes plásticas hacia un arte liberal, por lo que sirvieron de los tratados para posicionar a la pintura como arte de la mente, pues en ellos se incorporan elementos de la oratoria. Otros, como Carducho, toman el tópico de Horacio como eje rector de toda su escritura, incorporando imágenes y poemas dentro de sus libros. Sin embargo, los pintores no fueron los únicos que se valieron de esta relación, también los poetas introdujeron elementos pictóricos en sus obras para reflexionar sobre el parangón.

II. *Ut poesis pictura*: la relación de los poetas con las artes visuales

2.1. El parangón jurídico entre escritores y poetas.

La pintura, ya en el siglo XVII, gozaba de un estatuto tan importante como la poesía y la oratoria. Todo esto, como se vio anteriormente, fue un cambio paulatino que empezó en el siglo XV y culminó en el XVII. Las directrices que engloban este problema son muy variadas. En este apartado me interesa describir el problema que hubo en la equiparación entre pintura y poesía desde un punto de vista jurídico y económico.

Julián Gállego en 1978 publicó *El pintor de artesano a artista* el cual es una revisión bibliográfica necesaria para la introducción a este tema. Es precisamente, como el título lo indica, el paso de artesano a artista lo que involucró ciertos beneficios económicos a los pintores. El problema empezó cuando los Reyes Católicos entraron al poder y fueron “quienes legislaron de modo definitivo sobre las alcabalas primeramente en la *Ordenanza de Zaragoza* de 1483, luego en Granada, en el llamado *Cuaderno nuevo*, en 1491”.⁴³ El impuesto consistía en el 10% del total que se vendía. Sin embargo, hubo una laguna legal referente a las pinturas. Por un lado, había quienes las consideraban como bienes muebles que se asemejaban a objetos artesanales, como maderas o plata. Por otro, quienes veían a la pintura como un arte que iba más allá de lo mecánico. De ahí se desprendió todo un debate entre quienes consideraban justo pagar impuestos por las pinturas y quienes no.

En 1574, después de los grandes gastos de la corona para la conquista de la Nueva España, se trató de tapar esta laguna resolviendo que los pintores pagaran impuestos. Dice José Larraz que: “En ese momento es cuando se inician los pleitos de los pintores contra los alcabaleros, quienes sin que medien nuevas disposiciones legales gravando la compraventa de pinturas [...] les aplican por similitud con los orfebres, el impuesto a que estos van sujetos”.⁴⁴ Los pintores no estuvieron de acuerdo con la equiparación que se les hacía con los orfebres y plateros, por lo que lucharon para que, legalmente, se le considerara a la pintura como arte de la mente. El jurista Juan Alonso de Butrón fue uno de los que más defendió el arte pictórico como

⁴³ Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, España, Universidad de Granada, 1978, p. 14.

⁴⁴ Cit. en Gállego, *Ibíd.*, p. 26.

liberal. Al respecto dice: “Hecha la pintura, el objeto de la transacción no es la tabla o lienzo, sino lo pintado en ellos”.⁴⁵ Así, el valor de la pintura no era en *sí* lo material, sino lo simbólico.

Butrón defendió a tal punto el arte pictórico que escribió de las defensas más importantes en el terreno teórico y jurídico. Su texto, con un título muy explícito, se llama *Discursos apoloéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble con todos los derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben* publicado en 1629, año en que Butrón defendió a Vicente Carducho y Eugenio Cajés del pago de la alcabala que Juan Balboa Mograbejo, fiscal del consejo de Hacienda de Felipe IV, demandó a los artistas.

El pleito legal de los impuestos no sólo involucró a abogados y pintores, sino a poetas, entre los cuales destaca el nombre de Lope de Vega, quien, al enterarse de la alcabala que se le cobró a Carducho, comenzó la producción de poemas a favor de la dignidad de la pintura, como la “Silva Nona” del *Laurel de Apolo*. Asimismo, Lope tenía una fuerte amistad con El Greco, quien se involucró en la defensa de la pintura. Una anécdota dice que: “El Greco se niega a admitir que vende cuadros. Cuando al cretense le llega un encargo rechaza la práctica habitual de hacer un contrato (concierto), porque considera que no se puede pagar tal arte, es decir, en otros términos, porque piensa que su arte es liberal y no mecánica”.⁴⁶

Ya sea por amistad, o porque a los poetas les convenía que la pintura estuviese exenta de alcabalas (ora para comprar pinturas, ora porque se posicionaba poco a poco como el arte más importante), es un hecho que artistas y poetas ayudaron a que las leyes jugaran a favor de la pintura. Su estatuto de arte liberal tuvo dos vertientes importantes: un estatuto social y la exención del pago de alcabalas. Bajo estos dos puntos es como el pintor pasó de ser artesano a artista.

2.2 El pincel de los poetas: pintura tema de la literatura.

Desde la antigüedad, los escritores han tomado a la pintura como uno de los temas más recurrentes para sus creaciones. En el siglo XVII, a partir del parangón que surgió por la liberalidad de las artes, los textos literarios que hablaban sobre pintura fueron más prolijos. La crítica literaria, al tratarse de un tema común en el Barroco español, ha llevado a cabo un gran

⁴⁵ Cit. en Gállego, *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁶ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el fénix: pintura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.

esfuerzo por comprender la relación que existió entre las artes visuales y la literatura.⁴⁷ En este apartado explicaré cómo fue que la pintura pasó a ser uno de los temas predilectos en la poesía española del siglo XVII. Esto con el fin de entender la causa que llevó a algunos poetas a la alusión directa del Bosco.

Lope de Vega y Francisco Quevedo fueron dos de los escritores que con mayor frecuencia recurrieron a la pintura como tema.⁴⁸ Este último en particular tiene toda una poética de la pintura que se resume en su silva “Al pincel”. No se sabe exactamente en qué año fue escrito el poema, pero Miguel Ángel Candelas lo data entre 1615 y 1620 para la versión final.⁴⁹ La silva comienza:

Tú, si en cuerpo pequeño,
eres, pincel competidor valiente
de la Naturaleza,
hácete el Arte dueño
de cuanto crece y siente.⁵⁰

En estos versos se encuentra uno de los tópicos más recurrentes al hablar del paralelismo entre arte y poesía: la imitación de la naturaleza. El arte español del siglo XVII, por influencia de pintores italianos como Caravaggio, llegó a un extremo realismo. La relación entre arte y naturaleza en el siglo XVII se fue haciendo cada vez más compleja, hasta que llegó el punto en que lo natural y lo artístico se confundieron.

Una de las obras que más ilustra esta idea son *Las Meninas* de Velázquez (fig. 3). El cuadro es de proporciones reales, lo cual hace que el espectador se involucre en la obra. En el primer plano encontramos, cortada por el marco, la parte trasera de un lienzo sostenido por un caballete. En segundo plano observamos a Velázquez posicionando la mirada afuera del cuadro.

⁴⁷ Dos de los mejores trabajos que ayudan a comprender la amplitud e importancia del tema en España son: Francisco Javier Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1941 y Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, España, Instituto Antonio de Nebrija, 1943.

⁴⁸ Existe una importante bibliografía sobre la relación que tuvo Lope de Vega con pintores como El Greco. Entre estos estudios me interesa destacar el de Javier Portus, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, España, Nerea, 1999. Para información sobre Quevedo ver, Adrián J. Sáez, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015.

⁴⁹ Para un análisis historiográfico de la datación de la silva véase Miguel Ángel Candelas Colodrón, “La silva “El pincel” de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista” en *Bulletín Hispanique*, tomo 98, no. 1, 1996, pp. 85-95. En donde dice: “López Grigera propone los años 1925 y 1933 [...] Henry Ettinghausen [...] se inclina a pensar que en 1613 y 1616” p. 87.

⁵⁰ Francisco Quevedo, “Al pincel” en *Obra Poética. I*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 401, vv. 1- 5.

Si observamos el último plano, vemos lo que se considera, por la luz que irradia, un espejo en el que se reflejan los reyes católicos. De esta forma, Velázquez, por un lado, observa al espectador que, si seguimos la lógica del cuadro, se estaría reflejando en un espejo. Es así como el pintor está en proceso de elaborar un cuadro de los reyes que son, al mismo tiempo, los espectadores. De esta forma, la ficción de la obra se confunde con la realidad, uniendo la obra de arte con la vida, ya que quien observa esta imagen pasa inmediatamente a formar parte de ella.⁵¹



Fig. 3. Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656, Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid.

La relación entre la ficción y la realidad va a ser uno de los temas a los que va a recurrir con mayor frecuencia Francisco Quevedo en “Al pincel”. Por ejemplo, en la cita:

Viose más de una vez la Naturaleza
de animar lo pintado cudiciosa,
confesióse invidiosa
de ti, docto pincel, que la enseñaste,

⁵¹ Para esto véase Michel Foucault, “Las Meninas” en *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2010. Quien dice que “El espejo asegura una metátesis de la visibilidad que hiera a la vez al espacio representado en el cuadro y a su naturaleza de representación” p. 26 y José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, Madrid, Akal, 2010. Quien, aunque en un análisis diferente, dice que “Están esos ojos del pintor —del pintor *pintado*, tomarlo como *sujeto de conocimiento y práctica* requiere dar crédito al efecto retórico propio del autorretrato, por el que aceptamos confundirlo con el pintor <<real>> autor del propio cuadro *que vemos*—, están esos ojos que nos buscan, trazando sobre su afuera, que es nuestro mundo, el dibujo incendiario de su mirada” p. 26.

en sutil lino estrecho,
cómo hiciera mejor lo que había hecho.⁵²

Hay un punto en donde el arte supera a la naturaleza, pues al ser artificio tiene la capacidad de “hacer mejor” la realidad que se “había hecho” naturalmente. De esta forma el arte plástico, por su inmediata aprehensión, gana un gran prestigio.

Otro tema recurrente en la silva es la relación que tiene la pintura con el tiempo:

[...] Eres tan fuerte [pincel],
eres tan poderoso,
que en desprecio del Tiempo y de sus leyes,
y de la antigüedad ciega y oscura,
del seno de la edad más apartada
restituyes los príncipes y reyes,
la ilustre majestad y la hermosura
que huyó de la memoria sepultada.⁵³

La pintura, según estos versos, tiene la característica de conservar la memoria. Este tema será recurrente a lo largo de los escritos sobre pintura, pues los reyes, y la corte en general, se percataron de que necesitaban buenos pintores para poder preservar su imagen. De ahí que haya una gran producción de retratos en pintores tan diferentes como Tiziano, Velázquez, Jacques Louis David hasta Francisco de Goya.

Por otro lado, hay poetas que al tocar la relación entre pintura y poesía recurren a la diferencia entre artes liberales y mecánicas, verbigracia el diálogo de Juan de Jáuregui que dice, en voz de la Naturaleza:

Y si el escultor alega
de sus golpes la fatiga,
es alegación muy ciega
a más cansancio se obliga
el que rema, cava o siega.

Y si el arte liberal
del buen pincel y buril
la honrara un trabajo tal,
deberíamos honra igual
a la mecánica y vil.

El trabajo superior

⁵² Francisco Quevedo, “Al pincel”, *Op. Cit.*, p. 403, vv. 55-60.

⁵³ *Ibíd.*, pp. 401-402, vv. 9-16.

que a las artes da valor,
en el ingenio se emplea;
y éste es siempre el que pelea,
solicito en el pintor.⁵⁴

Se llamaban artes mecánicas a aquellas que involucraban un esfuerzo corporal, por lo que en el poema encontramos verbos (remar, cavar y segar) relacionados con la fuerza física y no con la inteligencia. Las artes liberales, consideradas como superiores, tenían su importancia en el ingenio con que se empleaban. Este poema no sólo es una defensa al arte de la pintura como liberal, sino que la posiciona incluso más alto que la escultura, pues esta involucra esfuerzo físico.

Otra manera en que los poetas abordan el tema de la pintura es aludiendo como *auctoritas* a Horacio y a Simónides de Ceos. En el poema de Jáuregui se encuentra la referencia a este último:

Y si Homero componía
su gran pintura conora
sin ojos también podía
formar, sin lengua sonora,
un mudo, muda poesía.⁵⁵

Simónides estableció el paralelismo entre pintura y poesía con la idea de que “la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda”, por lo que la figura de Homero, al creerse ciego, encaja con la representación, como se vio en el grabado del tratado de Carducho, del poeta ciego que habla.⁵⁶

Aunque ya en escritores como Quevedo y Jáuregui se tenía claro que la pintura pertenecía a las artes liberales, hubo quienes, si bien sabían la importancia de la misma, todavía veían a la poesía como arte preponderante. Tal es el ejemplo de la *República literaria* de Diego de Saavedra Fajardo, texto que trata sobre un personaje que, en sueños, se encuentra en un lugar

⁵⁴ Juan de Jáuregui, “Tu, venerable maestra” en *Rimas de don Juan de Jáuregui Vol. IV*, ed. Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, 1786, p. 74. Este poema es un diálogo entre la Naturaleza, Escultura y Pintura. Hay que recordar que el *parangone* no sólo se dio entre pintura y poesía, sino que hubo varias parejas que debatieron su posicionamiento artístico. En el caso de Jáuregui es la Pintura hablando con la Escultura sobre sus ventajas. Para esta discusión ver Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, trad. Rafael Galvano, Buenos Aires, Andrómeda, 2006. “Requiere la pintura discurso y artificio mayor, y es más maravillosa que la escultura, debido a que está obligada la mente del artista a transformarse en la de la naturaleza” p. 45.

⁵⁵ Jáuregui, *Op. Cit.*, p. 71

⁵⁶ Véase nt. 20.

llamado República Literaria, en el cual Marco Varrón es el guía que lo va instruyendo. Antes de llegar a la república como tal, el protagonista debe pasar por un espacio exterior en donde se encuentran las artes mecánicas: “Por estas artes mecánicas pasamos ligeramente, sin discurrir en ellas. [...] Y llegamos a aquellas artes en que el entendimiento discurre, y le obedece la mano como instrumento suyo, las cuales son subalternas y dependientes de las siete artes liberales, que se ocupan en las palabras y las cantidades”.⁵⁷ Aunque las artes plásticas sí tienen un lugar importante son todavía “subalternas y dependientes” de las siete artes liberales que corresponden a las disciplinas del *trívium* (gramática, dialéctica y retórica) y a las del *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música).

Al cruzar el río que divide las artes mecánicas de las liberales, el protagonista se encuentra con un gran edificio el cual está rematado por un frontispicio en el que hay grabados dos versos de Micael Ángel:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in se non circunscriva.⁵⁸

Este par de versos corresponden con la poética de Miguel Ángel, quien pensaba que el bloque de mármol ya contenía la forma y que el artista lo único que debía hacer era extraerla.

Al interior del edificio, el protagonista se halla en el aposento de las artes que luchan por ser liberales. En el espacio que corresponde a la pintura dice: “Apeles procuraba con varias razones y argumentos mostrar la excelencia de la pintura. Esta (decía) es una muda historia, que pone delante de los ojos muchas acciones juntas, las calidades, cantidades, el lugar, los movimientos, con gran delectación y enseñanza del ánimo”.⁵⁹ Apeles, pintor de la antigua Grecia, es la figura que personifica en algunas obras literarias la excelencia de la pintura. Además de Apeles, Saavedra Fajardo recurre al lema de Simónides aludiendo a la pintura como muda historia que tiene la capacidad de enseñar.

Al cruzar este edificio “entramos en la ciudad por una puerta coronada de una media esfera en donde, trabadas de las manos, se veían las siete artes liberales: la Gramática, Dialéctica,

⁵⁷ Saavedra Fajardo, *República literaria*, ed. Francisco Javier Díez de Ravenga, España, Real Academia Alfonso X El Sabio, 2008, p. 73.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 74. Traducción: “No tiene el gran artista ningún concepto/ que el mármol en sí mismo no circunscribe” trad. del autor.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 78-79.

Retórica, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía”.⁶⁰ Saavedra Fajardo no consideraba a la pintura como arte liberal, sino como un oficio que, aunque lucha por este estatuto, no lo logra del todo. Por eso mismo, los pintores no tienen un lugar dentro de la república, sino en un edificio afuera de la misma.

La idea contraria la podemos hallar en *El Laurel de Apolo*, publicado veinticinco años antes (1630) que el texto de Saavedra Fajardo. Este poema narra un viaje al monte Parnaso, en el cual el protagonista se encuentra con varios personajes incluyendo pintores. En la “Silva Nona” es donde posiblemente hay mayor número de alusiones a artistas plásticos, por lo que es una buena aproximación para entender la idea que Lope tenía sobre la pintura. La silva comienza cuando el protagonista llega a la cumbre de Titón. Dice más adelante:

Dos cosas son al hombre naturales:
o pintar o escribir en tiernos años,
que pluma y pinceles son iguales;
después con desengaños,
o por ocupaciones y accidentes,
emprenden facultades diferentes
que no ha faltado en suma
a la infancia jamás carbón o pluma.⁶¹

Lope refiere a la infancia como la etapa de la vida en donde se empiezan a desarrollar las habilidades de la pintura y la escritura. En el siglo XVII se creía que, mientras que en la infancia y adolescencia un buen artista pintaba cuadros y escribía lírica, en la madurez dejaba a un lado esas aficiones y se ponía a escribir filosofía moral, de ahí el verso que dice “o pintar o escribir en tiernos años”, para después decir que “o por ocupaciones y accidentes, emprenden facultades diferentes”. A pesar de esto, en el poema hay una equiparación entre el escribir y pintar, por lo que estas dos acciones para Lope de Vega tienen una importancia similar.

De la misma manera, Lope relaciona ambas, pintura y poesía, integrando a varios pintores dentro del viaje. Dice:

No faltaron con ellos los pintores,
arte divino y estimado en tanto
de reyes y señores.
admiración y espanto
de la naturaleza

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 81.

⁶¹ Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, España, Cátedra, 2007, p. 427, vv. 116- 123.

misma, que ve copiada su belleza [...].⁶²

En esta parte de *El laurel de Apolo* se observa cómo es que los reyes tenían una gran estimación por los pintores, convirtiéndose muchos de ellos (como Rubens y Velázquez) en cortesanos. Entre los nombres se encuentran, por lo menos en esta silva, “El Griego” (El Greco), El Mudo (Juan Fernández de Navarrete), Alonso Sánchez y Juan de Urbina, entre otros.

El tiempo en la pintura es uno de los temas que reflexionaron tanto Lope como Quevedo. De las imágenes de Alonso Sánchez va a decir Lope de Vega que son “eternos cuadros de divina historia”.⁶³ Es común encontrar elogios sobre la capacidad que tiene la pintura de eternizar las cosas. Los reyes y la corte querían tener un retrato colgado porque, además de darles un estatus económico, mostraban una belleza que no era efímera, sino que siempre se iba a mantener igual. Por eso mismo, en el siglo XVII hubo una tendencia hacia un realismo idealizado, lo cual quiere decir que los retratos que encontramos no son naturalistas, sino que presentan, por lo general, un gesto firme y joven.⁶⁴

Lope de Vega era amigo de algunos de estos pintores, por lo que no es de extrañar que haya escrito estos versos. La posición que toma es distinta a la de Saavedra Fajardo, ya que Lope sí considera que existía una equiparación entre la pintura y la poesía, pues tanto poetas como pintores eran de suma importancia para los cortesanos. Por eso mismo, dentro de *El laurel de Apolo*, va a decir que los pintores convivían con los “poetas [que] venían de todas las naciones, títulos, potentados y varones”.⁶⁵

En este apartado se expusieron algunas de las ideas que tenían Lope de Vega, Francisco Quevedo y Saavedra Fajardo sobre la pintura, con lo cual podemos decir que ésta alcanzó para algunos poetas el estatuto de arte liberal. Sin embargo, los artistas plásticos se tuvieron que preparar en diversas disciplinas para que logaran entrar a un arte liberal. Como se verá en el

⁶² *Ibíd.*, p. 428, vv. 124- 129.

⁶³ *Ibíd.*, p. 430, v. 154.

⁶⁴ Dentro de las corrientes artísticas hay dos tipos de realismo: el idealista y el naturalista. En el primero de ellos hay intervenciones para que los personajes cumplan el canon de belleza clásico. El naturalismo, por otro lado, muestra las cosas tal y como son, sin importar si siguen con los cánones. Esto es el principal cambio de la escultura griega y romana. La escultura en Grecia es realista idealista por el estudio anatómico que se hace, sin embargo, es imposible encontrar este tipo de cuerpos y rostros en la vida cotidiana. Por otro lado, la escultura en Roma es naturalista, pues los retratos no seguían al pie de la letra los cánones de belleza. Para más información véase: Ernst Gombrich, “El reino de la belleza. Grecia y el mundo griego, del siglo IV a. C. al I” y Conquistadores del mundo. Romanos, budistas, judíos y cristianos, del siglo I al IV” en *Historia del arte*, trad. Rafael Santos Torrella, México, Phaidon, 1997, pp. 99-130.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 433, vv. 213 – 215.

próximo apartado, uno de los caminos que ayudó a los pintores a equiparar la literatura con la pintura fue la inclusión de la retórica dentro de sus obras.

2.3 Hacia una retórica de la imagen en el Siglo de Oro.

En el Renacimiento, los pintores comenzaron una batalla por demostrar el carácter liberal de la pintura elaborando tratados que, como vimos anteriormente, dedican parte de sus primeras páginas a esta discusión. Uno de los principales argumentos se basó en la idea de que la pintura compartía elementos con la retórica, tal como dice Alberti en su *Tratado de la pintura*: “Por lo tanto yo aconsejo que cada pintor trate de familiarizarse con poetas, oradores y otros igualmente bien versados en las letras”.⁶⁶ En la primera parte del tratado, Alberti habla acerca de la perspectiva, mientras que en la segunda sobre los componentes retóricos de la pintura que tomó principalmente de Quintiliano.

La pintura del Renacimiento optó básicamente por dos vías para la legitimación de un puesto dentro las “artes liberales”: la creación de la perspectiva como conocimiento matemático y su carácter retórico. El primero de ellos empezó con Giotto y culminó, según Vasari, en Miguel Ángel, quien era el pintor “divino”.⁶⁷ Mientras que la pintura de la Edad Media era hierática, sin claroscuros y con un preciosismo en los detalles, la pintura del Renacimiento, por el contrario, tuvo un naturalismo derivado del uso de luces y sombras, así como escenas enmarcadas en arquitecturas realistas por el uso de perspectiva.

Por otro lado, la retórica “unificaba las ciencias; era el código fundamental a partir del cual se generaba cada texto, al punto de establecer muchos de los preceptos básicos de la producción literaria y artística”.⁶⁸ Uno de los primeros recursos que tomó la pintura del arte de las palabras fue su carácter narrativo. En la obra *La natividad de María* de Giotto (fig. 3), por ejemplo, vemos dos escenas simultáneas: en un primer plano la madre de María, Santa Ana, se encuentra alimentándola, mientras que en el plano posterior vemos cuando le entregan a la niña. Todas estas escenas enmarcadas en un espacio arquitectónico.

⁶⁶ Leon Bautista Alberti, *Tratado de la pintura*, trad. Carlos Pérez Infante, México, UAM, 1998, p. 118.

⁶⁷ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, trad. Helena Aguilá, Madrid, Cátedra, 2014.

⁶⁸ Juan Luis González, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*, España, Akal, 2015, p. 24.

Además de la noción narrativa de las imágenes, se introdujo en su creación las ideas clásicas del discurso. Me interesa analizar cómo la retórica, arte de la palabra, influyó en una nueva forma de elaborar imágenes pictóricas. Desde el tratado de Alberti —paradigma para entender el arte del Renacimiento— los pintores tomaron, entre otras, las teorías retóricas de Quintiliano y Cicerón para la producción de sus pinturas y tratados. Según Victoria Pineda, “la búsqueda de fuentes temáticas en los autores «de todas las facultades», tan corriente en las artes de cualquier disciplina, dio lugar en la pintura a la figura del «pintor erudito», y responde en el sistema retórico al modelo que Quintiliano ofrece del orador ideal”.⁶⁹



Fig. 3. Giotto di Bondone, *La natividad de María*, Fresco, 1304-1306 c.a. Cappella Scrovegni, Padua.

En el caso de Alberti existe una correspondencia entre las partes del discurso clásico y la manera en que concebía la creación pictórica.⁷⁰ Para la retórica clásica, un discurso se componía de *res* y *verba*, es decir la materia de lo que se está tratando (*res*) y las palabras que se utilizan para transmitirlo (*verba*). Asimismo, en la estructura lingüística se encontraba la *dispositio* que es “el orden de las ideas y pensamientos”, las cuales deben tener una concordancia entre los temas y su tratamiento con el público;⁷¹ la *inventio* que es la capacidad de “extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res*”;⁷² y la

⁶⁹ Victoria Pineda, “«Dum viguit eloquentia, viguit pictura» (De literatura artística y arte literario, con ejemplos del libro segundo de Pacheco)” en *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse Pamplona, 1996, p. 194.

⁷⁰ La información es tomada de Juan Luis González García, *Op. Cit.*

⁷¹ Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, trad. José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1996, p. 367 – 368.

⁷² *Ibid.*, p. 235.

elocutio que es “la expresión lingüística de los pensamientos hallados en la invención”.⁷³ Ahora bien, cada discurso tiene como finalidad ya sea, el *docere* que sería la parte didáctica, el *delectare*, que se corresponde al deleite o el *movere* que es la conmoción del espectador a partir de los afectos.

Estos elementos tienen una equivalencia en Alberti. La *circumscripto*, el dibujo de los contornos, se equipara con la *dispositio*. Según Alberti la circunscripción “describe el aspecto del contorno en la pintura. [...] Ninguna composición ni ninguna absorción de la luz puede aceptarse donde no haya también una buena delimitación”.⁷⁴ La *circumscripto* es el orden que se le da a las figuras para formar parte de un todo. Esto está relacionado directamente con la *inventio* y la *compositio*, pues “Yo digo que la composición es aquella regla de la pintura por medio de la cual las partes encajan [coresponden] entre sí en la obra pintada”. La *elocutio*, que es la última parte del discurso, se asemeja a la selección de los colores, de las luces y de las sombras, esto es en Alberti, *luminum receptio*, ya que es ahí donde se expresan finalmente los pensamientos del artista.

Juan Luis González García resume las correspondencias entre Quintiliano y Alberti de la siguiente manera:

La *inventio*, por una parte, queda incluida parcialmente en la *compositio* (a la que Alberti aplica los conceptos de orden y decoro) y, por otra, supone el tema casi monográfico del Libro III de *De pictura* como virtud esencial del pintor aquella lo distingue como mente creadora. La *dispositio* o esquema preliminar de la alocución del orador queda también representada en la *compositio*, pero participa asimismo de la *circumscriptio*, que es el medio principal de ordenar las figuras en un boceto. La *elocutio* corresponde a la *luminum receptio*, la cual origina la versión acabada del cuadro.⁷⁵

Esta cita sirve de compendio de todo el trabajo que Alberti hizo para llevar las partes retóricas del discurso a una imagen. Hay que advertir que, aunque exista un paralelismo, al tratarse de soportes diferentes, no se puede traspasar la teoría tal cual, sino que se tiene que dar un lenguaje diferente y modificaciones en la práctica.

Los pintores no sólo tomaron de la retórica la estructura del discurso (*inventio*, *elocutio* y *dispositio*) sino también su división y finalidad. La *res* corresponde en Alberti a la *istoria*, uno de los conceptos más importantes para el tratadista italiano. Es imposible dar una traducción a esta

⁷³ *Ibid.*, p. 126.

⁷⁴ Alberti, *Op. Cit.*, p. 85-86.

⁷⁵ Juan González, *Op. Cit.*, pp. 85-86.

palabra, ya que no se trata únicamente de temas históricos. La *istoria* es la unión de las diferentes figuras, mitológicas o religiosas, de una composición. Va a decir Alberti: “La mayor obra del pintor no es un coloso, sino una *istoria*. La *istoria* le da un renombre mayor al intelecto que cualquier coloso”.⁷⁶ Al contraponer *istoria* contra coloso, Alberti advierte que un cuadro que trata únicamente de una sola pieza gigantesca (coloso) no es una buena obra, sino que se tiene que unir con otros elementos para que pueda ser producto del intelecto. De ahí que los retratos tengan elementos para su lectura, ya sea gestuales u objetuales.

Para Alberti la *verba* tiene un peso importante, ya que las figuras tienen que estar bien dispuestas para causar un estado de ánimo. Dice Alberti “Cuando tenemos una *istoria* que pintar, primero pensaremos el método y el orden [a seguir] para hacer lo más hermoso; antes que nada, realizaremos nuestros bosquejos y nuestros modelos de toda la *istoria* y de cada una de sus partes”.⁷⁷ Con este bosquejo, el pintor se asegura de que hay una correspondencia entre los temas que se quieren tratar y la realización que se quiere hacer. La obra tiene que cumplir, de igual forma, con la ley del *decoro*, la cual es fundamental pues si no cumplía con esta podría ser considerada como herejía, como ejemplo el desnudo no se podía ocupar en pinturas religiosas.

La finalidad del discurso pictórico responde a la triada *docere, delectare y movere* como bien lo señala Alberti, quien toma estas ideas de la retórica clásica. En la cita “Así, cualquier cosa que las personas representadas [en una pintura] hagan entre ellas o con el observador, todo está enfocado a adornar o a enseñar la *istoria*”⁷⁸ hay una alusión al *docere* de Quintiliano, que es el enseñar. Por otro lado, el *delectare* se demuestra cuando Alberti dice que: “La amplitud con que la pintura contribuye a los deleites más elevados del alma y a la belleza dignificada de las cosas”.⁷⁹ Finalmente, el *movere* viene dado con la idea de que “Este arte no sólo agrada al observador sino que también lo conmoverá”.⁸⁰ Con todo este ensamblaje retórico, la pintura se posicionó como un arte que se equiparaba a la poesía. Por esto mismo, las imágenes fueron una fuente importante de enseñanza, ya que en ellas se podía contener la conmoción, la enseñanza y el deleite, adquiriendo un papel importante dentro de la predicación, pues cumplían con las características propias para la enseñanza de la fe.

⁷⁶ Alberti, *Op. Cit.*, p. 92.

⁷⁷ Alberti, *Ibíd.*, p. 126.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 102.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 78.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 31.

En España tomaron estas ideas. Aunque hay pocas referencias directas al parangón entre la poesía y la pintura, podemos deducir por la frase, “A la pintura la llamaron los Griegos, viva Escritura...”⁸¹, que Francisco Pacheco conocía el tópico del *ut pictura poesis*. Siguiendo a Ludovico Dolce dice que: “La suma de la Pintura se divide en tres partes, en invención, dibujo y colorido”⁸². Según Victoria Pineda, estas tres reglas corresponden a las tres primeras de la retórica clásica: *inventio*, *elocutio* y *dispositio*.⁸³ La invención, *inventio* en latín, tiene que ver con la manera en que el artista se las ingenia para plasmar las Escrituras Sagradas en la pintura.⁸⁴ El siguiente paso es el dibujo, el cual comparte características con la *elocutio*, ya que involucra el buen manejo del dibujo para presentar con elocuencia los cuerpos, la proporción, la anatomía y la perspectiva, y así transmitir el mensaje de una manera correcta al espectador. Por último, el colorido, que tiene que ver con la *dispositio*, ya que es un dispositivo para la transmisión de mensajes.⁸⁵ Según Pineda, la *inventio* era la parte más importante con la que trabajan los artistas, pero otros teóricos como Juan Luis González García ven en la *elocutio*, la forma retórica por excelencia.⁸⁶

Para ilustrar las teorías retóricas en la imagen analizaré la *Crucifixión* (fig.4) de Diego Velázquez, quien fue alumno de Francisco Pacheco. La obra, se cree, fue pintada hacia 1632. Con un gran realismo debido al uso de las luces y de las sombras, se observa a Cristo crucificado con ambos pies apoyados. El cuerpo desnudo no presenta afectaciones por el estudio anatómico que Velázquez tuvo para su reproducción. La línea de horizonte es muy baja —situada sobre la tabla que apoya los pies— para que el espectador suba la mirada y la pintura se perciba con mayor magnitud. Las pinceladas son curvas, las cuales llenan de dinamismo el *perizonium* —el lino que cubre el pubis— de Cristo.

⁸¹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, ed. y prol. Mariano de Roca y Delgado, Madrid, Librería de D. Leon Pablo Villafuente, 1871, p. 7.

⁸² Pacheco, *Op. Cit.*, p. 10.

⁸³ Victoria Pineda, *Op. Cit.*, p. 194.

⁸⁴ En el siglo XVII había una división de géneros pictóricos, en el que se tenía a la pintura religiosa como la más importante, pues en la época se consideraba como la verdad absoluta.

⁸⁵ Este paralelismo lo tomo de Victoria Pineda, *Op. Cit.*

⁸⁶ La postura que tomo está del lado de García, ya que, como veremos en el apartado 2.2, el fin de la *elocutio*, al igual que la pintura, era mover los afectos; sin embargo, la *inventio* tuvo un papel fundamental para cumplir con este objetivo. Juan Luis González García, *Op. Cit.*



Fig. 4. Diego Velázquez, *Cristo crucificado*, Óleo sobre tela, 1632, 249 cm × 170 cm. Museo del Prado, Madrid.

En cuanto a la *circumscripto*, observamos el excelente dibujo del pintor. Velázquez utiliza la técnica de ir del fondo a la superficie, es decir, pinta el lienzo de un tono neutro y de ahí emana la luz, por eso el contorno de luces —que corresponde al cuerpo de Cristo en el símil de Dios es luz— es claro. En cuanto a la *compositio*, hay una relación de las partes con su todo: la cruz está bien proporcionada a comparación del cuerpo de Cristo; los pies tienen una relación con las manos y la cara con el cuerpo. Finalmente, el colorido, que corresponde a la *elocutio*, es uno de los mayores aciertos de esta imagen, ya que el uso de las luces provoca una solemnidad en la pintura, así como el involucramiento del espectador con Cristo. Vemos también que la ley del *decorum* se cumple ya que el cuerpo de Cristo no está desnudo, tampoco está sexualizado y corresponde con las ideas patéticas del dolor que conlleva el acto de la crucifixión; la *res* y la *verba*, por ende, tienen un buen equilibrio, pues el tema corresponde a la forma. Por último, hay una enseñanza, *docere*, del cuerpo profanado de Cristo. Hay un deleite, *delectare*, al observar esta pintura, pues es de gran formato (248 x 169 cm) y esto provoca que el espectador no deje de observarla. Hay, asimismo, una conmoción del estado de ánimo del espectador (*movere*) pues la obra es patética e invita a que el espectador se involucre con el dolor que presentó Cristo en ese momento.⁸⁷

⁸⁷ Esta es una de las obras más famosas de Velázquez, por lo que hay una bibliografía extensa de la pintura. Véase: Alfonso E. Pérez Sánchez, «El Cristo de Velázquez», en *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 335-350; Jonathan Brown, *Velázquez pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 158-161. Para un

Con este ejemplo queda más claro cuál fue el papel que la retórica clásica jugó en la producción pictórica del siglo XVII, principalmente en España. De esta forma la producción de imágenes se posicionó como un quehacer que involucra no sólo el esfuerzo físico, sino todo un proceso mental para su producción. Los artistas no sólo estudiaron aritmética y matemáticas para la creación de perspectiva, sino que leyeron detenidamente la retórica de Quintiliano y Cicerón, para elevar a la pintura como arte liberal, comparándola con la producción de poesía. Esto se dio, en primer lugar, en Italia, principalmente con Alberti, para luego propagarse por España, en donde Francisco Pacheco y Vicente Carducho son los principales ejemplos.

trasfondo histórico: Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, “El Cristo crucificado de Velázquez. Trasfondo histórico-religioso” en *Archivo español de arte*, no. 77, España, 2004, pp. 5-19.

III.- La sátira alegórica: imágenes fantásticas y grotescas

Tanto *Los sueños* de Francisco Quevedo, como *El Criticón* de Baltasar Gracián pertenecen al género de la sátira que utiliza un lenguaje alegórico. Asimismo, la construcción de muchos de sus personajes y ambientes se construyen bajo la estética de lo grotesco. En el caso de Quevedo el viaje es iniciado, como su nombre lo indica, por un sueño, el cual es uno de los tópicos más recurrentes a lo largo de la historia de la literatura en España. Este capítulo se divide en cuatro apartados que nos ayudarán a comprender de mejor manera cuáles son las características que comparten *Los Sueños* de Quevedo y *El Criticón* de Gracián.

El primero apartado está dedicado a explicar cuáles son las características de la sátira latina como género literario, para luego comprender los cambios que se dieron, pasando por la Edad Media, en la sátira española del siglo XVII. En seguida, explicaré qué se entiende en esta investigación por alegoría, ya que hay una polisemia en la palabra, lo cual deviene en muchas interpretaciones de este concepto. Hablaré en seguida de la estética de lo grotesco, pues es una forma de construcción de imágenes (muchas de ellas alegóricas) que nos servirá para comprender de mejor manera la relación entre el Bosco, Quevedo y Gracián. Por último, un apartado dedicado al *somnium*, el cual es uno de los tópicos más utilizados al hablar sobre imágenes y pasajes fantásticos dentro de la literatura española barroca.

3.1 La sátira barroca en España.

Cuando se trata de sátira es necesario, en primer lugar, hacer una distinción entre el género literario y el adjetivo “satírico”. Al respecto dice Marco Antonio Coronel Ramos en su libro (que es de obligada consulta al hablar de este tema) *La sátira latina* que el género “es un concepto formal, mientras que el modo lo es temático, de ahí que sea posible la existencia de obras que contenga temas satíricos sin ser sátiras [...]”⁸⁸. En este apartado me concentraré en la sátira como género literario.

El término latino *satura* fue utilizado de diversas formas por los escritores latinos, lo cual provoca que su análisis sea difícil.⁸⁹ Entre los que utilizaron este vocablo está Tito Livio,

⁸⁸ Marco Antonio Coronel Ramos, *La sátira latina*, España, Síntesis, 2002, p. 15.

⁸⁹ Me remito al término latino ya que se ha repetido, incluso en la época, que la sátira es un género que tuvo su génesis y consolidación en Roma.

Diomedes, Quintiliano y Horacio, entre otros.⁹⁰ Una de las expresiones más utilizadas, verbigracia Horacio y Juvenal, fue la de *lanx satura* que se remite a una bandeja (*lanx*) llena de diferentes frutos. Varrón, otro satirógrafo, decía que la *sáturas* era un tipo de salchichas. Diomedes, además de utilizar la bandeja (*lanx*), relaciona el término con los sátiros.⁹¹ Lo que hay en común con estas definiciones, que se emplearon en la época, es la idea de una mezcla de elementos.

El primero en utilizar el término en su producción literaria es Enio quien tituló *Saturae* a una colección de poemas que eran heterogéneos. Se dice que ahí nació el género de la sátira latina.⁹² Después de él hay varios nombres que consolidaron la sátira como un género, aunque cada uno de ellos con su propia poética. Los que han tenido mayor fortuna crítica son Horacio, Juvenal y Varrón, todos ellos con una concepción diferente de la sátira.

Se puede hacer una clasificación de las sátiras, *grosso modo*, entre la llamada regular y la menipea.⁹³ La principal característica de la primera es el uso de hexámetros. Entre sus representantes está Enio, Horacio, Juvenal y Persio. Por otro lado, la sátira menipea utiliza el prosímpro, mezcla de verso con prosa, para sus composiciones. Se dice que el primero en utilizar esta medida fue Varrón y se puede rastrear también en Séneca y Petronio. Temáticamente, la sátira menipea no sólo se ocupó de temas morales, sino de temas filosóficos, religiosos e intelectuales.⁹⁴

Ahora bien, algo que comparten los dos tipos de sátira es la voz narrativa, generalmente en primera persona, que toma la realidad social para influir en el lector. De ahí que el

⁹⁰ El recorrido que hace Coronel Ramos de *satura* es de gran ayuda, sin embargo quien más profundiza en este tema es Manuel Balasch en la introducción que hace de las sátiras de Juvenal. Véase: Juvenal, *Sátiras*, trad., introd., y ed., Manuel Balasch, Madrid, Gredos, 2008, pp. 9-20.

⁹¹ Esta idea, la de unir sátira con el personaje mitológico de los sátiros, ha generado muchos debates que conllevan tal discusión sobre si hay una relación o no entre sátira y drama. Por cuestiones de espacio y de tiempo, no planeo entrar a esta discusión.

⁹² Dice Balasch que “tenemos un género literario designado con un término genuinamente romano, que nunca se denominó como sus, de algún modo, paralelos griegos, pero algo paralelo en Grecia sí existe, no por el espíritu que anima al género, sino sólo por la materialidad simplemente formal de reunir elementos heterogéneos en un mismo libro”, *Op. Cit.*, p. 17.

⁹³ Además de esta división hay otras. Por ejemplo, la que divide la “sátira horaciana” y la “sátira juvenalesca”. Véase Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores: hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, España, Universidad de Zaragoza, 1994, p. 33: “[...] si lo que domina en la sátira es el afán por corregir los vicios o las perversidades de la sociedad de un tiempo concreto, se habla de “sátira horaciana” que constantemente se equipara con los sermones, porque su finalidad es semejante. Si, por el contrario, lo que domina es la risa burlona, la búsqueda del lado grotesco de las cosas, la subversión por medio de la palabra de todo el sistema social imperante, se habla de “sátira juvenalesca”.

⁹⁴ Aurora González Roldán, “Trazos satíricos en el *Viaje del Parnaso*” en *El viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)*, México, El Colegio de México, 2017, p. 102.

destinatario sea uno de los elementos a considerar en este género. Dice González Roldán que “El destinatario o lector es el encargado de dirimir las ambivalencias morales y de decodificar la ironía del autor, es quien actualiza el texto al dispersar su ambigüedad estilística y decantar su significación moral”.⁹⁵ Es así como la sátira se diferencia de la lírica, ya que en esta última el autor no trata de influir en la percepción moral del lector.

Otro de los elementos que es preciso abordar al hablar sobre sátira es la ficción. Coronel Ramos dice que la sátira se explica como “una distorsión de la realidad a través de la ficción en la que, por analogía, se puede reconocer dicha realidad. En ocasiones, la ficción se independiza para, alineada de lo real, convertir la sátira en un trasunto de la degradación social e individual”.⁹⁶ Este carácter de ficción es un elemento importante ya que se necesita un distanciamiento para poder hacer críticas sociales con una mayor libertad. De hecho, este elemento será imprescindible en el siglo XVII, ya la iglesia era muy exigente para la publicación de los textos críticos.

Temáticamente, la sátira evidencia los vicios de una sociedad, esto con el fin de que el lector se percate de ellos y cree una conciencia moral. Esto es uno de los puntos centrales del género, pues en el siglo XVII su carácter didáctico le permitirá un gran desarrollo, asimismo, lo diferencia de otros géneros como la poesía burlesca. Autores como Marco Antonio Coronel y Antonio Pérez Lasheras ponen como una de las características principales su temática citadina, pues ahí abundan en vicios. Hay muchos recursos que se pueden utilizar para la enseñanza moral que supone la sátira: la ironía, la parodia, las paradojas, lo satírico.

Podríamos decir, tal como Francisco Montes de Oca que:

En un sentido amplio, podríamos definir la sátira como una composición en verso, o prosa mezclada con verso, que pretende ridiculizar los vicios y defectos humanos. Se caracteriza por la espontaneidad del chiste agudo e hiriente, por el humor un tanto tosco, por el tono conversacional, el uso frecuente del diálogo, las repetidas intervenciones de la persona del autor y la constante variedad de tono y estilo.⁹⁷

Es importante esta definición ya que queda muy claro que la característica principal de la sátira es la variedad. Como género literario, conlleva un hibridismo que existe desde el origen de la palabra *satura*. Dice Coronel Ramos que “Este *absurdo* estilístico deviene trasunto del absurdo

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 102.

⁹⁶ Coronel Ramos, *Op. Cit.*, p. 13.

⁹⁷ Francisco Montes de Oca, “Introducción” en Horacio, *Sátiras* intro., y notas de Francisco Montes de Oca, México, UNAM, 1961, p. LXVII

de una realidad presentada *in extremis*⁹⁸ lo cual resulta importante ya que en el siglo XVII España estaba viviendo una crisis social que llevó a cultivar la sátira.

En la Edad Media la sátira cambió en muchos sentidos. En primer lugar, la combinación de la lengua latina con las lenguas vernáculas devino en la creación de nuevos géneros literarios. Unido a esto, se le prestó una mayor atención a los valores morales, que a los preceptos de la sátira como género literario. Es por esto que resulta difícil hablar de una “sátira latina medieval”, pues el *corpus* de obras que pueden pertenecer a esta etiqueta son muy distintas, ya que van desde los sermones hasta las primeras narraciones de *exempla*.

El alejamiento de los esquemas latinos dio a la sátira una mayor libertad para elegir temas, propósitos y recursos literarios. Dice Coronel Ramos que “el medievo es origen de la sátira contemporánea, circunscrible al terreno de los estilos y las estrategias narrativas, pero no a los géneros”.⁹⁹ De esta forma, la sátira se abrió un panorama más amplio para poder actuar. Decir que en la Edad Media la sátira se conformó como la concebimos hoy no es nada arriesgado, puesto que en el siglo XVII la sátira no siguió tal cual los esquemas de la sátira latina, sino más bien fue una relectura de los mismos.

La misma postura de Coronel Ramos la comparte Lía Schwartz, quien presenta la idea de que el modo y el género de la sátira se confundieron en la última parte de la Edad Media y en los primeros años del Renacimiento. Unido a esto en la primera parte del siglo XVI “sátira designa al tipo de obra dramática breve que presenta a sátiros como personajes”.¹⁰⁰ De ahí que la palabra *sátira* para el siglo XVII englobe textos dramáticos y el género literario mixto. Dicho de otra manera, para la época en la que Quevedo y Gracián escribieron, la sátira no sólo se refería a los preceptos latinos del género, sino a un modo en específico del lenguaje, eso que en algunos textos contemporáneos califican como *satírico*, modo de lenguaje que tiene como finalidad reprender los vicios a partir de una enseñanza moral.

Ahora bien, como ya se ha demostrado en la crítica literaria contemporánea, no es que en la Edad Media no se estudiaran los clásicos. Tal como lo dice Coronel “Durante estos siglos [los del medievo] la sátira latina perduró, siguiendo las tendencias de la baja latinidad, en el sentido

⁹⁸ Coronel Ramos, *Op. Cit.*, p. 28.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁰ Lía Schwartz, “En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y *Los sueños* de Quevedo, *Lexis*, Vol. IX, No. 2., 1985, p. 209.

de espíritu crítico y didáctico, pero no en el género literario concreto”.¹⁰¹ Esto quiere decir que la sátira latina fue una referencia, pero no la fuente principal, con lo cual los autores latinos como Persio, Ennio y Juvenal sirvieron como *auctoritas* morales de la época. Por ejemplo, las sátiras de Horacio se utilizaron para la enseñanza moral, pues sus textos también se conocían en la época como sermones. De esta manera, se le dotó a la sátira, y a lo satírico, de una enseñanza moral que reprendía a los vicios, lo cual fue uno de los elementos que tomó el Barroco español para la elaboración de estos textos.

Antes de pasar a la recepción que hubo de la sátira latina en el siglo XVII es necesario hacer una diferencia entre poesía burlesca y sátira. Dice Pérez Lasheras al respecto que “la literatura burlesca representa, ante todo, una postura vital y un sistema de pensamiento corrosivo y casi diría que anárquico. [...] se ha dicho que en todas las manifestaciones burlescas asoma la parodia y que ésta representa la expresión más elevada de lo burlesco”.¹⁰² Esta característica de lo “anárquico” quiere decir que, en realidad, lo burlesco no tiene como fin la enseñanza moral, sino que puede ser un texto jocoso escrito únicamente por diversión. Asimismo, la poesía burlesca, como dice Lasheras, tiene uno de sus recursos más importantes en la parodia, mientras que la sátira cuenta con un abanico más grande. Por último, el autor enfatiza que la sátira “se configura, por consiguiente, como una categoría literaria referencial que adquiere su plena intención cuando se estudia en un transcurso histórico-literario concreto”.¹⁰³ Dicho de otra forma, mientras que la sátira tiene una fuerte raíz en su contexto histórico-cultural, la poesía burlesca se emancipa de ello, pues no tiene como objetivo evidenciar los vicios de una época en específico.

Aunque la sátira del siglo XVII tomó como modelo directo las latinas, esta lectura estuvo permeada por las ideas que hubo en la Edad Media. Coronel Ramos dice que “La desaparición de la exclusividad del hexámetro, unida a la tendencia a lo didáctico en toda la época, marca una paulatina decadencia de la sátira en verso frente a la prosa”.¹⁰⁴ En realidad, aunque los escritores de la Edad Media sí estudiaban a los satirógrafos latinos, la imitación fue más temática que formal. La sátira como género consolidado se fue perdiendo en la Edad Media, creando géneros

¹⁰¹ Coronel Ramos, *Op. Cit.*, p. 127.

¹⁰² Véase Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat Mores: hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, España, Universidad de Zaragoza, 1994, p. 201

¹⁰³ *Ídem*

¹⁰⁴ Coronel Ramos, *Op. Cit.*, p. 130.

híbridos como los *exempla*. Sin embargo, una de las características que se quedaron fue la preponderancia de la prosa para escribir sátiras.¹⁰⁵

En las *Tablas poéticas* (1617), dice Francisco Casales que la nueva sátira “es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos para enmendar la vida. Entienda, pues, el satirógrafo que no es officio dezir mal y morder, como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas [...]”.¹⁰⁶ La sátira del siglo XVII tomó como modelo la sátira latina, pero con la carga moral que hereda de la Edad Media.

En el siglo XVII la sátira menipea tuvo un auge importante con obras como *El viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes Saavedra y el *Viaje de Sannio* de Juan de la Cueva. Esto se debe a que, como vimos con anterioridad, la sátira menipea puede tratar temas filosófico-teológicos que tuvieron un desarrollo importante en esta época. Asimismo, algunos tópicos como el sueño, el viaje y el contacto con la muerte se pueden tratar desde este tipo de sátira.

Otro elemento que cambia en el siglo XVII es que la nueva sátira evidencia vicios sociales y morales de la época. Por ejemplo, dice Celsa García Valdés a propósito de *Los sueños* de Quevedo que “El cultivo de la sátira en el Barroco se halla íntimamente relacionado con la decadencia social y política que favorece la actitud crítica por parte del escritor”.¹⁰⁷ De esta forma, aunque comparte el ímpetu crítico con la sátira latina, la “nueva sátira” toma elementos de su época tales como el aumento de la avaricia, el abuso del poder y la crítica de la iglesia católica.

De esta forma, aunque haya elementos de la sátira romana, la producción española del siglo XVII no puede ser igual. Esto se debe a que, si el objetivo principal del género es hacer conciencia moral, los problemas y vicios planteados en cada época son distintos. De igual forma, el Siglo de Oro en España es una época en la que lo religioso tenía una importancia vital, por lo que gran parte de los satirógrafos trataban temas morales, aunque no se aludiera directamente a la religión católica. Dicho de otro modo, el marco moral de Juvenal y Horacio era distinto a un Francisco Quevedo o Miguel de Cervantes Saavedra. Es por esto que para hacer el análisis de

¹⁰⁵ Sin embargo, tenemos grandes ejemplos de sátiras en verso, como el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes Saavedra.

¹⁰⁶ Francisco Casales, *Tablas poéticas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, << http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas--2/html/fce79db6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#I_26 >> consultado 13 de abril de 2017.

¹⁰⁷ Celsa García Valdés “Introducción” en Francisco Quevedo, *Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)*, Madrid, Taurus, 1986, p. 37.

una sátira no sólo se debe hacer desde sus características formales, sino considerar su contexto histórico-cultural.

Según Aurora González Roldán, tanto *Los sueños* de Francisco Quevedo como algunas crisis de *El Criticón*, principalmente el “Museo del Discreto”,¹⁰⁸ son ejemplos de sátiras menipeas del siglo XVII en España. Otro de los elementos que une a estos dos textos es que están escritas de forma alegórica, lo cual hace que tengan características específicas. En el siguiente apartado analizaré las teorías sobre la alegoría para comprobar que tanto el texto de Quevedo como el de Gracián pueden pertenecer a una sátira alegórica.

3.2 Teorías sobre la alegoría

Desde la Antigua Grecia encontramos diversos textos literarios escritos en modo alegórico, lo que ha causado que la alegoría se interprete de muy distintas formas. En la época contemporánea, por ejemplo, hay un auge de estudios, más filosóficos que literarios, sobre lo alegórico debido a que en 1928 Walter Benjamin publicó el libro *El origen del drama Barroco alemán*, el cual toma a la alegoría como el concepto más importante, no sólo del género dramático, sino de todo un periodo histórico.¹⁰⁹ Sin embargo, el lenguaje filosófico más que aclarar el uso de esta modalidad del lenguaje, ha oscurecido su interpretación.

Por eso mismo, Agnus Fletcher en 1964 publicó su libro *Alegoría. Teoría de un mundo simbólico* el cual es un excelente estudio de la alegoría desde el punto de vista literario.¹¹⁰ Me basaré principalmente en su estudio, dejando a un lado las disquisiciones filosóficas del término. Podemos rastrear desde los griegos el significado de la palabra alegoría, la cual se compone de *allos* (otro) + *agoreuein* (hablar en público). Los discursos alegóricos en Grecia tenían que ser interpretados porque tenían un doble significado. De ahí que la definición de Fletcher sea: “Expresado de la manera más sencilla, una alegoría dice una cosa y significa otra. Destruye la respectiva normal que tenemos sobre el lenguaje, que nuestras palabras significan lo que dicen”.¹¹¹

Es importante aclarar que el significado de alegoría es polisémico. Uno de los usos más comunes es la personificación (dotarle de elementos humanos) de entidades abstractas. Dice al

¹⁰⁸ González Roldán, “Trazos satíricos”, *Op. Cit.*, p. 106

¹⁰⁹ Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.

¹¹⁰ Agnus Fletcher, *Alegoría. Teoría de un mundo simbólico*, trad. Vicente Carmona González, Madrid, Akal, 2012.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 11.

respecto Samuel R. Levins: “Una explicación que en ocasiones se da para esta situación es que el hombre ve el universo a través de sus propios ojos y eso deviene una mirada antropomórfica de ese universo”.¹¹² En la historia de la literatura esta concepción de alegoría es una de las que más ha tenido fortuna crítica. Uno de los ejemplos canónicos es la *Psicomaquia* de Prudencio, la cual es una representación alegórica de una batalla entre las virtudes humanas y los vicios.¹¹³

Este concepto de alegoría también se encuentra en las artes visuales, principalmente en *Iconología* de Cesare Ripa, libro que funcionó como compendio de alegorías que los artistas utilizaban para sus creaciones. En él encontramos diversas personificaciones como el tiempo, la muerte y el amor, entre otras, las cuales se construyen con varios elementos iconográficos que nos ayudan a comprender de qué elemento abstracto se trata. Este tipo de personificaciones no sólo se quedaron en Ripa, sino que los artistas se basaban en el código iconográfico pudiendo agregar o eliminar elementos. La fig. 1 del primer capítulo es un ejemplo de este tipo de alegoría. En la imagen vemos una personificación de la naturaleza, lo cual lo sabemos gracias a la cornucopia y la abundancia de frutos que presenta.

Otro de los significados de la alegoría es el que, además de Fletcher, presenta Helena Beristáin en el *Diccionario de retórica y poética*: “Se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslativo y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades”.¹¹⁴ En este tipo de escritura la personificación es solamente uno de tantos elementos con los que podría construirse una alegoría. De esta forma se entiende por qué la concepción de metáfora continuada queda limitada, pues en realidad, aunque sí las haya, no es la única figura retórica de la que puede estar compuesta una construcción alegórica.

La escritura alegórica es:

[...] el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes o acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que sugiere el parecido

¹¹² Traducción del autor “One explanation sometimes given for this state of the affairs is that man sees the universe through his own eyes and this leads to an anthropomorphic view of that universe”, Samuel R. Levin “Allegorical Language” en *Allegory, Myth and Symbol*, ed. Merlow Bloomfield, EUA, Harvard, 1981, p. 25.

¹¹³ Fletcher propone la batalla y la progresión como una división, entre otras, de la alegoría. La *Psicomaquia* de Prudencio sería uno de los hitos dentro de la batalla alegórica, pues representa una guerra entre vicios y virtudes. Este tipo de alegoría será una de las más importantes, por su carácter moral, en el siglo XVII. Véase, Fletcher, *Op. Cit.*, pp. 149-177.

¹¹⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2013. p. 25.

a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un consistente¹¹⁵

La alegoría, ya sea como personificación o doble sentido, siempre tiene un lenguaje figurativo. Esto resulta importante ya que con esto se puede hacer una diferencia entre símbolo y alegoría, pues ambos tratan la visualidad.¹¹⁶ Mientras que el símbolo es un elemento visual universal (por ejemplo, la cruz, el corazón, el ying y el yang) que busca el esquematismo, la alegoría depende de la totalidad de sus elementos, no buscando la simplicidad, sino muchas veces llenando de elementos para poder hacer una lectura más rica. Siempre que nos encontramos ante un texto alegórico hay que tener en claro que la alegoría se lee en su conjunto.

Es importante aclarar la diferencia entre “alegorización” y una escritura alegórica como tal. Toda obra puede ser alegorizada, aunque este no sea su objetivo. Por ejemplo, si tomo una obra de la actualidad que trate sobre los problemas que tiene una madre con su hijo, puedo alegorizar la historia con una disputa entre el estado y los ciudadanos o como un cambio generacional. Este tipo de lecturas se hicieron cada vez más comunes a principio del siglo XX con el marxismo y, más tarde, con la escuela post estructuralista francesa.

Fletcher dice: “Lo importante en la alegoría es que [...] comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido sólo por sí mismo. Pero en cierta manera, esa superficie literal sugiere una sobre interpretación peculiar y aunque pueda, como lo hace, pasar sin interpretación, adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada”.¹¹⁷ Las obras alegóricas tienen latente una doble lectura, el escritor muchas veces lo piensa como un fin, ya sea por la censura que se vivió en la época o como una forma didáctica, como las fábulas.

En España, la escritura alegórica fue una de las más utilizadas en la literatura, por ejemplo, *El libro del buen amor*. En el siglo XVII este modo de lenguaje es uno de los más utilizados con tópicos como el *somnium* (en el caso de *Los sueños de Quevedo*) o el viaje (como *Viaje del Parnaso* de Cervantes). Dice Fletcher: “En el fondo de cualquier alegoría se encontrará esa confrontación de autoridades. Un ideal es puesto en liza contra otro, contra su opuesto; de ahí la conocida propagandística del modo; de ahí su función satírica conservadora; de ahí su función

¹¹⁵ Fletcher, *Op. Cit.*, p. 27.

¹¹⁶ Remito al artículo de Samuel R. Levin, *Op. Cit.*, ya que tiene como objetivo entender los mecanismos lingüísticos con los que funciona la alegoría. Dice el autor que esta modalidad del lenguaje disloca la idea de predicado y sustantivo. Esto hace que las construcciones visuales puedan ser diferentes a las que estamos acostumbrados.

¹¹⁷ Fletcher, *Op. Cit.*, p. 17.

didáctica”.¹¹⁸ Por eso mismo fue tan importante esta modalidad en la literatura del Siglo de Oro, ya que se adapta a cualquier género y puede ser utilizado para enseñar valores al hombre del siglo XVII.

Dentro de la alegoría, una de las construcciones visuales más recurrentes tiene que ya sea con la deformación de los personajes o con la hibridación de elementos. Por eso mismo, tanto Quevedo como Gracián comparten la estética de lo grotesco en sus textos. En el siguiente apartado trataré de explicar este término que surgió dentro de la historia del arte y después se utilizó en la crítica literaria.

3.3 Lo grotesco en la crítica literaria

En 1480 el descubrimiento en Roma de la *Domus Aurea*, la residencia de Nerón, causó revuelo en las artes plásticas. Además de esculturas importantes como el *Laocoonte*, se encontraron un tipo de pinturas que combinaban elementos vegetales, animales y humanos. Rápidamente, los artistas del *Cinquecento* italiano empezaron a copiar este tipo de ornamentación. Tal es el caso de Rafael Sanzio quien incluyó estas figuras en la decoración del Palacio Apostólico en la primera mitad del siglo XVI (fig. 5). Este tipo de imágenes se conocieron como *grottesche*, palabra derivada de *grotta* (gruta), las cuales combinaban elementos animales, humanos y vegetales.



Fig. 5. Rafael Sanzio y Giovanni de Udine. *Representación grutesca en columna IX*, 1515-1519 c.a. Palacio Apostólico, Roma.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 31.

Dentro del clasicismo renacentista, los grotescos resultaron una forma muy curiosa de hacer arte. Mientras que en el siglo XVI había un gusto por la recta, los grotescos apelaban más a lo curvo. Sin embargo, este tipo de figuras eran muy valoradas en el Renacimiento, tal como lo dice Connelly: “[...] en su uso original del siglo XVI, el término grotesco describía obras fantásticas de artificio y virtuosismo extremos”.¹¹⁹ Por esto fue que los artistas se interesaron cada vez más en elaborar este tipo de imágenes.

Aunque en el siglo XVI y XVII los grotescos eran un tipo de ornamentación para la arquitectura, algunos artistas y teóricos percibían en ellos un misterio a resolver. Por ejemplo “En su *Trattato* de 1584, Lomazzo afirmó que los grotescos podían funcionar como lenguaje pictórico, casi como jeroglíficos egipcios, utilizando un código de imágenes para significar ideas tal y como sucede como los emblemas y elementos heráldicos”.¹²⁰ Así, este tipo de arte tuvo gran reputación, pasando a ser una de las formas que demostraba la destreza de un artista.

A partir la dislocación entre los cánones del arte clásico y los grotescos, el uso que se hace de la palabra cambió. Connelly dice al respecto que, poco a poco, lo grotesco “más que transgredir, rompe límites, los lleva hasta tal punto que tenemos que admitir la contradicción y ambigüedad de una realidad contrastada”.¹²¹ El significado que se le ha dado a lo grotesco proviene precisamente de esta forma de entenderlo: lo que se está afuera de los cánones de belleza.

Este significado de lo grotesco “al mismo tiempo hacía referencia al carácter opresivo y siniestro de un ámbito en el que los órdenes de nuestra realidad se encontraban abolidos y con ella la clara diferenciación entre los diferentes campos y reinos”.¹²² Al ser una estética que puede distorsionar a los cuerpos y situaciones, lo grotesco encontró un campo fértil en la sátira o en la ironía social, pues la crítica busca este tipo de imágenes para caricaturizar las realidades sociales.

En el siglo XVI este tipo de imágenes se llamaron de muy distintas formas, tal como lo advierte Connelly: “No existía nomenclatura estándar para lo grotesco. Las fuentes del periodo utilizaron varios términos (a veces en la misma frase), incluyendo *bizarre*, *fantasie*, *capricci*,

¹¹⁹ Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*, trad. Amaya Bozal, España, La Balsa de la Medusa, 2015.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 113.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 37.

¹²² Wolfgang Keyser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010, p. 33.

scherzi, concetti o simplemente *invenzioni*”.¹²³ Lo que tienen en común estas definiciones es la deformación de la realidad, lo cual es una característica de lo grotesco.

En la crítica literaria, la palabra *grotesco* ha sido utilizada recientemente. Hubo un auge de este tipo de estudios cuando Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais* analiza el fenómeno de lo grotesco en relación con el carnaval.¹²⁴ Una de las características de la sátira grotesca es que presentan imágenes deformes en donde se utilizan figuras retóricas como la hipérbole, la ironía y lo burlesco.

El término, al provenir de las artes plásticas, siempre tiene un carácter visual. Como dice Connelly: “Sin duda, uno de los aspectos más sorprendentes de lo grotesco es que se trata de la imagen más visual que es claramente imagen”.¹²⁵ En el terreno de la literatura lo que se hace generalmente es el análisis de las descripciones y situaciones que tienen la deformación de los cuerpos grotescos en obras como *El Quijote* y el esperpento de Ramón de Valle Inclán.

Lo grotesco, pues, tiene una variedad de significados que dependen del contexto histórico y social. En el Renacimiento, por ejemplo, se refería a un estilo ornamental que utilizaron artistas como Rafael Sanzio. En Francia, el término de *drollerie* es una imagen decorativa que se ponía en los márgenes de los libros y generalmente causaba risa o simpatía en el espectador. En España, lo grotesco “se puede trazar una doble ruta que coexiste simultáneamente en el siglo XVII: por una parte, se da el contraste de tamaños y formas, que persigue el divertimento y la burla desenfadada y que no está asociado con la crítica moral ni social. Por otra, existe una actitud tradicionalmente definida como «grotesca» o «esperpéntica»”.¹²⁶ Esta última brecha es la que desarrollará Quevedo y más adelante, ya en el siglo XX, Ramón del Valle Inclán. Lo grotesco se presenta en diferentes tipos de imágenes que van desde la caricatura hasta los caprichos, siendo lo monstruoso una de las invenciones más recurrentes.

Es difícil establecer una distinción entre lo monstruoso y lo grotesco, ya que ambos presentan características similares. En el siglo XVII algunos autores sí hacían una diferencia entre ambos términos, tal como señala Elena del Río Parra: “Para muchos autores que se mueven en el ámbito de la filosofía natural, lo monstruoso no participa de lo grotesco o abyecto,

¹²³ Connelly, *Op. Cit.* p. 89.

¹²⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, España, Alianza Editorial, 1987, pp. 248-303.

¹²⁵ Connelly, *Op. Cit.* p. 21.

¹²⁶ Elena del Río Parra, *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de Oro*, España-Alemania, Universidad de Navarra- Vervuert, 2003, p. 212.

puesto que no ejerce sus mecanismos”.¹²⁷ Esto quiere decir que lo monstruoso, a diferencia de lo grotesco, no causaba una repulsión (por eso utiliza el adjetivo de “abyecto”), sino que podía llevar a una enseñanza moral.

Sin embargo, conforme fue pasando el tiempo, lo monstruoso se fue acercando cada vez más a lo grotesco, borrando las diferencias. La definición que da Elena Parra es: “Lo monstruoso es, por definición, lo no natural, lo que está fuera de la taxonomía y es ajeno a cualquier orden”.¹²⁸ Mientras que otros, como Victoria Cirlot, refiriéndose a lo monstruoso en la Edad Media dice que: “El monstruo es objeto de representación en el arte medieval y sus cualidades inherentes llegaron a configurar una estética fundamentada en la deformidad, en la hibridez, en el exceso y exuberancia”.¹²⁹

Ahora bien, el monstruo, al contrario de lo grotesco, no siempre causa repulsión, sino que hay veces que provoca fascinación. De hecho, en el siglo XVII se utilizaba también el vocablo de prodigio, el cual es un tipo de monstruo que tenía buenos augurios. Dice Mariela Insúa del complejo campo semántico de la palabra *monstruo* que “destaca el monstruo como clara materialización del prodigio en su doble vertiente significante: es decir, ya sea positivamente, como maravilla admirable por su extrañeza, ya sea como agente provocador de espanto”.¹³⁰ De esta manera, los monstruos tenían una gran variedad de representaciones, pues podían cumplir con la función de asustar o de enseñar.

Otra de las definiciones de monstruo es la que da Marta Piñol Lloret quien dice que un monstruo es “algo que excede los parámetros de la naturaleza, como algo insólito, excesivo o sobrecogedor y, en la mayoría de las ocasiones, estimados desde un punto de vista adverso y pernicioso”.¹³¹ Hay que notar que para la autora, el monstruo excede a lo natural, pero no necesariamente implica una separación con la naturaleza.¹³² Esto es importante, ya que un cuerpo deforme, por ejemplo, se consideraba en el siglo XVII como monstruoso.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 40.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 16.

¹²⁹ Victoria Cirlot, “La estética de lo monstruoso en la Edad Media” en *Revista de literatura medieval*, 2, 1990, p. 176.

¹³⁰ Mariela Insúa Cereceda, “De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)” en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Mariela Insúa y Lygia Pérez (eds.), Madrid-Frankfurt, Universidad Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 150.

¹³¹ Marta Piñol Lloret, “Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos” en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, Mariela Insúa y Lygia Pérez (eds.), Madrid-Frankfurt, Universidad Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 12.

¹³² *Ibíd.*, p. 18.

Podemos decir, pues, que la característica física de un monstruo es una alteración corporal que no entra en lo que visualmente consideramos como cuerpo humano. Dice Piñol al respecto que en el neoplatonismo “el cuerpo establece los parámetros de aquello que consideramos como normal, de tal manera que a partir de las divergencias que presentan con este, es factible tipificar los diferentes tipos de prodigios [y monstruos]”.¹³³ Es así como, a partir de la concepción que tenemos de cuerpo humano, lo monstruoso es aquello que está fuera de esta anatomía.

Por otro lado, lo monstruoso también se puede presentar en el comportamiento, tal como lo dice Massimo Izzi, quien define un monstruo como “aquel en cuyo aspecto o en cuyas pautas de comportamiento o manifestación se evidencian anomalías o variantes sustanciales respecto de la realidad”.¹³⁴ En este caso, los monstruos tuvieron un auge importante en el siglo XVII, ya que, al evidenciar los vicios y las anomalías a las virtudes, fueron un recurso muy utilizado para la enseñanza moral.

Es aquí donde hay relación entre lo grotesco y lo monstruoso, ya que ambos se posicionan afuera de los cánones. Dice Elena del Río que en el siglo XVII en España “se construyen anamorfosis que contradicen la imitación, o que producen una imitación borrosa, basada en lo deforme y en su espectáculo, donde el mundo empírico se impone como más real y problemático”.¹³⁵ Por eso mismo, los artistas recurrieron a la construcción de imágenes grotescas y monstruosas.

En conclusión, lo grotesco es una categoría que designa a todo aquello que se encuentra fuera de los cánones de belleza, en el cual entra la exuberancia de ornamentos, los cuerpos híbridos y el gusto por la curva en vez de la recta. Por otro lado, lo monstruoso se refiere más que nada al cuerpo humano, el cual, si presenta alguna anomalía puede ser considerado como monstruoso. Sin embargo, esta categoría no resulta negativa del todo (connotación que sí se le da a lo grotesco), pues existieron un tipo de monstruos, llamados prodigios, que eran de buen augurio.

Las imágenes grotescas y los cuerpos monstruosos necesitan, en el arte, gran fantasía en su invención. Por esto mismo, el sueño es uno de los tópicos literarios en donde más aparecen

¹³³ *Ibíd.*, pp. 17-18.

¹³⁴ Cit. en Vicente Quirarte, *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós, 2005, p. 14.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 14.

este tipo de figuras. En el siguiente apartado se hará un breve recorrido por las características de este tópico, para así comprender las invenciones de Quevedo en *Los sueños*.

3.4 El tópico del *somnium* como creador de fantasías

El tópico del sueño (o *somnium*) es recurrente a lo largo de la cultura occidental. Encontramos varios casos paradigmáticos como *El comentario al sueño de Escipión* de Macrobio, el cual es, como su nombre lo indica, un comentario al último capítulo de *Sobre la república* de Cicerón, sueño que revela las virtudes del hombre

Los motivos que llevaron a los poetas a basarse en un sueño pueden ser muy variados, pues hay distintos tratamientos del tema. No es lo mismo leer *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, *Los sueños* de Francisco de Quevedo o el pasaje de la cueva de Montesinos en *El Quijote*. Teresa Gómez Trueba en *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género* analiza el motivo del *somnium* en España, pues es uno de los tópicos más utilizados a lo largo de la historia.

En la introducción que hace Fernando Navarro Antolín sobre *El comentario al sueño de Escipión* dice: “Se llama propiamente sueño a aquel que oculta con símbolos y vela con enigmas la significación, incomprendible sin interpretación de aquello que muestra”.¹³⁶ Con esta definición se puede entender el porqué el *somnium* ha sido uno de los tópicos que más se ha relacionado con la alegoría. En el sueño, al estar poblado de fantasías, puede existir deformación de cuerpos, juntar elementos disparatados o hacer un uso especial del tiempo, todo esto enriquece su contenido alegórico.

Este es el mismo sentir de Teresa Gómez Trueba quien se percata de una narrativa común en los sueños: cuando se está cansado, el protagonista cesa al sueño, encontrándose después a la mitad de un lugar que no conocía sorprendiéndose de las cosas insólitas que percibe.¹³⁷ En el sueño, dice la autora que: “La memoria hace de servidor de la fantasía, suministrando a ésta los materiales que necesita para el espectáculo que va a representar y la fantasía que ahora acaba de despertarse, empieza a exhibir semejanzas de figuras y acciones ante el entendimiento, que no es

¹³⁶ Macrobio, *Comentario al sueño de Escipión*, intro., trad., y nt. de Fernando Navarro Antolín, España, Gredos, 2006, p. 140.

¹³⁷ Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 13.

ya sino espectador pasivo”.¹³⁸ Nuevamente, la característica principal del sueño pasa a ser que en él es posible encontrar cosas que en el mundo real no se podría, por lo que la fantasía juega el rol más importante.

Cabe decir también que muchas veces durante el sueño haya un viaje, obteniendo un *viaje soñado*. “Ambos —el viaje y el sueño—, juntos o por separado, son utilizados para introducirnos en una dicción de características muy similares: mundos sobrenaturales y fantásticos, con las consabidas reflexiones religiosas, filosóficas e incluso, científicas [...]”.¹³⁹ Este es precisamente el tratamiento que se da a *Los sueños* de Francisco Quevedo, en el cual hay una crítica a los vicios, que se da gracias a un viaje por diferentes lugares, como el infierno o su contacto con la muerte.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 202.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 17.

IV. *Los sueños y El Criticón*, relecturas del Bosco

4.1 Quevedo, Gracián y su relación con el Bosco: algunos antecedentes del problema.

Ocho años después de la primera publicación de *Los sueños* de Francisco Quevedo, en 1635 salió a la luz un libro titulado *El tribunal de la justa venganza* con el nombre de Orinaldo Franco-Furt, aunque tiempo después se supo que la autoría fue realmente de Luis Pacheco de Narváez. El texto es un tribunal ficticio en el cual se juzgan las obras de Quevedo, principalmente *Los sueños y discursos*. Dividido en seis audiencias y cinco discursos, el texto de Pacheco resulta fundamental para entender la fortuna crítica de Quevedo en el siglo XVII.¹⁴⁰

En el “Cargo Nono” de la tercera audiencia de *Los sueños* se le reprocha a Quevedo que los retratos de los demonios provocarán en los lectores “menos temor, pareciéndoles que son hombres en quien caben semejantes accidentes, y será remisa la diligencia para temerlos, huir y librarse dellos como de mortales enemigos”.¹⁴¹ Esto se debe a que a lo largo de los *Sueños*, específicamente en *El alguacil endemoniado*, los demonios que presenta Quevedo tienen características humanas cómicas, verbigracia que son lampiños, malbarbados o jorobados. Esto provocaría al lector, según Pacheco, más una burla que miedo de estos seres. En el auto que le sigue al cargo se alude directamente a El Bosco:

Disimulando los jueces la indignación que les provocó este cargo, dijeron que don Francisco Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del atea y pintor Gerónimo Bosque, porque todo lo que este ejecutó en pincel, haciendo irrisión de que dijiesen que había demonios, pintando muchos con varias formas y defetos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco; y que si fue con el mismo intento que el otro en la dudativa acerca de la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban. Pero que cuando llegase a tocar el desengaño, viéndose entre ellos, podría describir la fisionomía de cada uno, pues los halla tan apacibles, risueños y burlones, y enviarlas a los necios, que, sin conocer el escándalo y peligro que pueden causar estas vandalidades, las celebran por gracias y los ríen por donaires¹⁴²

Me parece importante esta cita ya que hay varias cosas que se tratarán a lo largo de este capítulo.

¹⁴⁰ Luis Pacheco de Narváez, *El tribunal de la justa venganza*, ed. Victoriano Roncero, Navarra, EUNSA, 2008.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴² *Idem.*

Pacheco de Narváez fue, hasta donde tenemos conocimiento, el primero en hacer una equiparación entre el Bosco y Quevedo, idea que va a trascender y llegar hasta nuestros días.¹⁴³ Como se verá más adelante, se pueden hacer relaciones muy varias entre el Bosco y Quevedo. Una de ellas es ver al Bosco como un ateo que en su época pintó una crítica en contra de la iglesia, pues en sus pinturas hay diversas figuras que nos hablan acerca de los vicios y decadencia que vivía esta institución. Una de las más interesantes es la forma en que pinta la eucaristía en *Las tentaciones de San Antonio* (fig. 6) la cual es un sapo con un huevo arriba. Este animal representa torpeza, por lo que se puede interpretar como una iglesia que se encuentra tambaleándose por cuestiones como las indulgencias.¹⁴⁴



Fig. 6. Detalle de *Las tentaciones de San Antonio*.

La comparación de Pacheco parte de la forma en que ambos artistas imaginaron a los monstruos del infierno. En la pintura de *El Juicio final* encontramos una gran cantidad de demonios que, al igual que en Quevedo, tienen funciones en específico. Por ejemplo, en la fig. 7 podemos apreciar varios demonios que tienen características humanas caricaturizadas, lo cual puede provocar en el espectador risa. Hay algunos que representan la glotonería, otros que condenan almas y algunos que representan vicios en específico. Según Pacheco de Narváez, estas representaciones del infierno no son claras acerca de la inmortalidad del alma, pues las pinturas del Bosco casi nunca representan el paraíso o el lugar en donde las almas descansan en la eternidad, esto provoca que las imágenes del pintor causen risa en lugar de enseñar.

¹⁴³ Luis Martínez de Mingo, “Similitudes y diferencias: El Bosco y el Quevedo de los *Sueños*” en *La Perinola*, 12, Navarra, 2008, p. 145.

¹⁴⁴ Jean Chavalier, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar, Barcelona, Herder, 1986, pp. 910-911.



Fig. 7. Detalle de *El Juicio final*.

A partir de Pacheco de Nárvaez y hasta donde he podido rastrear, hay cuatro artículos importantes que abordan de manera directa la relación entre el Bosco y Quevedo. Xavier Salas en su *Discurso de recepción de la Real Academia de las Buenas Buenas Letras de Barcelona* de 1943, percibe al Bosco como uno de los pintores a los que más se recurre dentro de la historia de la literatura española.¹⁴⁵ Cabe destacar que la aportación de este texto a la crítica literaria es hacer una recopilación de la mayor parte de las alusiones en las que se interpreta al pintor, así como elaborar un comentario de cada una de ellas. En la conclusión divide en cuatro momentos la producción crítica del Bosco: 1) aquellos que sienten admiración por la belleza y técnica del pintor, en donde se encuentra Felipe de Guevera; 2) Quienes buscaron una justificación moral para el gusto del rey Felipe II, siendo Fray José de Sigüenza su principal representante; 3) En el siglo XVII, a partir de Francisco Pacheco, una postura incrédula sobre el pintor, la cual pone en tela de juicio su religiosidad; 4) Para el siglo XVIII y XIX se da un auge de las interpretaciones hermeneúicas, en donde se busca el significado de las alegorías y los símbolos bosquianos a partir de diferentes metodologías, siendo el psicoanálisis una de las más socorridas.¹⁴⁶

Según Salas, Francisco Quevedo se encontraría en el tercer grupo, puesto que hay una valoración negativa por parte del escritor español. De ahí concluye:

¹⁴⁵ Xavier Salas, *El Bosco en la literatura española*. Barcelona, Imprenta J. Sabater, 1943.

¹⁴⁶ Xavier Salas., *Op. Cit.*, pp. 54-57.

No creemos en la posibilidad de una directa filiación de *Los Sueños* de Quevedo. Estos la tienen extensa y lejana; y su larga genealogía la hizo Cejador. Demasiado [sic] facultad creadora poseía Quevedo para constreñirse a imitar: demasiados ejemplos literarios existían a su alcance para necesitar de estas pinturas, cuyo autor fue el primero en denunciar como ateo.¹⁴⁷

Aunque es cierto que Quevedo interpretó la figura del Bosco como un personaje crítico hacia la iglesia, las alusiones no se dan únicamente en este sentido. Al contrario de Salas, me parece que la facultad creadora de Quevedo le permitió tomar algunos recursos del Bosco (aunque no sólo de él, definitivamente) y los transformó para que pasaran a formar parte de su poética. Como veremos más adelante, aunque sí existe una denuncia, tomar al Bosco como referencia y no a otros (como Brueghel el viejo), nos da indicios sobre la importancia que gozó el pintor flamenco en la época del escritor español.

Salas tampoco está de acuerdo en una comparación formal entre ambos. Según él, el estilo de Quevedo: “Nada tiene que ver con los exactos y fantásticos personajes y los monstruos del Bosco, habitando unos irreales paisajes siempre lúcidamente detallados por crudas luces”.¹⁴⁸ Me parece que Salas separa radicalmente la obra de ambos lo cual no es productivo para entender la relación. Los adjetivos que utiliza bien podrían pertenecer a ambos autores. De Quevedo dice que tiene “escenas llenas de humor y de acidez”,¹⁴⁹ las cuales pueden tener correspondencias, viéndolas desde lo satírico, con algunas representaciones del Bosco. Asimismo, los personajes y monstruos fantásticos del Bosco pueden pertenecer, como se verá más adelante, a las descripciones que hace Quevedo de sus figuras.

A partir de aquí, los críticos han rechazado o aceptado la tesis propuesta por Salas. Margherita Morreale, por ejemplo, en 1956 sacó el primer artículo dedicado completamente a la relación del Bosco con *Los sueños*, titulado “Quevedo y el Bosco. Una apostilla a los sueños”.¹⁵⁰ La apostilla trata sobre la cita del *Alguacil endemoniado* en la cual alude directamente al Bosco. Según Morreale, no habría que tomar tan en serio, como lo hace Salas, la alusión negativa de Quevedo, pues al tratarse de una sátira, quizás aluda al pintor de modo satírico.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁴⁸ *Ídem.*

¹⁴⁹ *Ídem.*

¹⁵⁰ Margherita Morreale, “Quevedo y el Bosco. Una apostilla a los Sueños” en *Revista Clavileño*, 7, España, 1956, pp. 40-44.

Lo interesante de este artículo es que, más que encontrar paralelismos formales, la autora se percató de que Quevedo utilizó el nombre del Bosco porque a los dos les interesaba un tema en común: los novísimos.¹⁵¹ Según Morreale, se pueden encontrar cosas en común en la concepción que ambos tenían sobre la muerte y los pecados. Por ejemplo, ambos piensan que los humanos “se acercan hasta confundirse, y los hombres son vicios; los vicios, hombres; los hombres diablos, y los diablos reflejan en sí la maldad de los hombres, a no ser que, vueltas las tablas, los hombres sean más diablos que los diablos mismos”.¹⁵² En *El Juicio final* del Bosco encontramos algunos diablos que son muy parecidos a los hombres. En la fig.8. se puede observar un demonio color verde el cual escupe fuego y se traga las almas. Sin embargo, ambos autores tienen una técnica distinta para demostrar sus ideas. Dice Morreale que a Quevedo “No le hacen falta símbolos, sino que explaya él mismo hasta las últimas consecuencias de lo que sus conceptos sugieren. El concepto, la hipérbole, tienen, además, un valor intrínseco como manifestación del ingenio que vierte el autor en la condena de sus semejantes”.¹⁵³ A lo que se refiere la autora es que el escritor utiliza recursos como la paradoja o la hipérbole y las lleva hasta sus últimas consecuencias.



Fig. 8. Detalle del *Juicio Final*.

¹⁵¹ También llamadas postrimerías, las cuales, según la Iglesia Católica, incluyen la muerte, el juicio final, el purgatorio y el infierno. Esto es, *grosso modo*, lo que se espera después de la vida. En el arte español, las postrimerías son uno de los temas más recurrentes. Véase: Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, España, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 108-118.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 43.

¹⁵³ *Ídem.*

Más adelante en 1963 Margarita Levisi escribió su artículo “Hieronymous Bosch y los Sueños de Francisco Quevedo” el cual es un análisis más extenso que el de Morreale y el de Salas.¹⁵⁴ La postura de Levisi es más neutral que la de otros autores, pues dice: “La semejanza de temas y a veces la igualdad en la representación de un vicio no significa que para llegar a esa particular descripción Quevedo se haya inspirado directamente en Bosch [...] Sin embargo, no puede negarse que la coincidencia de temas acerca a los dos autores”.¹⁵⁵ El análisis propuesto por Levisi va desde un plano formal, hasta uno temático. Como conclusión del artículo dice: “[...] la semejanza entre Quevedo y Boch se cifra casi exclusivamente en el estilo. Uno hace con palabras lo que el otro con imágenes”.¹⁵⁶ Con lo cual da pie a otro tipo de análisis que se preocupen más por la visualidad que por cuestiones históricas, tal como lo hace Salas.

En 1970 Helmut Heindenreich analiza la influencia que el Bosco ejerció en varios contextos literarios, siendo España, por supuesto, el más importante. El artículo, titulado “Hieronymous Bosch in Some Literary Contexts”, parte de la relación Quevedo-Bosco para después analizar la forma en que el flamenco fue visto en la literatura mundial.¹⁵⁷ La relación entre el poeta español y el Bosco, dice el autor, se tratará desde lo satírico: “No es de extrañar, entonces, que tales identificaciones de las artes gráficas y literarias sean prominentes en el campo de la literatura que busca verse respetable: sátira y picaresca”¹⁵⁸. Según el autor la comparación entre Quevedo y el Bosco empieza con Pacheco de Narváez, convirtiendo al pintor en una figura que se utilizaba tanto en la poesía satírica como en la picaresca.

Después de la publicación del texto de Heindenreich son escasos (hasta donde he encontrado, inexistentes) los estudios que aborden directamente la filiación *Los sueños* y el Bosco. Es hasta 2008 cuando Luis Martínez de Mingo escribe su artículo “Similitudes y diferencias: El Bosco y el Quevedo de los *Sueños*”.¹⁵⁹ Siguiendo a Salas y a Morreale dice el autor que no es posible hacer una vinculación tan precisa entre ambos artistas puesto que “hay dos diferencias más, y son muy significativas: por un lado, Quevedo no necesita símbolos —sí

¹⁵⁴ Margarita Levisi, “Hieronymous Bosch y los Sueños de Francisco Quevedo” en *Filología*, 9, Buenos Aires, 1963, pp. 163-200.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 178.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 199.

¹⁵⁷ Helmut Heindenreich, “Hieronymous Bosch in Some Literary Contexts” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 33, Londres, 1970, pp. 171-199.

¹⁵⁸ Mi traducción: “No wonder, then, that such identifications of the literary and the graphic arts are prominent in the fields of literature most at pains to look respectable: satire and picaresque”. *Ibíd.*, p. 174.

¹⁵⁹ Luis Martínez de Mingo, “Similitudes y diferencias: El Bosco y el Quevedo de los *Sueños*” en *La Perinola*, 12, Navarra, 2008, pp. 145-158.

alegorías, aportamos nosotros— como el Bosco [...], le basta con extender el concepto hasta sus últimas consecuencias”.¹⁶⁰

Esta misma idea no sólo ha sido repetida por estos tres autores, sino que en 2016 Henk Boom, a propósito del quinto centenario luctuoso del pintor, escribió en su libro *El Bosco al desnudo. 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch* un capítulo dedicado a Quevedo y el Bosco, en el cual dice: “Lo que falta en la obra de Quevedo, y que en Bosch sucinta tantas preguntas, es el simbolismo. [...] en la obra de Quevedo, por el contrario, se trata de alegorías y todo está claro como el agua”.¹⁶¹ Todos estos autores (Salas, Morreale, Mingo y Boom) parten de la idea que la diferencia principal, y radical, entre ambos artistas es que uno utiliza símbolos y el otro alegorías.

Como hemos visto hasta el momento, gran parte de la historiografía que compara al Bosco y a Quevedo lo hace dividiendo las representaciones visuales que aparecen en ambos. Un símbolo, al contrario de la alegoría, busca el esquematismo y una lectura inmediata. La alegoría, como ya se dijo, tiene un lenguaje que nos lleva a una doble significación, por lo cual tiene una lectura más compleja, pues hay varios elementos que la componen (incluidos los símbolos). De ahí que la interpretación de Mingo y Henk Boom no sean totalmente válidas, ya que el uso de un lenguaje alegórico puede incluir también el simbólico.

En Quevedo, el lenguaje alegórico es claro, como en El sueño del *Juicio Final* donde hay una escena en la cual llega la locura y se describe de la siguiente manera: “Venía en tropa la Locura con sus cuatro costados: poetas, músicos, enamorados y valientes, gente en todo ajena deste día”.¹⁶² Vemos aquí varias características de un lenguaje alegórico: la imagen es de la locura en donde por los cuatro lados están los poetas, músicos, enamorados y valientes los cuales al estar a un lado de la Locura, forman parte de ella. La imagen se asemeja a algunas pinturas de *vanitas* en donde se encuentran un libro e instrumentos musicales para hablar de lo efímero de la vida. Asimismo, tanto el enamoramiento como la valentía (relacionada con la soberbia) son sentimientos que pasarán en un momento. De ahí que la Locura quiera evadir la verdad del Juicio Final, lo cual es la única certeza que se tenía en la época.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 147.

¹⁶¹ Henk Boom, *El Bosco al desnudo. 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*, Madrid, Antonio Machado, 2016, p. 77.

¹⁶² Francisco Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, España, Editorial Castalia, 1993, p. 130.



Fig. 9. El Bosco, *El carro de heno*, Óleo sobre tabla, 1500 – 1516 ca., 135 x 100 cm, Museo del Prado, España.

En el Bosco también hay varias figuras y pasajes alegóricos. Por ejemplo, *El carro de heno* (fig. 9) es una pintura alegórica que parte del proverbio flamenco “El mundo es un carro de heno, del cual cada uno toma lo que puede”. En el siglo XV y XVI el heno símbolo del trabajo de los hombres, pero este se podía salir de las manos, por lo que se interpretó como un símbolo de las cosas materiales efímeras.¹⁶³ Aunque el heno pueda ser un símbolo, la obra no se entiende sólo con esto. Hans Belting al respecto dice “El carro de heno es una metáfora lingüística, una imagen verbal traducida a la imagen pictórica. Pide una interpretación alegórica más propia del acto de leer que del contemplar”.¹⁶⁴ La imagen no está completa si no observamos las figuras que están alrededor del heno como el diablo y el ángel que rematan la escena, los enamorados o los pecadores de abajo. Con el conjunto de estos elementos podemos decir que *El carro de heno* es una alegoría visual del camino de la vida que conduce a vanidades.

En 2010, Carmen Pereira publicó su artículo, “When an Image is Not Worth a Thousand Words: Divergent Codes of Representation of Death and the Afterlife in Francisco Quevedo’s Satirical Works and the art of Hieronymus Bosch”, el cual es uno de los últimos trabajos sobre

¹⁶³ Stefan Fischer, *Hieronymus Bosch. Obra completa*, trad. José María García Pelegrín, Alemania, Taschen, 2014, p. 258-259.

¹⁶⁴ Hans Belting, *Op. Cit.*, p. 85.

el tema.¹⁶⁵ La propuesta de la autora es interesante puesto que ve al Bosco como una especie de signo saussureano el cual va cambiando de significación dependiendo el contexto y la obra en donde se le mencione. Con esto, la figura del Bosco adquiere muchas vías de interpretación, tomándolo como un referente cultural del siglo XVII. Esta investigadora ha trabajado en distintos puntos el tema; sin embargo, me fue imposible encontrar su bibliografía, aunque este artículo resume la perspectiva que adquiere su investigación en torno al tema.

El Bosco, pues, desde el mismo siglo XVII se ha relacionado con Quevedo en muchas ocasiones. Desde la interpretación que hace Luis Pacheco de Narváez, hasta la de Carmen Pereira, han pasado cuatro siglos de fortuna crítica de dos artistas que, además, han sido producto de mucha investigación. La propuesta de Salas trajo consigo una especie de resistencia al querer comparar desde distintos puntos de vista la equiparación de ambos artistas. Sin embargo, hoy en día es posible, a partir de diferentes metodologías, hacer estudios más amplios, como el de Carmen Pereira, acerca de las alusiones que existen del Bosco en la obra quevediana.

Por el contrario, es difícil encontrar artículos académicos que analicen la relación entre Baltasar Gracián y el Bosco. En la tesis doctoral de Ulrike Rose Sifert titulada *La alegoría del Barroco Persiles y Criticón novela y alegoría* el tercer capítulo, “La poética alegórica de Gracián”, parte del tópico horaciano, *ut pictura poesis*, para analizar la tradición visual de la alegoría graciana.¹⁶⁶ Sin embargo, no hay mención alguna del pintor flamenco a lo largo de la tesis.

Contrario a Rose Sifert, Aurora Egido en su discurso de la Real Academia Española que lleva como título *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, tiene varias citas relacionando a Gracián con el Bosco. Por ejemplo: “La ciudad, convertida en un cuadro de El Bosco, es mucho más que un mundo estático y trabucado en el que los sabios son abatidos, pues se expresa el movimiento animal hacia atrás de los que no llegan a ser personas, como los cacos políticos y los estadistas, que corren al revés”.¹⁶⁷ Aunque más adelante se analizará la idea del “mundo al revés”, es interesante la comparación que hace Aurora Egido entre Gracián y el Bosco ya que, como se vio anteriormente, ambos parten de un lenguaje alegórico.

¹⁶⁵ Carmen Pereira Muro, “When an Image is Not Worth a Thousand Words: Divergent Codes of Representation of Death and the Afterlife in Francisco Quevedo’s Satirical Works and the art of Hieronymous Bosch”, en *Hispanic Issues Online*, EUA, University of Minnesota, EUA, 2010, pp. 126-143.

¹⁶⁶ Ulrike Rose Sifert, *La alegoría del Barroco: Persiles y Criticón novela y alegoría*, tesis para obtener el grado de doctorado en Lenguas Romances en la Universidad de Colonia, 2014.

¹⁶⁷ Aurora Egido, *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, Real Academia Española, 2014, p. 256.

A mi consideración, lo que une al *Criticón* y la producción del Bosco es el lenguaje alegórico que ambos utilizan. Dice Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio* (1648): “El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste es el de las parábolas y alegorías; no han de ser muy largas ni muy continuas; alguna de cuando en cuando refresca el gusto y sale muy bien; si fuere moral, que tire al sublime desengaño, será bien recibida”.¹⁶⁸ Al igual que vimos anteriormente, la alegoría para Gracián parte de decir algo con otras palabras (disfrazar, como él lo dice). Esta modalidad del lenguaje entra en sus agudezas por semejanza.

Como se observa en la cita anterior, el desengaño es uno de los temas que más se tratan en la alegoría de Gracián. Tal como dice Ana-Jimena Deza Enríquez en su artículo “Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El Criticón*”: la alegoría graciana “representa los vicios y virtudes de los hombres a través de la traslación de términos abstractos en concretos, a fin de facilitar una más clara comprensión de dichos conceptos indeterminados”.¹⁶⁹ De esta forma, muchos de los personajes y espacios que encontramos en *El Criticón* son alegorías de conceptos abstractos.

Uno de los ejemplos lo tenemos en la Crisi VI cuando en un diálogo dice Quirón: “Asseguran unos que la Fortuna, como está ciega y aun loca, lo rebuelve todo cada día, no dexando cosa en su lugar ni tiempo. Otros dizen que quando cayó el lucero de la mañana aquel aciago día, dio tal golpe en el mundo que le sacó de sus quicios, trastornándole de alto a baxo. Ni falta quien eche la culpa a la muger, llamándola el duende universal que todo lo rebuelve.”¹⁷⁰ En esta descripción vemos que la Fortuna, concepto abstracto, es personificada como una ciega, pues no sabe a quién le entrega los bienes. También se le sabe loca, ya que hay ocasiones en donde no se explica el porqué de la fortuna de alguna persona. Gracián la personifica, asimismo, como duende, pues todo lo revuelve, ya que en un momento se puede tener fortuna y, al otro día, ya no tener nada. Como se observa en la alegoría de este concepto, el desengaño juega un papel importante ya que los bienes que te da la fortuna son efímeros.

¹⁶⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Editorial Castalia, 2001, p. 195.

¹⁶⁹ Ana-Jimena Deza Enríquez, “Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El Criticón*”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 2004, p. 168.

¹⁷⁰ Baltasar Gracián, *El Criticón*, t. I, ed. Miguel Romera-Navarro, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1938, p. 210.

Este recurso es también común en las obras del Bosco. El ejemplo más evidente son las alegorías que utiliza en *La mesa de los pecados capitales* (fig. 1). En el centro de la tabla se encuentra Cristo con una inscripción que se traduce como “Cuidado, cuidado, Dios está mirando”. En las cuatro esquinas, se representan las cuatro postrimerías: Muerte, Juicio Final, Infierno y Gloria. Alrededor del círculo, están figurados alegóricamente los siete pecados capitales. La Soberbia (fig. 10) , por ejemplo, es una mujer vista de espaldas la cual se arregla viéndose en un espejo que está siendo sostenido por un diablo. En toda la escena encontramos objetos que, iconográficamente, completan la lectura de este pecado. Las joyas que están en un baúl a la izquierda del personaje reflejan la riqueza efímera; las flores en el buro, así como la fruta a su izquierda, representan la belleza que se acaba. El diablo que sostiene el espejo es una alegoría de la soberbia como pecado, pues si se cae en ello, el alma tendrá como destino el infierno.

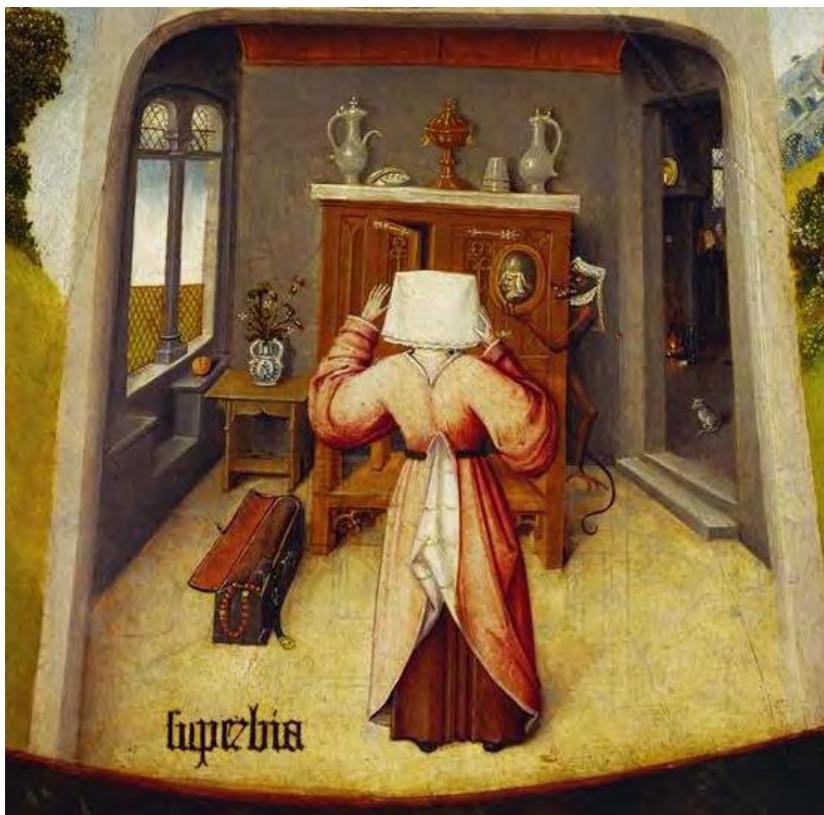


Fig. 10. Detalle de *La mesa de los pecados capitales*.

Tanto al Bosco como a Gracián se le puede aplicar la siguiente frase de Ana-Jimena: “La imagería alegórica es toda una interpretación de la realidad tamizada por el pensamiento del autor. Las figuraciones del jesuita [añadimos las del Bosco] son el reflejo de su disconformismo

y de su concepto moral del mundo como fuente de males”.¹⁷¹ Gracián y el Bosco se preocuparon, en sus diferentes contextos, en hacer una crítica a los vicios que se vivían en la época.

Es también importante señalar que ambos utilizaron la sátira (y lo satírico) como forma alegórica. Dice Gracián en la *Agudeza*: “Descúbrese ya el latísimo campo de las alegorías; afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar”.¹⁷² Esto llevó a decir a Deza que: “La sátira es la otra cara de la alegoría”.¹⁷³ En el *Criticón* encontramos muchas figuras, personajes y espacios que son alegorizadas de una manera satírica. Por ejemplo, en la Crisi VI, cuando Andrenio y Critilio van en busca de los hombres guiados por Quirón en la plaza mayor “hallaron paseándose gran multitud de fieras, y todas tan sueltas como libres, con notable peligro de los incautos: avía leones, tigres, leopardos, lobos, toros, panteras, muchas vuípeas; ni falta van sierpes, dragones y basiliscos.”¹⁷⁴ Esta imagen, en donde tendría que haber hombres y en lugar de ellos encuentran animales, crea una atmósfera satírica, pues cada uno de los animales puede tener una lectura iconográfica y la presenta al lector para atacar vicios morales y sociales.

En el Bosco también encontramos rasgos satíricos en sus obras. *El jardín de las delicias* es un ejemplo de ello. Se cree que antes se le titulaba *La pintura del madroño* y que no fue “hasta el siglo XIX cuando se utilizó el título de *Jardín de las delicias*, con el que se conoce hasta entonces”.¹⁷⁵ Según algunas interpretaciones, la fruta que se encuentra en todo el tríptico es un madroño, símbolo de lo efímero y de los placeres. Esta es la interpretación que sigue Fray José de Sigüenza quien dice que: “El otro [cuadro] tiene por sugeto y fundamento una florecilla y frutilla de estas que llamamos fresas, que son como unos madroñuelos, que en algunas partes llaman maiotas, cosa que apenas se gusta quando es acabada”.¹⁷⁶ Es decir, que representan los placeres porque, apenas se disfrutan, estos se acaban. Más adelante dirá Sigüenza: “cuántas alegorías o metáforas ay en ella para significar esto”.¹⁷⁷ Las alegorías que representa el Bosco, al igual que Gracián, son satíricas.

Si observamos el cuadro en su conjunto, hay muchas figuras que nos enriquecen la lectura alegórica del cuadro. Por ejemplo, el hombre que tiene la mora como cabeza (fig. 11)

¹⁷¹ Deza, *Op. Cit.*, p. 171

¹⁷² Gracián, *Agudeza*, II, *Op. Cit.*, p. 201.

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 164.

¹⁷⁴ Gracián, *El Criticón*, I, *Op. Cit.*, p. 190.

¹⁷⁵ Pilar Silva Maroto (coord.), *El Bosco. La exposición del quinto centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, p. 330.

¹⁷⁶ Cit. en Xavier Salas, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 19.

representa a quien sólo piensa en los placeres. También hay rasgos satíricos en la pareja que se encuentra adentro de una almeja, los cuales están teniendo relaciones sexuales mientras son cargados por otro (fig. 12). Todas estas figuras tienen una enseñanza moral que previene al espectador de la llegada al infierno, tal como está representado en la tabla de la derecha. Todas estas representaciones, además de aludir al término *saturae* como mezcla de elementos, tienen consigo una carga didáctica que es una de las características de lo satírico.



Fig. 11. Detalle de *El jardín de las delicias*. Panel central.

A pesar de que no existan muchos ejemplos en la crítica literaria que aborden la relación entre Gracián y el Bosco, podemos deducir que la alegoría es la característica que ambos comparten, lo cual hace posible una comparación desde esta perspectiva. En los siguientes apartados, se analizará cómo fue interpretada la figura del Bosco de diferentes formas (incluida la de Gracián) para después ahondar en la construcción visual de los personajes que los tres artistas comparten.



Fig. 12. Detalle de *El Jardín de las delicias*.
Panel central

4.2 El Bosco como signo: diferentes interpretaciones sobre su obra.

Carmen Pereira Muro en un artículo dedicado a la relación Bosco-Quevedo habla del pintor de la siguiente manera: “Bosco-como-signo en Quevedo significa generalmente «eso que es absurdo, decadente o monstruoso», pero su valor, desde un punto de vista saussureano, oscila y cambia en su uso, contexto y posición relativa”.¹⁷⁸ Ver al Bosco como un signo saussureano puede resultar interesante para abrir el panorama de interpretación que el pintor flamenco tuvo en el siglo XVII en España.¹⁷⁹

El caso de Quevedo es de especial interés ya que la figura del Bosco es nombrada en obras muy distintas. Por ejemplo, la primera vez que Quevedo habla sobre el pintor es en la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, cuando el protagonista está en la compañía de don Toribio y salen, con su lujosa ropa, a hacer algunas tareas manuales, lo que provocó que se rompiera su ropa. En la descripción de cuando están arreglando las fastuosas ropas dice el protagonista: “Uno hincado de rodillas, arremedando un 5 de guarismo, socorría a los cañones. Otro, por plegar las entrepiernas, metiendo la cabeza entre ellas se hacía un ovillo. No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo

¹⁷⁸ Trad. del autor: “Bosch-as-sign in Quevedo generally means “that wich is absurd, detomed or monstruos”, but its value, in the saussurean sense, oscillates and changes pending pn its use, context, and relative position”. *Ibid.*,p. 134.

¹⁷⁹ Ferdinand de Saussure decía que el signo lingüístico tiene la característica de ser *arbitrario*. Dice “El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir mas simplemente: el signo linguistico es arbitrario”. Esto quiere decir que tiene que haber una comunidad de hablantes que sepan distinguir que el sonido /sur/ significa un punto cardinal. Otra de las características es que este signo puede ser *mutable*, esto es cambiar de significado dependiendo el contexto o el uso que se le haga. Véase: Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, trad. pr. y nt. de Amado Alonso, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pp. 91-156.

vi [...]”.¹⁸⁰ Aquí la alusión del Bosco no tiene ninguna valoración moral, pues sólo se aluden las figuras equiparándolas a las posiciones de los personajes.

En el panel central de *El Jardín de las delicias* en la parte inferior central (fig. 13) hay dos figuras con una anatomía muy similar a la que describe Quevedo que no están en posturas comunes. Como este ejemplo hay muchos en toda la producción del Bosco, por lo que se puede considerar una característica del mismo. Es por esto que, como vimos con anterioridad, al distorsionar los cuerpos se aludirá en muchas ocasiones como un pintor de lo grotesco, ya que deforma las convenciones de la representación corporal.



Fig. 13. Detalle de *El Jardín de las delicias*

Hay muchos ejemplos de posturas anatómicamente imposibles en las pinturas del Bosco, las cuales han sido tomadas por algunos escritores como una de las características principales del pintor. Veamos una cita de *Tiempo de regocijo* de Carlos Solórzano que dice:

Pudiera el vivo esqueleto
por lo horrendo y por lo monstruo
entre demonios magnates
pretender muy bien el proto,
y a copiar su original
con sus pinceles el Bosco,
con más primer afectara
las tentaciones de Antonio.¹⁸¹

¹⁸⁰ Francisco Quevedo, *El Buscón*, España, Historia de la literatura, 2002, p. 71.

¹⁸¹ Carlos Solórzano, *Tiempo de regocijo*, España, Cortado, 1907, p. 357.



Fig. 14. Detalle del panel central de *Las tentaciones de San Antonio*

La manera en que Solórzano describe al esqueleto es de “monstruoso”. Esto tiene similitudes con algunas figuras del Bosco. Por ejemplo, en el detalle de *Las tentaciones de San Antonio* (fig.14) se encuentra en la esquina inferior derecha una figura que es mitad cara mitad piernas, la cual pertenece a lo monstruoso, pues hay una deformidad en la figura. Además de esto, hay una correspondencia de temas, pues tanto los versos de Solórzano como la tabla del Bosco hablan sobre las tentaciones de San Antonio, en las cuales muchas veces se representan los vicios con figuraciones grotescas, como el hombre clarín, en el cual se combinan elementos naturales (hombre) con objetos (clarín), y que representa a la música como arte que acompaña a los vicios. De esta manera, el Bosco es interpretado por Solórzano (y en algunas ocasiones por Quevedo) como un signo que incluye la construcción monstruosa de sus imágenes.

Otra de las alusiones al pintor flamenco por parte de Quevedo es en “Alguacil del Parnaso, Gongorilla”, poema de las famosas disputas literarias entre Luis de Góngora y Quevedo. En el soneto dice:

Trata de extremaunción y no de musas,
que escribes moharraches,
Bosco de los poetas,
todo diablos y culos y braguetas,
que con tus decimillas,
adjetivas demonios y capillas;¹⁸²

Según el Diccionario de Autoridades un moharrache es “El que se disfraza ridiculamente en alguna función, para alegrar y etnretener a otros, haciendo gestos, ademanes y muecas ridículas”.¹⁸³ Es decir, Quevedo valora la poesía de Góngora como una lírica que causa risa en el espectador y no como una que da alguna enseñanza moral. Quevedo recurre a la enumeración “todo diablos y culos y braguetas”, lo cual es similar a la forma en que el Bosco pinta, pues sus obras están llenas de personajes y símbolos.

Tal como lo dice Pereira “El nombre de El Bosco, entonces, era usado aparentemente como un insulto de y para Quevedo”.¹⁸⁴ Sin embargo, como bien señala la autora, este insulto sólo funcionaba cuando se asociaba al pintor holandés con un referente que presentaba personajes que no eran convencionales, es decir grotescos, que provocaran una desarticulación de la realidad que podía superar las palabras.¹⁸⁵ Los insultos que utilizaban al Bosco como referencia solo podían ser entendidos por un lector que tuviera conocimiento de la producción del pintor.

Este mismo pensamiento es el que utiliza Quevedo en el *Alguacil endemoniado*, narración que cuenta cómo un alguacil es poseído por un demonio. En forma de diálogo, uno de los diablos dice:

Mas dejando esto, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser aguiluchos, con colas, habiendo diablos rabones, con cuernos, no siendo casados, y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque no había creído nunca que había demonios de veras.¹⁸⁶

¹⁸² Francisco Quevedo, *Obra poética III*, José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1971, p. 247.

¹⁸³ Entrada del *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734.

¹⁸⁴ Pereira Muro, *Op. cit.*, p. 131.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 133.

¹⁸⁶ Francisco Quevedo, *Sueños*, *Op. Cit.*, p.171.

El Bosco, dentro de la trama de la narración, aparece en el infierno, lo cual nos indica que, para Quevedo, tuvo que cometer un pecado importante. Lo que se le reniega al pintor es la forma de representar a los demonios. Según este pasaje, el Bosco sólo pinta ciertos tipos de demonios, aunque puedan existir otros de diferentes índoles (“podemos ser ermitaños y corregidores”). Esto reafirma la idea de que el mal pueden estar en todas partes, sin importar dónde. La respuesta que da, “Porque no había creído nunca que había demonios de veras”, es interesante, ya que reafirma la idea de que el mal está en muchos objetos “de veras” los cuales podemos pasar desapercibidos.



Fig. 15. Detalle del panel izquierdo de *El jardín de las delicias*.

En el Infierno de *El Jardín de las delicias* encontramos una representación del diablo que ha causado fascinación. Me refiero a la figura “traga almas” (fig. 15) la cual es una especie de ave que tiene un caldero en la cabeza la cual está en el momento en que se come un alma que expulsa aves por el ano. En la parte inferior de este personaje se encuentra otro demonio que tiene un espejo entre las piernas el cual está reflejando la cara de una mujer. El caldero, por el brillo que tiene, también puede funcionar como un espejo, por lo cual Hans Belting dice que “El

mundo ya no necesitaba esperar el Infierno. Se había convertido ya en el Infierno en manos del hombre. Acaso por ello tenga su sentido la figura del príncipe de las tinieblas con un caldero en la cabeza que asemeja un globo del mundo”.¹⁸⁷ Esta visión la comparte con Quevedo y Gracián, quienes veían un mundo lleno de vicios que no distaba mucho de parecer un infierno.

Aunque podría parecer que para Quevedo la figura del Bosco representa únicamente un lado monstruoso y discordante con la iglesia, habría que pensar que el pintor holandés se había vuelto un referente cultural. Por eso mismo, la idea de verlo como un signo me parece acertada. No quiere decir, pues, que Quevedo haya sentido una repulsión hacia su obra, incluso podríamos decir que comparten distintos recursos formales, como lo veremos más adelante. Lo cierto es que al Bosco se le asociaba con una estética grotesca y con cuerpos muy diferentes a los que se estaba acostumbrado por el arte del Renacimiento italiano, el cual fue referente para la concepción occidental del siglo XVI.

Baltasar Gracián, por ejemplo, toma al Bosco desde otro punto de vista. En la Crisi VI, “Estado del siglo”, nombra explícitamente al pintor de la siguiente forma:

—Hazed cuenta—dixo el Quirón—que soñáis despiertos. ¡O qué bien pintava el Bosco!; aora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles. Advertid que los que avían de ser cabeças por su prudencia y saber, éssos andan por el suelo, despreciados, olvidados y abatidos; al contrario, los que avían de ser pies por no saber las cosas ni entender las materias, gente incapaz, sin ciencia ni experiencia, éssos mandan.¹⁸⁸

Hay varios elementos que nos ayudan a comprender cómo es que Gracián insertó en esta frase el nombre del Bosco. El diálogo lo dice Quirón, un monstruo mitad hombre mitad animal. Este es el primer guía que se encuentran los peregrinos por lo cual, como dice Critilio “este es el sabio”.¹⁸⁹ La frase “¡Oh qué bien pintaba el Bosco!” en boca de Quirón resulta un halago para el pintor, pues lo está diciendo una criatura que dentro de *El Criticón* le da enseñanzas morales a los protagonistas.

Es también de especial interés que en la cita anterior, Quirón se refiere a las pinturas del Bosco como capricho (*capriccio* en italiano) que, en arte es “un término utilizado por teóricos y escritores para designar varios aspectos de la producción artística tales como la inventiva, los ornamentos extravagantes, los antojos, el grutesco, lo fantástico”.¹⁹⁰ De ahí que Gracián aluda a

¹⁸⁷ Hans Belting, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁸ Baltasar Gracián, *El Criticón*, I, *Op. Cit.*, pp. 192-193.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 185.

¹⁹⁰ Entrada de la palabra “capricho” en *Enciclopedia del arte Garzati*, España, Ediciones B, 1991.

el Bosco, pues ve en él un pintor lleno de fantasías. El capricho que pintó el Bosco es un mundo que está vuelto de cabeza, lo cual coincide con el pensamiento graciano acerca de lo que está pasando en el mundo.

El Bosco en Gracián tiene un significado distinto al que pensó Quevedo. Primero, hay una relación entre la fantasía de sus pinturas y las alegorías gracianas; por otro lado, también existe una carga positiva en su nombre pues hay un gusto del sabio por sus figuras. Lope de Vega, quien también aludió varias veces al pintor, lo compara con los artistas más importantes de su época. En la “Égloga a Claudio” dice:

Al tres veces heroico lusitano
gran Duque de Verganza, aunque con toscos
pincel, que no de Bosco
de Rubens o el Basano
pinté aquel monte, que en valor compite
con cuantos bañan Febo y Anfilrite.¹⁹¹

Vemos cómo Lope compara los pinceles suaves (pues no son toscos) con los de Rubens o Bassano, pintores ambos apreciados por los reyes. Al equiparar a estos tres artistas, Lope rodea al Bosco con una gran fortuna crítica, por lo que podemos decir que era uno de los pintores que consideraba más eruditos.

De esta forma, podemos observar cómo el Bosco tuvo diversas significaciones inclusive dentro de la producción de un mismo escritor, como en el caso de Quevedo. La idea propuesta por Pereira es interesante, ya que el Bosco había tenido una trascendencia tan importante en España que era un referente cultural obligado por los poetas. En él se podían ver un buen número de significados (enseñanzas morales, pinto de fantasía, sueños, un mundo al revés, entre otras) que cambian dependiendo el contexto y el modo en que se emplea. Esta revisión sirvió para ver que el pintor flamenco tiene múltiples interpretaciones, lo cual enriquece en gran medida la lectura que podamos hacer tanto de su obra, como de aquellos poetas que lo nombran en sus textos.

¹⁹¹ Lope de Vega, *La Vega del Parnaso, Tomo II*, Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado, España, Ediciones Críticas, 2015, p. 54.

4.3 Lo monstruoso en Quevedo, Gracián y El Bosco: figuras y recursos.

En la “Crisi VI” de *El Criticón* Andrenio y Critilio van en busca de los hombres del mundo. Al llegar a esta parte descubren a Quirón. El pasaje se narra de la siguiente manera:

En busca iban de los hombres sin poder descubrir uno, quando al cabo de rato y cansancio toparon con medio, un medio hombre y medio fiera. Holgóse tanto Critilio quanto se inmutó Andrenio, preguntando:

—¿Qué monstruo es éste tan extraño?

—No temas—respondió Critilio—, que éste es más hombre que los mismos: éste es el maestro de los reyes y rey de los maestros, éste es el sabio Quirón.¹⁹²

Quirón es “un medio hombre y medio fiera”, por lo cual Andrenio lo caracteriza como “monstruo”, vocablo que va a aparecer en varias ocasiones dentro de esta Crisi y a lo largo de *El Criticón* en general.

Este tipo de personajes monstruosos son uno de los puntos que comparten Francisco Quevedo, Baltasar Gracián y El Bosco. Margarita Levisi en su artículo “Los personajes compuestos en *El Criticón*”¹⁹³ hace una taxonomía sobre los recursos que utiliza Gracián para la creación de ciertos tipos de personajes alegóricos a lo largo del texto. Según la división propuesta por Margarita, Quirón pertenecería a la yuxtaposición de “Elementos animales y humanos, de larguísima tradición tanto en la literatura, como en las artes plásticas, que Bosch, tan apreciado por Gracián usó de modo característico y ciertamente influyente”.¹⁹⁴

Aunque la autora no profundice en ejemplos de imágenes que relacionen al Bosco con Gracián podemos encontrar algunos ejemplos. En el panel central del tríptico *Las tentaciones de San Antonio* (fig. 16) hay un trovador con cara de cerdo. En su cabeza se encuentra una lechuga, que “simboliza la reflexión que domina las tinieblas”.¹⁹⁵ Este personaje carga un instrumento musical, que se puede tomar como parte de los placeres sensoriales, tal como observa en el panel derecho de *El jardín de las delicias*, en donde los instrumentos atacan a los hombres.

¹⁹² Gracián, *El Criticón*, I, *Op. Cit.*, p. 185.

¹⁹³ Levisi Margarita, “Los personajes compuestos en *El Criticón*”, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 451-454.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 452.

¹⁹⁵ Jean Chavalier, *Op. Cit.*, p. 634.



Fig. 16. Detalle de *Las tentaciones de San Antonio*.

La combinación de elementos animales (cerdo-humano) junto con los elementos musicales y la lechuza pueden interpretarse como una alegoría de los placeres humanos. El cerdo, como representación de la glotonería y la avaricia —pues todo lo engulle—, llena de expresividad las imágenes de tentaciones que se le están presentando a San Antonio, el cual se encuentra en una posición serena observando al espectador.¹⁹⁶ En esta misma pintura, encontramos otros personajes híbridos, como el personaje con cara de clarín que, en lugar de yuxtaponer elementos animales y humanos, lo hace con instrumentos musicales.¹⁹⁷

La creación de personajes animal-hombre como la fig. 16 o Critilio en el caso de Gracián tienen una fuerte carga visual. Levisi dice al respecto que la “primera característica común [de los personajes] es la de ser visualmente observados por Critilio y Andrenio, y esto se subraya mediante la utilización de verbos que, como “ver” y “mirar” o sus equivalentes, suelen acompañar la presencia de los monstruos”.¹⁹⁸ Es claro que el imaginario visual de Gracián no sólo se reduce a El Bosco, sino que hay otras fuentes importantes como los emblemas.

Según José Pascual Buxó, los emblemas son “un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan explícitamente vinculados una imagen visual, un mote o inscripción lacónica

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pp. 275-276.

¹⁹⁷ Véase fig. 6.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 451.

y sentenciosa y un epigrama [...] el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las cosas figurativamente representadas”.¹⁹⁹ Esto quiere decir que en un emblema encontramos una imagen (llamada cuerpo en la época) y una inscripción lingüística (alma), las cuales al ponerlas en relación se encuentra su significado.

La emblemática fue introducida en España con los *Emblemata* de Andrea Alciato, publicados y traducidos por Deza Pinciano en 1549. Como se dijo anteriormente, hubo un esfuerzo por conciliar la pintura y la literatura, proceso que tuvo en la emblemática uno de sus resultados. Dice Egido: “La emblemática es el triunfo de la escritura y de la pintura, frente a la oralidad latente de otros géneros. Apela a la vista, no al oído, y fija un lenguaje más allá de las palabras mismas, universal y en cifra, que es el que propicia la pintura”.²⁰⁰ Así, el tópico horaciano *ut pictura poesis* encontró en el emblema una forma de conciliar la literatura con la pintura, ya que se conformaba de ambas artes.

La lectura de estos emblemas, al contener un enigma a resolver, le interesó a muchos de los escritores de la época. Baltasar Gracián es uno de los que más utilizó el emblema como recurso poético. Mario Praz, uno de los primeros críticos en abordar la emblemática, dijo que Gracián “ilustra los diferentes aspectos de la agudeza sobretodo con epigramas de Marcial y emblemas de Alciato”.²⁰¹ Esta frase no sólo aplica en su *Agudeza y Arte de ingenio*, sino que todo *El Criticón* es en realidad una enciclopedia emblemática. Aunque sabemos que Alciato no fue el único creador de emblemas, este fue el más famoso en la época. Sagrario López Poza en un artículo presenta una tabla de todas las conexiones que encontró entre la emblemática de Alciato y *El Criticón* de Gracián.²⁰²

Por ejemplo en “El museo del discreto”, la Crisi IV de la segunda parte de *El Criticón*, los peregrinos se encuentran con una criatura mitad hombre y mitad serpiente: “Pararon al punto y repararon en un chabacano monstruo que venía atrancando sendas, seguido de innumerable turba: estraña catadura, la primera mitad de hombre y la otra de serpiente; de modo que de

¹⁹⁹ José Pascual Buxó, *El resplendor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, México, UNAM, 2012, p. 26.

²⁰⁰ Aurora Egido, *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Medio Maravedí, 2004, p. 37

²⁰¹ Mario Praz, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, trad. José María Parreño, Madrid, Siruela, 1989, p. 24.

²⁰² Sagrario López Poza, “La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián” en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, España, Medio Maravedí, 2002, pp. 353-372

medio arriba mirava al cielo, y de medio abaxo iba rastrando por tierra”.²⁰³ En un emblema de Alciato, (fig.17) que corresponde a la necedad de los hombres, observamos una figura similar a la que describe Gracián. Estas dos figuras son alegorías de la mala sabiduría tal como dice el alado en la Crisi “Este es de aquellos que saben para todos y no para sí, pues siempre andan arrastrados; éste el que habla más y sabe menos, y éste es el necio que sabe todas las cosas mal sabidas”.²⁰⁴

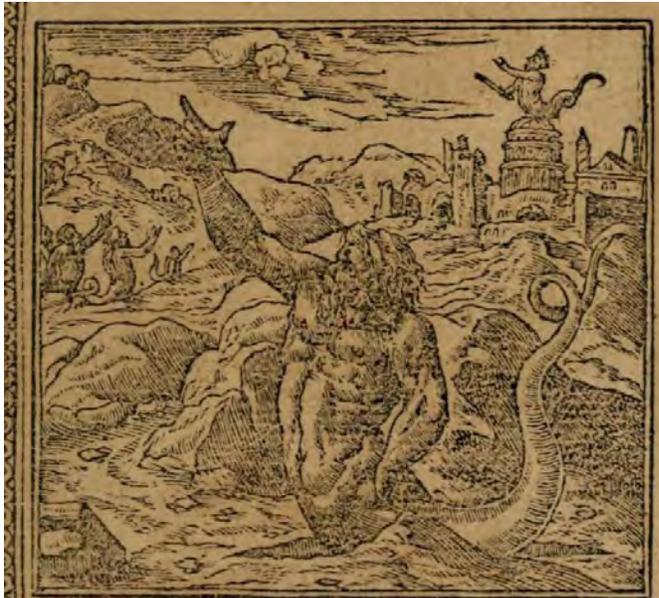


Fig. 17. *Emblema* de mitad hombre mitad humano de Alciato.

Por otro lado, Michel de Certeau en su libro *La fábula mística: siglos XVI y XVII*, le dedica el segundo capítulo al Bosco, concretamente a *El Jardín de las delicias*.²⁰⁵ Debido al carácter enigmático de la pintura, una de las lecturas propuestas por de Certeau parte de tres emblemas que “se refieren igualmente a la relación del cuadro con un texto explicativo, es decir con una asignación (escrita o deíctica) de sentido”.²⁰⁶ Estos se encuentran en la parte inferior derecha de cada una de las partes del tríptico (fig. 18): el monje-animal que está leyendo en el estanque, el único hombre vestido y un cerdo con vestimenta de monja. Estos emblemas corresponden a las acciones de leer, mostrar y escribir, las cuales, según de Certeau, son la clave de lectura de este cuadro. Lo que aquí interesa es ver que dos de los tres emblemas (el monje y el

²⁰³ Baltasar Gracián, *El Criticón*, II, *Op Cit.*, p. 128.

²⁰⁴ *Ibíd.*, p. 129.

²⁰⁵ Michel de Certeau, “El Jardín: Delirios y delicias de Jerónimo Bosco” en *La fábula mística: Siglos XVI y XVII*, trad. Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993, pp. 65-89.

²⁰⁶ *Ibíd.*, p. 71.

cerdo) son una yuxtaposición entre hombres y animales. De esta forma, se puede decir que tanto Gracián como el Bosco ven en estos seres (hombres-animales) un misterio a resolver, ya que se tratan de emblemas que el lector tiene que descifrar.



Fig. 18. Detalles de *El jardín de las delicias*.

Otro de los elementos en los que podemos encontrar semejanzas entre Gracián y El Bosco es la reducción de los elementos hasta personificarlos. Levisi dice que “En otros casos, se observa la existencia independiente de un miembro que actúa sin el resto del cuerpo, de efecto visual muy sugestivo”.²⁰⁷ La autora pone el ejemplo de un pasaje en el que Cirtilio encuentra dormido a Andrenio en la cueva de los lascivos. Este lugar estaba iluminado por una mano que nacía de la misma pared, parte autónoma que actúa sin la antorcha y sin el resto del cuerpo.²⁰⁸

En *El Bosco* encontramos este mismo recurso, el cual uno de sus ejemplos más famosos son las orejas que llevan el cuchillo en el “Infierno” del *Jardín de las delicias* (fig. 19) en ellas observamos cómo un sentido (el oído) se reduce hasta que es él mismo quien condena a las almas en el infierno. Las orejas tienen piernas, emancipándolas de la cara de una persona, por lo cual actúan independientemente del rostro.

²⁰⁷ Levisi, “Los personajes compuestos”, *Op. cit.*, p. 453.

²⁰⁸ *Ibidem*.

Este mismo recurso lo encontramos en Quevedo, por lo cual dice que Ilse Notting-Hauff: “Partes del cuerpo se independizan, se personifica lo inanimado [...], las personas se transforman en alegorías de sus propiedades más características”.²⁰⁹ Por ejemplo, en *El sueño del juicio final* al hablar de unos escribanos dice “Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban”.²¹⁰ Como podemos observar en esta frase, y en la pintura del Bosco, esta forma de abstraer un elemento y personificarlo se da porque el objeto (o una sensación) se convierte en lo que mueve al hombre y no el hombre en quien lo controla.



Fig. 19. Detalle del “Infierno” de *El jardín de las delicias*.

El mundo al revés es otro de los elementos que comparten los tres artistas. Dice Quevedo: “Así los hombres que todo lo entendéis al revés, bobo llamáis al que no es sedicioso, alborotador, maldiciente; y sabio llamáis al mal acondicionado, perturbador y escandaloso”.²¹¹ Para Quevedo, el mundo se encuentra alborotado, provocando que los valores se volteen y haya una concepción errónea del mundo. Por eso mismo, en el infierno se van a encontrar todo tipo de oficios, incluyendo a algunos clérigos. Veamos por ejemplo el retrato que hace de los mercaderes: “Pero lo que más me espantó fue ver los cuerpos de los mercaderes que se habían

²⁰⁹ Ilse Notting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los de Quevedo*, trad. Ana Pérez Linares, Madrid, Gredos, 1974, p. 226.

²¹⁰ Francisco Quevedo, *Sueños, Op. Cit.*, p. 126.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 219.

calzado las almas al revés, y tenían todos los cinco sentidos en las unas de la mano derecha”.²¹² En esta imagen se puede observar cómo para Quevedo algunos oficios tienen el “alma al revés”, pues en lugar de ayudar a los hombres le hacen daño; aquí no están solo los mercaderes sino, por ejemplo, los médicos que cobran por la salud.

El mundo al revés también se demuestra en las construcciones monstruosas de Gracián que, según Jorge Checa, “Son más bien figuraciones atroces que, al externalizar la condición invertida de las cosas temporalmente presentes y espacialmente próximas manifiestan que vivimos en una realidad trastocada o *al revés*”.²¹³ En la Crisi VI de la primera parte, en la cual Gracián habla sobre el Bosco, hay varias alusiones de este mundo. Una alegoría de esto es un hombre que “yendo a cavallo en una vulpeja, caminava azia atrás, nunca seguido, sino torciendo y rebolviendo a todas partes”.²¹⁴ Esta forma de ver el mundo se da porque los hombres logran voltear todo lo establecido, incluso el tiempo.²¹⁵

En El Bosco este recurso es uno de los que más utiliza. Podríamos encontrar numerosos ejemplos en varias de sus obras. Uno de los más interesantes es el mundo al revés que pasa en *El Jardín de las delicias*. En el panel central del lado derecho podemos observar varias aves que superan a los hombres. Si tomamos el ave como símbolo de la lujuria, el panel central se puede interpretar como un exceso que conduce al infierno.²¹⁶ Dentro de estas figuras hay, incluso, un ave que le está dando de comer a los humanos (fig.20). Otro ejemplo de este mundo serían los instrumentos del infierno, ya que no son los humanos los que pueden manipularlos, sino que son estos objetos los que manipulan el mundo.²¹⁷

Keith Moxey se percata de este recurso tan característico del Bosco y dice que “usó el valor satírico y divertido del concepto de mundo al revés, así como sus monstruos fabricados,

²¹² *Ibid.*, p. 126.

²¹³ Jorge Checa, “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián”, en *La Perinola*, no. 2, Navarra, Revista de Investigación Quevediana, 1998, p. 205.

²¹⁴ Gracián, *El Criticón*, *Op. Cit.*, p. 196.

²¹⁵ Va a decir Gracián “—Espera—dixo el Quirón—, que no está el mal en el cielo, sino en el suelo: que no sólo anda el mundo al rebés en orden al, lugar, sino al tiempo”. *Ibid.*, p. 210.

²¹⁶ El ave tiene un simbolismo ambivalente pues, por un lado, representa la fecundidad “Ave María”, pero por el otro la lujuria, pues hay una correspondencia entre ave y Eva. Dependiendo el contexto en donde se le utilice, así como la especie, puede representar muchas cosas. Véase la entrada “bird” de: James Hall, *Subjects & Symbols in Art*, EUA, John Murray, 1974.

²¹⁷ La idea de que los animales pasen a controlar a los hombres también está presente en Gracián. “—Sin duda que los pocos hombres que avían quedado se han retirado a los montes—ponderó Critilo—por no ver lo que en el mundo passa, y que las fieras se han venido a las ciudades y se han hecho cortesanas.”, *Ibid.*, p. 190.

para demostrar el nuevo alegato de la libertad artística del artista humanista”.²¹⁸ En esta frase se puede ver cómo El Bosco, al querer elevar su estatus de artesano a artista, inventa este tipo de imágenes con un ingenio especial, cosa que admiró Gracián.



Fig. 20. Detalles del panel central de *El Jardín de las delicias* en donde se encuentran unas aves alimentando humanos.

Ahora bien, esta idea del mundo al revés es usual para hacer una crítica de los vicios. Por ejemplo, dice Jorge Checa sobre los *Sueños* de Quevedo que “se produce [...] una reescritura caótica del mundo cotidiano, asimismo cargada de efectos disonantes en lo que a su recepción se refiere”.²¹⁹ Estos tres artistas (Quevedo, Gracián y El Bosco) vivieron una época que, consideraban, estaba llena de vicios. El Bosco, por un lado, elabora una crítica muy al estilo de Erasmo de Rotterdam, ambos pertenecientes a la Hermandad de Nuestra Señora, por lo que recibieron una educación similar. Gracián, por otro lado, cree que el mundo terrenal está lleno de vicios, por lo cual escribe una filosofía moral para combatir este problema.

Jorge Checa en su artículo “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián” analiza las diferencias y similitudes que existen entre ambos autores. Según este autor, el carácter lingüístico es lo que los diferencia:

Es cierto que tanto Quevedo como Gracián someten sus textos a una proliferación lingüística exageradamente monstruosa. Aun así, y en contraste con Quevedo, Gracián procura poner límites a su característico exceso verbal, y lo hace a base de relacionar muchas veces las imágenes con conceptos universales que, por concentrar el significado de episodios y escenas, sirven de elementos centripetos.

²¹⁸ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*, trad. Xosé García Sendón, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004, p. 60.

²¹⁹ Jorge Checa, *Op. cit.*, p. 200.

En esta conclusión podemos ver la diferencia entre los dos poetas españoles. Sin embargo, el Bosco es una referencia visual para ambos. Por un lado, tenemos figuras alegóricas que bien pueden ser personificaciones de un concepto universal, tal como lo es el ciego que aparece atrás del trovador de *Las tentaciones de San Antonio* y que cojea de un pie (fig. 16). Este puede ser la personificación de la ignorancia, ya que está a punto de caerse.²²⁰ Por otro lado, tenemos representaciones monstruosas menos claras como los demonios que aparecen en *El juicio final* del Bosco (fig. 21), los cuales son bestias no muy bien definidas.



Fig. 21. Detalle de la tabla derecha del *Juicio Final*.

Por último, otro de los elementos que unen a nuestros artistas es la acumulación de figuras. El panel central de *El Jardín de las delicias* es quizá la imagen donde más se ilustra esto. En medio encontramos un amontonamiento de hombres cabalgando animales que están rodeando un estanque lleno de mujeres. Algunos historiadores como Hans Belting tratan de ver esta parte del tríptico como una lucha de las pasiones quien dice: “Aquí, hombres montados sobre caballos, rinocerontes y animales exóticos dan vueltas casi acrobáticas a un pequeño estanque circular en el que se exhiben las mujeres más seductoras como si no fuesen ellos mismos los que cabalgan, sino que los impulsaran sus pasiones”.²²¹ Este es solo un ejemplo, pues en realidad la mayor parte de las obras del Bosco utilizan la saturación de figuras en la composición.

²²⁰ La ceguera podía simbolizar ignorancia, tal como lo demuestra Rubens en *El triunfo de la iglesia*, en el cual la eucaristía está aplastando a la ignorancia que es personificada por un ciego.

²²¹ Hans Belting, *Op. Cit.*, pp. 47-48.

Incluso Michel de Certeau ve *El jardín de las delicias* como una pintura que condensa varios signos. Dice “Como *el mapa mundo* tradicional, como los mapas contemporáneos [...] el jardín es un espacio que permite la suma enciclopédica. Es el mapa del o de un mundo. Reúne las formas y los signos habitualmente dispersos”.²²² De esta forma, el tríptico del Bosco se puede entender como una conglomeración de distintos elementos que se reúnen en una sola imagen que el espectador tiene que descifrar.

En Quevedo “la concentración y la tendencia a la hipérbole son características de todos los periodos creativos”.²²³ Estos se presentan de dos formas diferentes, por un lado la forma en que se escribe y, por el otro, las construcciones visuales que presenta. Del primero de ellos tomemos como ejemplo un pasaje del *Mundo por dentro* que dice:

El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado; el botero, sastre del vino, que le hace de vestir. El mozo de mulas, gentilhombre de camino. El bodegón, estado; el bodegonero, contador. El verdugo se llama miembro de la justicia y el corchete criado. El fullero, diestro; el ventero, huésped; la taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados; amistad llaman el amancebamiento; trato a la usura, burla a la estafa, gracia la mentira, donaire la malicia, descuido la bellaquería, valiente al desvergonzado, cortesano al vagamundo, al negro moreno, señor maestro al albartero y señor doctor al platicante. Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman: Hipócritas en el nombre y en el hecho.²²⁴

En la cita se presenta una enumeración de profesiones, oficios y lugares. De esta forma, podemos pensar en el mundo como un conglomerado de personas con diferentes quehaceres cada uno. La conglomeración se da tanto por la enumeración, como la carga visual que presenta, ya que el lector se imagina un grupo de personas que conviven en un solo lugar.

Del otro lado tenemos la parte visual, en la cual Quevedo también recurre a la acumulación de personajes. Vemos el pasaje del “Sueño del Infierno” en donde habla de los sastres:

Preguntó otro diablo cuántos eran. Respondieron que ciento, y respondió un demonio mal barbado entrecano:
—¿Ciento y sastres? No pueden ser tan pocos. La menor partida que habemos recibido ha sido de mil y ochocientos

En la cita vemos cómo Quevedo establece una cantidad de mil ochocientas personas como la menor partida de sastres que llegan al infierno, con lo cual hay una gran acumulación de seres.

²²² de Certeau, *Op. Cit.*, p. 72.

²²³ Notting-Hauff, *Op. Cit.*, p. 216.

²²⁴ Quevedo, *Sueños*, *Op. Cit.*, pp. 280-281.

Al igual que en *El Jardín de las delicias*, también existe una cantidad importante de mujeres, como observamos la siguiente descripción “Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo [...]”.²²⁵ No es raro encontrarse a lo largo de los sueños estas descripciones de multitudes.

Según Mingo, quien como vimos no cree que sea posible establecer una relación clara entre El Bosco y Quevedo, ve en este elemento la única vía posible para abordar un vínculo entre ambos artistas. Dice: “[...]la acumulación sí que se puede señalar como común a la hora de presentar sus cabalgatas de personajes estafalarios, grotescos y deformes, pero poco más. Lo que compartieron ambos por naturaleza fue un mismo punto de vista moral y despectivo con respecto al tiempo de sus vidas [...]”.²²⁶ Es interesante el punto de vista de Mingo, pues observa en esta enumeración, ya sea visual o textual, una forma caótica social, lo cual se emparenta con el argumento presentado con anterioridad acerca de que los tres artistas trataron de elaborar una crítica hacia los vicios de la época.

Esto tampoco es raro en Gracián, pues también hay imágenes de multitudes en *El Criticón*. Incluso, en la Crisi VI de la primera parte, en donde se habla del Bosco, encontramos un ejemplo de esto: “Fuélos guiando a la Plaça Mayor, donde hallaron paseándose gran multitud de fieras, y todas tan sueltas como libres, con notable peligro de los incautos: avía leones, tigres, leopardos, lobos, toros, panteras, muchas vuípexas; ni falta van sierpes, dragones y basiliscos.”.²²⁷ Esta cita no solo alude a un carácter visual, sino que también utiliza la enumeración para poder hacer más evidente la acumulación de figuras.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 231.

²²⁶ Martínez de Mingo, *Op. Cit.*, p. 147.

²²⁷ Gracián, *El Criticón I, Op. Cit.*, p. 190.

Conclusiones

A partir del lema horaciano, *ut pictura poesis*, es posible relacionar las artes plásticas con la literatura. En este trabajo se estudiaron algunas de las correspondencias que existen entre dos escritores españoles, Francisco Quevedo y Baltasar Gracián, y el pintor flamenco Hieronymous Bosch, quien tuvo gran fama en la España del siglo XVII. Todo esto a partir de tres elementos que, a mi forma de ver, comparten: la sátira, el lenguaje alegórico y la representación grotesca (y monstruosa) de sus imágenes.

Me pareció adecuada la decisión de estudiar las obras de *El alguacil endemoniado* de Francisco Quevedo y *El Criticón* (especialmente la “Crisi VI” de la primera parte) de Baltasar Gracián, ya que, además de compartir las características antes presentadas, fueron producidas en el siglo XVII en España, momento en el que, como se estudió con anterioridad, la pintura luchó por consolidarse como arte liberal.

Tanto Gracián como Quevedo vivieron una época en la que la pintura se sirvió, entre otras cosas, de la retórica para elevar su estatuto, lo que involucraba no sólo un ascenso social, sino la exención del pago de la alcabala correspondiente a las labores manuales. Francisco Quevedo fue uno de los artistas que estuvo más involucrado en el tema (tal como lo observamos en su silva “Al pincel”), lo cual me lleva a pensar que las alusiones al Bosco en sus obras no es fortuita. Por otro lado, Gracián puso en boca de uno de los guías de *El Criticón*, Critilio, un halago de la producción del pintor, por lo que podemos deducir que existe una filiación entre ambos.

La relación se puede encontrar, como expuse con anterioridad, en tres elementos: la sátira, la alegoría y lo grotesco. En los apartados que correspondieron a analizar estos conceptos, hice una revisión de cómo se percibieron y cómo se utilizan hoy en la crítica literaria. El habla común y la teorización en otras disciplinas, como la filosofía, causa confusión en el momento de ocupar algunos términos. Por ejemplo, la sátira como género literario es diferente a lo satírico. Mientras que lo satírico es una modalidad del lenguaje utilizada para la enseñanza de valores morales, la sátira es un género literario que tiene características específicas (como el narrador, la ficción y la hibridez de estilos literarios). La confusión viene por la manera en que el género se concibió en la Edad Media, pues no se respetaron los preceptos latinos, sino únicamente la denuncia de vicios, es decir, su finalidad.

El caso de lo grotesco es similar, ya que es un término que surge en las artes visuales y pasa, tiempo después, a formar parte de la crítica literaria. Como se expuso anteriormente, la palabra proviene de los *grutescos* que eran un tipo de ornamento que combinaba elementos vegetales, humanos y animales. Como este tipo de adornos no seguían los cánones clásicos, la palabra de grotesco se fue modificando hasta que pasó a significar algo que está fuera de los cánones de belleza.

En esta primera parte de la investigación me percaté de que sí es posible relacionar la producción del Bosco con la de Quevedo y Gracián. Por eso mismo, se puede afirmar que Francisco Quevedo y Baltasar Gracián nombran explícitamente al Bosco porque comparten el lenguaje alegórico, la construcción de imágenes grotescas y los rasgos satíricos, todo esto enmarcado dentro del tópico *ut pictura poesis* que se vivía en el siglo XVII en España.

Esta hipótesis se comprobó relacionando algunas citas tanto de *Los sueños* como de *El Criticón* en relación con imágenes del Bosco. De esta forma, se entendió cómo, por ejemplo, hay una construcción similar de personajes grotescos los cuales tienen varios tipos de representación, como el recurso que consiste en emancipar una parte del cuerpo de todo lo demás.

Es posible decir, entonces, que existe una filiación entre los dos poetas españoles, Baltasar Gracián y Francisco Quevedo, y el Bosco. Esta relación se da a partir de la alegoría como una modalidad del lenguaje en la cual dices una cosa pero, a la vez, dices otra. Es así como se pueden entender no sólo los textos literarios antes aludidos, sino gran parte de la producción bosquiana. Esta doble lectura se da, asimismo, en la construcción de los personajes monstruosos y en el carácter satírico que tienen la producción de los tres artistas que se abordaron.

La forma de trabajo en la que me apoyé—es decir, primero definir los términos y luego pasar a un análisis literario— me ayudó a comprender cómo es posible hacer un estudio que abarque tanto imágenes como textos literarios sin dejar a un lado las metodologías que propone la crítica literaria. Considero que, con este tipo de investigaciones, se comprenden mejor no sólo los textos literarios, sino también las imágenes. Esto es, a mi forma de ver, una de las mayores enseñanzas que obtuve al trabajar este tema.

Asimismo, pienso que la forma en que relacioné las imágenes con los textos es una aportación para los trabajos de crítica literaria del siglo XVII. Esta investigación tiene un equilibrio entre análisis de textos y de imágenes. Esto sirve para entender las obras artísticas desde un panorama más amplio. Si el siglo XVII es, como muchos críticos lo han dicho, un

época en donde las imágenes adquieren gran importancia, es necesario que la crítica literaria tenga la capacidad de involucrarlas como parte de su objeto de estudio.

Aunque los estudios críticos que abordan la relación entre Quevedo y el Bosco sean muy variados, este trabajo aportó un nuevo punto de vista. Se aclararon algunos conceptos que se utilizan al referirse a estos artistas como, por ejemplo, la explicación que se llevó a cabo de alegoría y símbolo, ya que algunos teóricos como Salas, Mingo y Hank Boom los toman como dicotomía. Según mi forma de ver, en el Bosco y Quevedo encontramos un lenguaje alegórico que tiene, entre otros recursos, símbolos, por lo que las interpretaciones que parten de esta división (símbolo vs alegoría) no me parecen del todo acertadas.

En cuanto a Gracián, este trabajo es una primera aproximación a la relación entre el escritor y el pintor, ya que, hasta el momento, no existen artículos que los aborden directamente. Aquí se tomó como punto de partida la alegoría como la característica que los une. Por ejemplo, la construcción alegórica que el Bosco utilizó para *La mesa de los pecados capitales* es similar a la que recurre Gracián a lo largo de *El Criticón*. Ahora bien, como se dijo anteriormente, lo satírico es uno de los rasgos que más utiliza Gracián, tal como lo observamos en una cita de su *Agudeza y arte de ingenio*, por lo que las alegorías satíricas son parte de la poética no sólo del escritor español, sino también del Bosco, tal como se analizó en ciertos detalles de *El jardín de las delicias*.

Otra de las aportaciones de este trabajo, que empezó con Carmen Pereira Muro, fue pensar al Bosco como un signo que tiene muchos significados dependiendo el contexto. Esta forma de ver al pintor ayuda a dimensionar su importancia en el siglo XVII, así como abrir posibilidades de estudio, ya que no sólo se ve como pintor sino que, como vimos, puede ser sinónimo de monstruoso o de erudición, dependiendo de cómo se utiliza.

Asimismo, al relacionar los personajes de *El Criticón*, *Los sueños* y algunas pinturas del Bosco, se demostró que la construcción de personajes son similares. Con esto se aporta a la crítica literaria repensar algunas de las fuentes de donde vienen los personajes, pues se pueden rastrear en algunas obras visuales como la emblemática o pinturas. Como se demostró en este trabajo, es posible encontrar relaciones formales entre los personajes del Bosco y los que presentan Gracián y Quevedo.

Por otro lado, quisiera decir que como estudiante de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, este trabajo me ayudó a comprender cómo se pueden hacer estudios

interdisciplinarios desde la literatura. A lo largo del proceso entendí que es necesario tener un objeto de estudio claro para que no haya divagaciones que sólo causen que el argumento se oscurezca. Asimismo, comprendí que se pueden llevar a cabo trabajos de investigación en los cuales se involucren diferentes disciplinas para comprender uno o varios textos.

Sin embargo, a lo largo de esta investigación me fui dando cuenta de que hay otras formas de abordar a estos tres artistas. Por ejemplo, el Bosco pintó en varias ocasiones la figura de un errante, el cual se encuentra en algunos paneles cerrados, como en *El carro de heno*. En Gracián y en Quevedo también podemos hallar esta misma figura. Critilio y Andrenio, por ejemplo, son dos viajeros que van conociendo el mundo. En *Los Sueños*, existe un viaje que inicia el protagonista. De esta forma se podría analizar a estos tres artistas desde el tópico del viaje.

Por otro lado, el desengaño es uno de los temas que concierne al Bosco, a Quevedo y a Gracián. Aunque no pude ahondar en este tema, me parece que es una línea de investigación fructífera, ya que en las obras de los tres artistas encontramos una fuerte carga de crítica hacia los vicios morales y sociales. Asimismo, aunque de diferente manera, los tres tienen una forma similar de ver al mundo.

Por último, la emblemática es uno de los temas que se encuentran en los tres y que, sin embargo, no pude tratar con profundidad en esta tesis. Me parece que, así como se ha estudiado la emblemática en Baltasar Gracián y en Quevedo, este tema no ha sido lo suficientemente desarrollado en el Bosco, por lo cual es otro de los temas en los que se podría encontrar una filiación entre los tres.

Concluiré diciendo que este proyecto me permitió conocer diferentes vías investigación, pues encontré en este tema suficientes vías para abordarlo. Me parece que esto será sólo el principio para seguir ahondando en la relación que existe, en primer lugar, entre la poesía y la literatura del siglo XVII y, en segundo lugar, en las correspondencias que se pueden hallar en poetas y pintores de distintas épocas. En un campo tan fértil de conocimiento, espero que esta tesis haya contribuido, aunque modestamente, en entender mejor el fenómeno literario del *ut pictura poesis*.

Anexo A: Algunas obras del Bosco



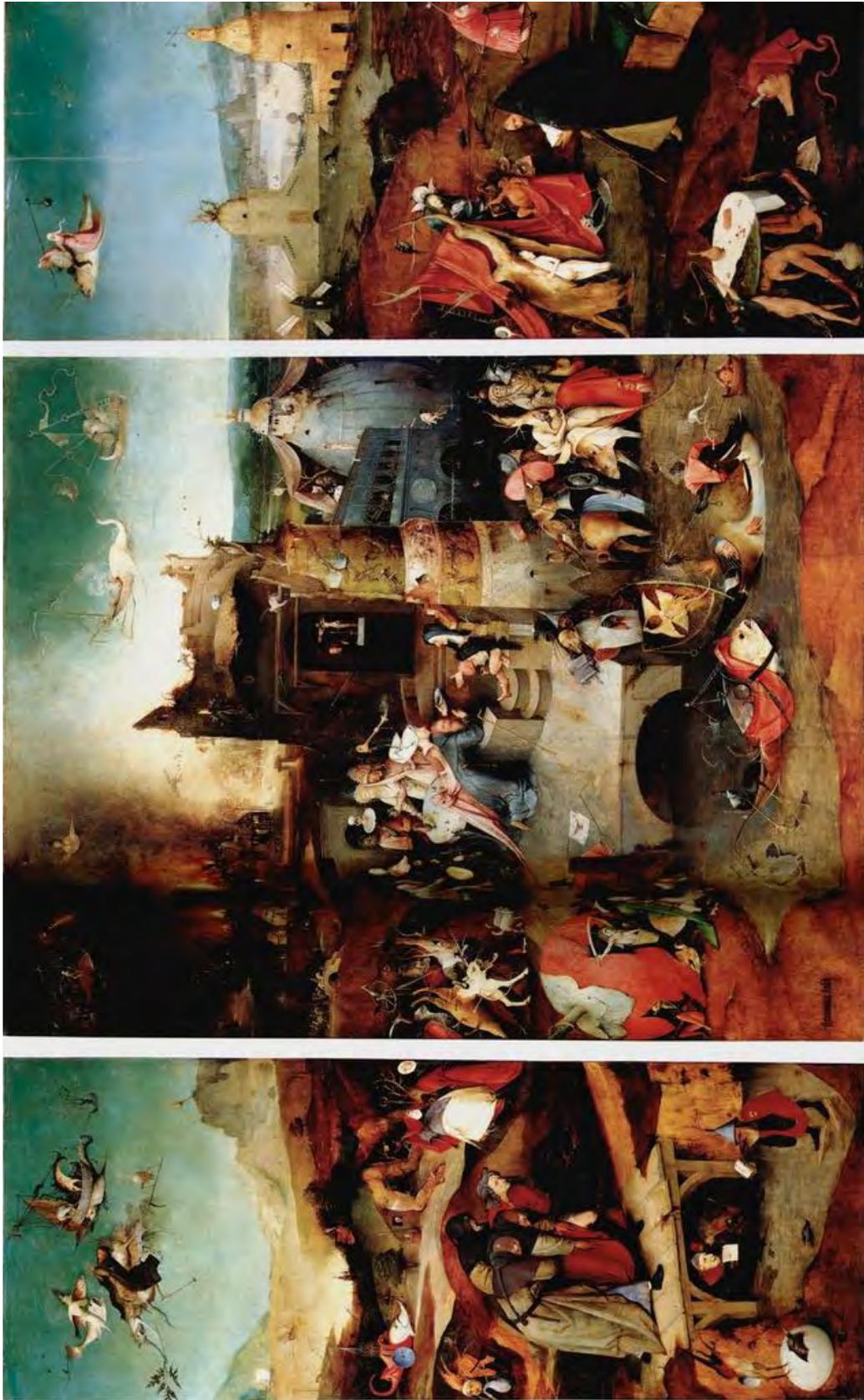
El Bosco, *Mesa de los pecados capitales*, 1505-1510 c.a, Óleo sobre tabla, 119.5 x 139.8 cm, Museo del Prado.



El Bosco, *El carro de heno*, 1512-1515 c.a, Óleo sobre tabla, 136 x 195.3 cm, Museo del Prado.



El Bosco, *El jardín de las delicias*, 1505- 1515 c.a., Óleo sobre tabla, 220 x 389 cm, Museo del Prado



El Bosco, *Las tentaciones de San Antonio*, 1501 c.a., Óleo sobre tabla, 131 x 238 cm, Museo Nacional de Arte Antiguo, Lisboa.



El Bosco, *El juicio final*, 1482 c.a., Óleo sobre tabla, 163 x 242 cm, Academia de Bellas Artes de Viena.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, *Teoría estética*. trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2011.
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. Trad. Carlos Pérez Infante. México, UAM-Azcapotzalco, 1998.
- Álvarez Lobato, Carmen (coord.). *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Álvarez Vázquez, J.A. “Introducción” en *Los sueños*. Francisco Quevedo. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. España, Alianza Editorial, 1987.
- Baxandall, Michael. *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*. Trad. Aurora Luelmo. Madrid, La balsa de la Medusa, 2010.
- Belting, Hans. *El Bosco: El jardín de las delicias*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid, ABADA Editores, 2012.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus, 1990.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2013.
- Boom, Henk. *El Bosco al desnudo. 500 años de controversia sobre Jheronimus Bosch*. Madrid, Antonio Machado, 2016.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010.
- Brown, Jonathan. *Velázquez pintor y cortesano*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Candelas Colodrón, Miguel Ángel. “La silva «El pincel» de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista” en *Bulletín Hispanique*, tomo 98, no. 1, 1996, pp. 85-95.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos, diferencias*. Ed., prolog., y notas de Francisco Calvo Serraler. Madrid, Turner, 1979.
- Casales, Francisco. *Tablas poéticas*. Versión electrónica de Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. << <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas-->

2/html/fee79db6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#I_26 >> consultado 13 de abril de 2017.

- Cennini, Cennino. *El libro del arte*. Trad. Fernando Olmeda Latorre. Madrid, Akal, 2000.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística: Siglos XVI y XVII*. Trad. Jorge López Moctezuma. México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Chavalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar. Barcelona, Herder, 1986.
- Checa, Joge. “Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián” en *La Perinola*, no. 2. Navarra, Revista de Investigación Quevediana, 1998, pp. 195- 211.
- Cirlot, Victoria. “La estética de lo monstruoso en la Edad Media”. *Revista de literatura medieval*, 2, 1990, pp. 175-182.
- Connelly, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Trad. Amaya Bozal. España, La Balsa de la Medusa, 2015.
- Coronel Ramos, Marco Antonio. *La sátira latina*. España, Síntesis, 2002.
- Deza Enríquez, Ana-Jimena. “Gracián y el concepto de alegoría. Verdad y agudeza en *El Criticón*” en *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 2004, pp. 157- 178.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid, Real Academia Española, 1726- 1739.
- Egido, Aurora. *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*. Barcelona, Medio Maravedí, 2004.
- . *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*. Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Enciclopedia del arte Garzati*. España, Ediciones B, 1991.
- Fajardo, Saavedra. *República literaria*. Ed. Francisco Javier Díez de Ravenga. España, Real Academia Alfonso X El Sabio, 2008.
- Fischer, Stefan. *Heronymus Bosch. Obra completa*. Trad. José María García Pelegrín. Alemania, Taschen, 2014.
- Fletcher, Agnus. *Alegoría. Teoría de un mundo simbólico*. Trad. Vicente Carmona González. Madrid, Akal, 2012.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 2010.
- Galí, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simonides a Platon : la invención del territorio artístico*. Barcelona, El Acantilado, 1999.

- Gallego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972.
- . *El pintor de artesano a artista*. España, Universidad de Granada, 1978.
- García Berrio, Antonio. *Ut poesis pictura: poética del arte visual*. Madrid, Tecnos, 1988.
- Gombrich, Ernest. *Los usos de las imágenes. Estudio sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Historia del arte*. Trad. Rafael Santos Torrella. México, Phaidon, 1997.
- Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*. Madrid, Cátedra, 1999.
- González Roldán, Aurora. “Trazos satíricos en el *Viaje del Parnaso*” en *El viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)*. México, El Colegio de México, 2017, pp. 99-123.
- . *La paradoja de Heráclito y Demócrito en El Criticón*. España, Universidad de Zaragoza, en prensa.
- González, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. España, Akal, 2015.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Tomos I-III, ed. Miguel Romera-Navarro. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1938- 1940.
- . *Agudeza y arte de ingenio*. Tomo I-II, ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid, Editorial Castalia, 2001.
- Hall, James. *Subjects & Symbols in Art*. EUA, John Murray, 1974.
- Heindenreich, Helmut. “Hieronymous Bosch in Some Literary Contexts” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 33. Londres, 1970, pp. 171-199.
- Herrero García, Miguel. *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid, Aguirre, 1943.
- Horacio, *El arte poética de Horacio o Epístola a los pisones*, trad. Tomás de Iriarte, Madrid, Imprenta Real de La Gazeta, 1777.
- . *Sátiras*. Introd., y notas de Francisco Montes de Oca. México, UNAM, 1961.
- Insúa Cereceda, Mariel. “De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)” en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Mariela Insúa y Lygia Pérez (eds.). Madrid-Frankfurt, Universidad Iberoamericana-Vervuert, 2009.

- Jáuregui, Juan de. *Rimas de don Juan de Jáuregui Vol. IV*. Ed. Ramón Fernández. Madrid, Imprenta Real, 1786.
- Juvenal. *Sátiras*. Trad., introd., y ed., Manuel Balasch. Madrid, Gredos, 2008.
- Keyser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2010.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. Trad. José Pérez Riesco. Madrid, Gredos, 1996.
- Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. Nueva York, The Norton Library, 1967.
- Levin, Samuel R. "Allegorical Language" en *Allegory, Myth and Symbol*. Ed. Merlow Bloomfield. EUA, Harvard, 1981, pp. 23-39.
- López Poza, Sagrario. "La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián" en *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. España, Medio Maravedí, 2002, pp. 353-372.
- Macrobio. *Comentario al sueño de Escipión*. Intro., trad., y nt. de Fernando Navarro Antolín. España, Gredos, 2006.
- Margarita, Levisi. "Los personajes compuestos en *El Criticón*" en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 451-454.
- ". "Hieronymous Bosch y los Sueños de Francisco Quevedo" en *Filología*, 9. Buenos Aires, 1963, pp. 163-200.
- Martínez de Mingo, Luis. "Similitudes y diferencias: El Bosco y el Quevedo de los *Sueños*" en *La Perinola*, 12, Navarra, 2008, pp. 145- 158.
- Mateo Gómez, Isabel. *Felipe II y el arte de su tiempo*. España, Visor: Fundación Argentina, 1998.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, The University of Chicago press, 1994.
- Morreale, Margherita. "Quevedo y el Bosco. Una apostilla a los Sueños" en *Revista Clavileño*, 7. España, 1956, pp. 40-44.
- Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre la historia del arte*. Trad. Xosé García Sendón. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2004.

- Notting-Hauff, Ilse. *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*. Trad. Ana Pérez Linares. Madrid, Gredos, 1974.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Ed. y prolog. Mariano de Roca y Delgado. Madrid, Librería de D. Leon Pablo Villafuerte, 1871.
- Pacheco de Narváez, Luis. *El tribunal de la justa venganza*. Ed. Victoriano Roncero. Navarra, EUNSA, 2008.
- Pascual Buxó, José. *El resplendor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México, UNAM, 2012.
- Pereira Muro, Carmen. "When an Image is Not Worth a Thousand Words: Divergent Codes of Representation of Death and the Afterlife in Francisco Quevedo's Satirical Works and the art of Hieronymous Bosch" en *Hispanic Issues Online*. EUA, University of Minnesota, EUA, 2010, pp. 126-143.
- Pérez Lasheras, Antonio. *Fustigat Mores: hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*. España, Universidad de Zaragoza, 1994.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Velázquez*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.
- Pineda, Victoria. "«Dum viguit eloquentia, viguit pictura» (De literatura artística y arte literario, con ejemplos del libro segundo de Pacheco)" en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*. Toulouse Pamplona, 1996, pp. 191- 198.
- Piñol Lloret, Marta. "Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos" en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Mariela Insúa y Lygia Pérez (eds.), Madrid-Frankfurt, Universidad Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Portús, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo del Prado, 2016.
- . *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. España, Nerea, 1999.
- Praz, Mario. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Trad. José María Parreño. Madrid, Siruela, 1989.
- Quevedo, Francisco. *El Buscón*. España, Historia de la literatura, 2002.
- Quevedo, Francisco *Obra Poética. I*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid, Editorial Castalia, 1999.
- . *Obra poética III*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1971.
- . *Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa)*. Edición de Celsa García Valdés. Madrid, Taurus, 1986.

- . *Sueños y discursos*. James O. Crosby (ed.). España, Editorial Castalia, 1993.
- Quirarte, Vicente. *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*. México, Paidós, 2005.
- Río Parra, Elena del. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el siglo de Oro*. España-Alemania, Universidad de Navarra- Vervuert, 2003.
- Ripa, Cesare. *Iconología or moral emblems*. Trad. P. Tempest. Londres, Benz Motte, 1709.
- Rodríguez G. De Ceballos, Alfonso. “El Cristo crucificado de Velázquez. Trasfondo histórico-religioso”. *Archivo español de arte*, no. 77, España, 2004, pp. 5-19.
- Rose Sifert, Ulrik. *La alegoría del Barroco: Persiles y Criticón novela y alegoría*. Tesis para obtener el grado de doctorado en Lenguas Romances en la Universidad de Colonia, 2014.
- Sáenz, Adrian J. *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Madrid, Visor Libros, 2015.
- Salas, Xavier. *El Bosco en la literatura española*. Barcelona, Imprenta J. Sabater, 1943.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, Impresora Clásica Española, 1941.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *El pincel y el fénix: pintura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid, Iberoamericana, 2011.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. pr. y nt. de Amado Alonso. Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.
- Schwartz, Lía. “En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y *Los sueños* de Quevedo” en *Lexis*. Vol. IX, No. 2, 1985, pp. 209-227.
- Silva Maroto, Pilar (coord.). *El Bosco. La exposición del bicentenario*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.
- Solórzano, Carlos. *Tiempo de regocijo*. España, Cortado, 1907.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de las seis ideas*. 6ª ed., trad. Francisco Rodríguez Martín. España, Tecnos, 1997.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Trad. Helena Aguilá. Madrid, Cátedra, 2014.
- Vega, Lope de. “A un señor de estos reinos. Epístola séptima”, 1624, versión electrónica de *Observatoire de la vie littéraire*, París-Sorbonne. <<http://obvil.paris->

sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope/body-2>. Fecha de consulta 17 de julio de 2017.

------. *La Vega del Parnaso. Tomo II.* Ed. Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado. España, Ediciones Críticas, 2015.

------. *El laurel de Apolo.* Ed. Antonio Carreño. España, Cátedra, 2007.

Vinci, Leonardo da. *Tratado de la pintura.* Trad. y prol. Rafael Galvano. Buenos Aires, Libertador, 2006.