

***Ut pictura poesis en Navidades de Madrid y noches entretenidas, de Mariana de Carvajal y Saavedra***

Djidiack FAYE

Université Gaston Berger de Saint-Louis/ Sénégal

E-Mail: babadjidiack@gmail.com

**Résumé :**

Le présent article est une réflexion sur l'interaction peinture/littérature dans *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, de Mariana de Carvajal. Notre objectif est de démontrer dans quelle mesure l'écriture et la peinture se fondent dans la même réalité artistique de l'œuvre littéraire. Ainsi, nous avons pu voir comment la présence de la peinture dans l'écriture romanesque contribue à la composition d'un texte qui voit et des tableaux qui parlent. Chez elle, écrire c'est peindre et peindre c'est écrire, ce qui rend le langage littéraire doublement artistique. La maxime horatienne de *l'ut pictura poesis* trouve tout son sens dans l'œuvre de Mariana de Carvajal.

**Mots clés :** Littérature, peinture, ekphrasis, *ut pictura poesis*, tableau, portrait, allégorie, mise en abyme.

**Resumen:**

El presente artículo es una reflexión sobre la interacción pintura/literatura en *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, de Mariana de Carvajal. Nuestro objetivo es demostrar en qué medida la escritura y la pintura se funden en la misma realidad artística de la obra literaria. Así, hemos podido ver cómo la presencia de la pintura en la escritura romanesca contribuye a la plasmación de un texto que ve y cuadros que hablan. En ella, escribir es pintar y pintar es escribir, lo que hace el lenguaje literario doblemente artístico. La máxima horaciana de la *ut pictura poesis* cobra sentido en la obra de Mariana de Carvajal.

**Palabras clave:** Literatura, pintura, ékfrasis, *ut pictura poesis*, cuadro, retrato, alegoría, mise en abyme.

**Abstract:**

This paper is an analysis of the connection between painting and literature in Mariana de Carvajal's *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. The purpose is to show how writing and painting merge into the same aesthetic reality of the literary work. In this regard, the survey has demonstrated how the presence of painting in the fiction plays a great part in

the composition of the text that sees and the pictures that speaks. For this author, writing is to paint and painting is to write, which makes the literary language twice artistic. The Horatian maxim of the *ut pictura poesis* finds its full meaning in Mariana de Carvajal's work.

**Key words:** Literature, painting, ekphrasis, *ut pictura poesis*, picture, portrait, allegory, *mise en abyme*.

### Introducción

La literatura española del Siglo de Oro ha sido una tierra fértil en la que se sembró la doctrina horaciana de la *Ut pictura poesis* (como la poesía, así es la pintura). Capos de la novela áurea y del teatro, de la calaña de Miguel de Cervantes y Lope de Vega, han dado cabida en sus obras a la teoría de las artes hermanas. Mariana de Carvajal, como buen epígono de sus maestros, reanuda con el tópico de la hermandad artística entre pintura y literatura. En su compilación de novelas, *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663), los cuadros de pintura jalonan el texto literario, lo cual da la impresión de que los narradores se pasean por una galería repleta de retratos. La escritora maneja bien los registros ecrásticos experimentando varias posibilidades de interferencias entre literatura y pintura. El objetivo de este trabajo es estudiar la integración de la pintura en las narraciones carvajalianas para identificar los distintos artificios novelescos manejados por la autora para defender la idea de la similitud y compatibilidad entre ambas artes. Así, en la primera parte veremos cómo la apología de la pintura permite a la novelista confirmar las virtudes de este arte y hacer su paralelismo con la literatura. Luego, en la segunda parte estudiaremos cómo Mariana de Carvajal se sirve de la técnica del cuadro mixto y de la alegoría para crear una simbiosis de literatura y pintura. Para no caer en la trampa de repetimos, no juzgamos necesario consagrar una parte a la teoría de la *ut pictura poesis* y de la écfrasis en general porque ya lo hemos hecho en otro artículo titulado: "Relaciones inter artísticas: La écfrasis literaria en *"Fantasía"* de Ana María Fagundo", Publicado en el número 22 (enero 2012) de la revista URED. (P.138-158).

#### 1- La defensa y apología de la pintura

Recorrer las páginas de *Navidades de Madrid y noches entretenidas* es como cantar con doña Mariana de Carvajal el himno de la pintura, este arte que ha seducido a la sociedad española del Siglo de Oro. La belleza pictórica como cumbre de la estética y su facultad de reproducir la Naturaleza constituyen virtudes de la pintura que nuestra autora explaya a lo largo de sus narraciones. De la función terapéutica del retrato pasando por la

capacidad de la pintura de interactuar con la literatura, Mariana de Carvajal nos deletrea las cualidades sociales y estéticas que elevan la pincelada al rango de arte superior. Las novelas carvajalianas se sitúan a más de un siglo y medio antes del daguerrotipo inventado por Louis Jacques Mande Daguerre en 1839. En aquella época, la fotografía no existía todavía y el pintor se encargaba de reproducir las imágenes humanas. Eso convirtió el retrato en la pintura de moda utilizada sobre todo en las relaciones sentimentales, ora para idealizar la belleza femenina, ora para consolarse de la ausencia de la persona amada, ora para expresar sentimientos, ora con fines matrimoniales. Por ejemplo, en la novela *La Venus de Ferrara*, el desesperado amante don Antonio busca consuelo en el retrato de doña Leonor ante la reclusión de la dama:

Como don Enrique vivía dentro de casa, estaba don Antonio tan triste con el mucho recato y encierro de doña Leonor, que por aliviar parte de su amorosa pena, pagándole francamente a un diestro pintor, le obligó a que madrugara entre dos luces para hallarse en los Carmelitas Descalzos, porque doña Juana y su hija iban a oír la primera misa. Acudió los días que bastaron para conseguir su diligencia y, como la descuidada doncella, por no haber gente en la iglesia, se destapara, tuvo lugar de copiarla tan perfecta, que don Antonio se volvía loco de contento de ver a su hermoso dueño, tan imitado, que parecía que respondía con los graves y divinos ojos a las quejas que le daba por su mucho encierro. (Carvajal 2005: 140)

El retrato es la correa de transmisión cuya función consiste en mantener el vínculo sentimental para evitar que la ausencia física de la persona amada no desemboque en el olvido. Es el consolador con el que se engañan los ojos y se alivia el corazón porque el retrato marca la presencia virtual del que está realmente ausente. Por eso, proporciona la ilusión de que no hay separación ni alejamiento. Los mismísimos orígenes de la pintura se relacionan con esta función terapéutica del retrato:

Según Plinio el Viejo (*Historia Natural*, XXXV, 15), el origen de la pintura se remontaría a los amoríos de una hija del ceramista Butades de Sicione, la cual, debiendo separarse temporalmente del joven que la había seducido, para conservar su recuerdo, trazó el perfil de su rostro, cuya sombra arrojaba una lámpara sobre la pared. Luego, su padre habría modelado con arcilla las facciones, dándoles color. Esta tesis de la *circumductio umbrae* tuvo un gran éxito, seguramente por lo poético de la imagen, y con pequeñas variaciones fue repitiéndose desde Quintiliano a Alberti, difundiéndose ampliamente sobre todo a partir de la recopilación de fuentes artísticas antiguas publicada por Franciscus Junius en 1637. En el retrato, pues, estaría el nacimiento de la pintura, evidentemente a causa de su poder evocativo, como un recurso para sobrevivir tanto a la muerte como al olvido. (Vicente Lleó 2008: 01)

Queda pues claro que la pintura nació de la imitación y por eso es inconcebible sin esta dimensión calcadora. En el retrato de doña Leonor la potencia mimética de la pintura es la que está puesta de relieve, pues el retrato es una “copia tan perfecta” y “tan imitada”, es decir, una fiel reproducción del físico de doña Leonor. La superioridad de la pintura sobre las demás artes adelantada por los tratadistas de este arte durante el Renacimiento y el Barroco hunde sus raíces en el poderío que tiene de reproducir con exactitud la Naturaleza. Por eso, Francisco de Holanda dice en *De la pintura antigua y el Diálogo de la pintura* que la pintura “es espejo en que se mira y reverbera la obra del mundo” (Holanda 2003: 21). Vicente Carducho ratifica esta cualidad de la pintura en estos términos:

La pintura es quien artificiosamente imita la Naturaleza, porque mediante su ingenioso artificio, vemos, entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia Naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos. (Carducho 1971: 152)

Y más adelante añade que “la pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y colores” (Carducho 1971: 152). Por eso, los escritores del Barroco empeñados en evidenciar la verosimilitud de sus obras, recurren al parangón de la literatura con la pintura afin de elevar la pluma al rango del pincel. En los siglos XVI y XVII el realismo pictórico ha sido alabado hasta el punto de considerarse que el simple retrato tiene el poder de sustituir la presencia física de la persona y de remediar el sentimiento de añoranza. No faltan ejemplos en las narraciones de Mariana de Carvajal. En la novela *Del esclavo de su esclavo*, se puede leer:

Vivían melancólicos sus padres con el ausencia de Matilde, porque don Félix no podía ir a verla por no dar sospecha. Mandóle a Alberto que, para el consuelo de su madre, se la trajera retratada en una pequeña lámina. (Carvajal 2005: 216)

Y en *La industria vence desdenes*, don Pedro solicita un retrato de su sobrina a modo de consuelo:

No despachó tan presto, que no pasaron cuatro meses en los cuales supo por cartas que su hermana estaba preñada, y aunque le rogaron cuando volvió a Úbeda esperase el parto, no lo aceptó por estar el tiempo a boca de invierno, pidiendo a don Alonso que, si se lograba el deseado fruto, le pusiera el nombre de su hermana y se le enviara retratado para tener algún consuelo. (Carvajal 2005: 257-258).

Mariana de Carvajal ha plasmado su colección de novelas, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, como un discurso literario sobre la pintura. La novelista traspasa a sus relatos los distintos aspectos de los debates que la élite áurea alimentó en torno a la pintura. Así, entre las

cuestiones planteadas por los tratadistas de pintura está la de la profesionalización de la misma. En efecto, en la filosofía del arte de los siglos XVI y XVII, la pintura solo competía con la Naturaleza y el pintor con Dios gracias al poderío reproductor de este arte. Por eso, en la estratificación artística se coloca la pintura en la parte alta de la pirámide, de modo que se suscita el debate de si el pintor ha de ser pagado o no. Dámaso Chicharro subraya al respecto:

El cobrar por la pintura fue objeto de discusión durante todo el siglo XVII, ya que se consideraba ésta un arte nobiliar, que no debía traer aparejado el cobro de dinero; en todo caso, el que la ejecutaba aspiraba a no pagar impuestos. Fue esto objeto de enconadas disputas y polémicas a lo largo de todo el siglo. (Chicharro 2005: 256)

Mariana de Carvajal, como gran aficionada a la pintura, se posiciona escuetamente a favor de la remuneración del artista superior. Para la novelista, no solo la pintura es una ciencia que se puede aprender sino también que debe mejorar la vida del que la ejerce. Esta filosofía carvajaliana subyace en la novela *La industria vence desdenes* en la que don Pedro aprende el oficio de pintor de un amigo de su padre en Salamanca y acaba superando a su maestro y mejorando sus condiciones sociales:

Era {el amigo de su padre} eminente en la pintura, imitando las cosas tan vivas, que era un remedo de la naturaleza. Respecto de vivir los dos en una posada, le ganó don Pedro la voluntad con deseo de aprender la eminente facultad, y las horas que faltaban de sus estudios se entretenían en su gustoso ejercicio. Salió tan diestro, que ya su maestro le envidiaba y por estar en uso el hacerse diferentes bordaduras de vestidos, camas y otras cosas, hacían galantes dibujos, con que don Pedro empezó a manejar dineros y, remitiendo a su madre algunas pinturas y a la querida hermana algunas galas, les envió a decir no se empeñaron en remitirle socorro, dando a entender en qué divertía los ratos ociosos. Pasados cuatro años, volvió a su casa tan lucido de galas, que todos envidiaban a don Fernando la dicha de tener dos hijos tan dignos de ser estimados. (Carvajal 2005: 256)

Más adelante en la misma novela, Mariana de Carvajal recalca su opinión:

Estimóle el cuidado y, llevando la pintura y otras láminas que le parecieron bien, después de haberlas puesto en su sitio, abriendo un escritorio, le dio en un papel cien doblones de a ocho, diciéndole: - Razón es pagar al pintor. (Carvajal 2005: 259)

Es más, la escritora, incluso, piensa que no hay precio para el pintor; ante el que se compara con Dios no hay sitio para el regateo; su obra ha de disfrutarse como se goza de la Naturaleza. Por eso, el pintor don Pedro, conocedor de las virtudes de la pintura, juzga inestimable el retrato de su sobrino que le manda su hermana:

Con esto ocupó los confesionarios con tan feliz prosperidad, que no daría lo adquirido por veinte mil ducados, pareciéndole todo poco para el nuevo sobrino, por habersele enviado retratado de edad de seis años a lo soldado, con un vestido de tela de nácar, con una carta en la mano, refiriendo su madre en la suya tantas gracias, que le volvían loco. (Carvajal 2005: 259-260)

La alta clase social del Siglo de Oro ve en la pintura el arte que le iguala en nobleza; de ahí la gran atracción en la que se ha convertido la pincelada. Las familias nobles tenían sus galerías para eternizar las imágenes de los antepasados que ennoblecieron sus linajes. Vicente Lleó lo menta en su estudio de la obra de SusannWaldmann *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*:

Tan prestigiosa ascendencia se conservó en la Roma antigua, donde el retrato estuvo vinculado a la aristocracia, las imágenes de cuyos antepasados –las *imagines maiorum*– eran conservadas en los atrios de las casas y eran exhibidas a modo de galería nobiliaria en determinadas ocasiones que venían reguladas por el *iusimaginum*; estas efigies de cera dieron lugar más tarde a los impresionantes bustos en mármol de los principales protagonistas de la Antigüedad romana, así como, más tardíamente, de infinidad de anónimos ciudadanos cuyos rostros nos miran desde los museos y nos hacen sentirlos próximos. (Lleó 2008: 01)

En *La Venus de Ferrara*, Floripa acepta casar a su hija Venus con el duque de Módena después de mandar a alguien visitar la galería de pintura del pretendiente para asegurarse de su nobleza:

...y llevándole consigo, le enseñó todo lo que deseaba ver. Y entrándole a una galería adonde estaban los ilustres ascendientes de la casa de Módena, le fue enseñando los retratos, diciéndole quién era cada uno. Y llegando al retrato de Alfredo, le dijo: “Este es su Alteza”. Satisfecho el astuto mensajero, le dijo:

-Mucho estimaré llevar a mi tierra una copia. {...}

Con esto, se fueron y, llegados a casa del maestro, compró un lienzo de medio cuerpo, tan parecido a su dueño que, llegado a la presencia de don Gonzalo, quedó admirado de la viva semejanza. Fue a dar el retrato, pidiendo albricias de que era cierto lo que había dicho el Duque. (Carvajal 2005: 164)

La escritora vuelve a aludir aquí a la comercialización de la pintura (*compró un lienzo de medio cuerpo*) y al potencial calcador de este arte (*tan parecido a su dueño {...} viva semejanza*), los dos principales aspectos que constituyen los faros que iluminan su visión de la pincelada.

La pintura desempeña también un papel decorativo en la época de Mariana de Carvajal ya que forma parte del gusto estético de la nobleza. En las casas ilustres no podían faltar las pinturas, una realidad novelizada en *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. La descripción de la sala del

Cardenal en *La industria vence desdenes* pone un particular énfasis en la pintura:

Tenía el Cardenal en la sala de recibimiento una pared que hacía testera, a propósito para ocuparla con un lienzo al tope del ámbito, y como era tan eminente en la pintura, tomando la medida, se determinó a copiar al glorioso San Jerónimo. Pintó a una parte jaspeados y peñascosos montes y a otra hermosos y pintados cuadros de silvestres florecillas; árboles cubiertos de silvestres frutas; arroyos que, por la verde y menuda yerba, parecían enroscadas culebras de rizada plata; muchas aves y diversos brutos y, a la boca de una espinosa gruta, al glorioso santo de rodillas sobre una peña salpicada de la sangre que le caía del herido pecho al golpe de la pizarra, con que infundía a un mismo tiempo temor y admiración. (Carvajal 2005: 258)

Aquí, la autora pone la pintura a contribución en la construcción del costumbrismo de la novela. Una de las realidades sociales y artísticas recogidas por Mariana de Carvajal son los numerosos retratos de San Jerónimo presentes en varias casas hasta el punto de convertirse en un tópico de época. Dámaso Chicharro escribe al respecto:

San Jerónimo es, en efecto, uno de los santos más representados en la iconografía de final del Renacimiento y de todo el Barroco. No hay pintor importante que no tenga un San Jerónimo, desde Ribera a Ribalta o Zurbarán. Su representación era muy característica, pues aparecía siempre en una gruta, que simbolizaba la renuncia, por oposición al *locus amoenus*. Es muy probable que doña Mariana de Carvajal –buena conocedora y ensalzadora de la pintura- recuerde aquí alguno de los múltiples sanjerónimos representados en la iconografía del Barroco. (Chicharro 2005: 258-259)

Si nos avenimos a la suposición de Dámaso Chicharro, podemos decir que la minuciosa descripción que hace el narrador de este cuadro es puramente ecrástica. Es la representación verbal de una representación visual, un diálogo inter artístico prueba de la compatibilidad entre literatura y pintura.

En suma, *Navidades de Madrid y noches entretenidas* hacen el panegírico de la pintura mediante la tematización del retrato y el hincapié hecho en su superioridad sobre las demás artes en cuanto a la imitación del mundo. Para Mariana de Carvajal la pintura es un arte noble que merece un digno precio. Ella ha demostrado también que en la elaboración de la novela, la pintura tiene mucho que aportar a la literatura como queda ilustrado por la técnica de la alegoría que sostiene la hermandad entre las dos artes.

## 2- El cuadro mixto y la técnica de la alegoría

En *Navidades de Madrid y noches entretenidas* Mariana de Carvajal ha puesto la pintura al servicio de la escritura. En esta obra las pinturas visualizan las historias verbalizadas en la narración, lo cual nos sume de lleno en una bien premeditada práctica efrástica. La pintura no tiene como única función la creación de la imagen de una persona, desempeña también un papel narrativo. En los relatos carvajalinos la pintura tiene el cometido de eternizar historias de gran nobleza y valor social ya referidas en el texto novelesco. La novela *Del esclavo de su esclavo* nos brinda un magnífico ejemplo de simbiosis de pintura y literatura. Para entender bien el simbolismo de la pintura en esta novela hace falta recordar la historia. Matilde y Alberto son catalanes capturados en Argel. Alberto es vendido al moro Audalia y Matilde confiada a la sultana. Audalia sale con sus galeotas a recorrer las costas de Cataluña y es cautivado por Feliciano. El Rey moro intercede para liberarlo pero Feliciano se niega a hacerlo. Sin embargo, Audalia es tan bien tratado en Cataluña como Matilde en Argel. Pero ante los interminables llantos de Audalia que tiene miedo a perder a su amante Jarifa dejada en Argel, Feliciano acepta liberarlo después de que el moro le haya dado la palabra de nunca volver a inquietar las costas catalanas. Audalia vuelve a Argel y se casa con Jarifa. Pero poco después, Feliciano es capturado por otro bajá y es llevado a Argel como esclavo y fue comprado por Audalia quien reconoce a su antiguo amo. Y a modo de reconocimiento Audalia se arrodilla ante Feliciano, que no reconoce a su antiguo esclavo moro, y le dice: “Amado señor, da la mano a tus esclavos. Mi Audalia te compró para darte libertad y ganar perpetua fama con el blasón de su lealtad, pues desde hoy será esclavo de su esclavo.” (Carvajal 2005: 220). Luego Audalia le cuenta su intención, de él y su mujer Jarifa, de ser cristianos y volver a servirle en Cataluña y también le habla del cautiverio de Matilde. Audalia, Jarifa, Alberto y Feliciano roban a Matilde y regresan a Barcelona donde los moros se convierten al cristianismo en el santuario de Monserrate, el marido llamándose Félix Feliciano y la esposa María de Monserrate. Para inmortalizar la nobleza y lealtad de Audalia, Feliciano manda pintar la excepcional historia de este moro:

Volvieron los embajadores contentos con la buena nueva, renovándose en Barcelona muchas y alegres fiestas y Audalia pidió a su dueño que, en perpetua memoria de su lealtad, se hiciera una pintura en que retratara todo lo referido y se pusiera en parte pública donde fuera vista de todos. Prometió darle gusto y mandó que en lo alto de una pared se hiciera un grande nicho a modo de capilla, mandando a un diestro pintor que, tomando la medida del ámbito, retratara una pequeña imagen de la Virgen santísima de Monserrate,



y que pintara a los lados a Audalia y a Jarifa con galas de cristianos y que cupiese un mapa en que se retratase todo lo sucedido y que en lo alto pintase la Fama, con su trompeta en la una mano y en la otra una tarjeta y en ella, escrito en letras góticas, este verso:

Canté la fama inmortal  
de la firmeza que alabo,  
que fue esclavo de su esclavo  
Audalia por ser leal. (Carvajal 2005: 228)

Este cuadro ha de interpretarse como una perfecta ilustración de la teoría horaciana de la *Ut pictura poesis* en la medida en que plantea la identificación novela/pintura. Si *Ut pictura poesis* significa “como la pintura, la poesía”, lo mismo que “la poesía se parece a la pintura”, las dos artes deben ser intercambiables. Por eso, la historia de esta novela es retomada por el cuadro, lo cual acuña en el laboratorio de la escritura carvajaliana una doble *Mise en abyme*: primero, la obra pictórica representa la historia de Audalia narrada en el relato y luego dentro del cuadro de pintura está una carta con versos que resumen la imagen pictórica. Así, *la mise en abyme* dentro de *la mise en abyme* genera la fusión de la imagen y el verbo en una misma realidad artística y robustece al mismo tiempo el discurso novelesco que ahora opera en un doble registro. Si en la Antigüedad griega el movimiento de la écfrasis solía ser de la pintura a la literatura, aquí la técnica coge la dirección inversa, esto es, la historia narrada inspira la pintura del cuadro; de ahí la función analéptica de la écfrasis en la obra de Carvajal. En ello reside también la influencia de Cervantes porque como afirma Isabel Lozano-Renieblas:

Cervantes, que siempre nos sorprende con su profundo conocimiento del género invierte, como ya señalara A. Egido, el sentido de la écfrasis. Y si en las novelas griegas tenía una función proléptica – mediante la descripción pictórica se conoce la dirección que tomará el relato-, en el *Persiles* recapitula los hechos ya narrados” (Lozano-Renieblas 1998: 509).

La duplicación de la misma historia mediante soportes artísticos diferentes contribuye a la expresión de la analogía entre pintura y literatura. Aquí, el perfecto maridaje entre pincel y pluma encuentra su forma estética en el hibridismo del cuadro en el que la imagen pictórica y los versos que la comentan comparten el espacio artístico de la tela. De asimilar la poesía a la pintura, Mariana de Carvajal va más lejos y las funde en una misma obra de arte suprimiendo así los puestos de vigilancia que acotan cada una de ambas artes. Pero la novelista no hace más que arar el mismo terreno que el maestro Cervantes quien, en repetidas ocasiones, ha aludido a la similitud entre pintar y escribir. En la Segunda Parte del *Don Quijote*, Cervantes habla

de una pintura acompañada de una letra explicativa para poner el énfasis en el parecido entre pintura y literatura:

-Tienes razón, Sancho –dijo don Quijote-, porque este pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a la luz la historia deste nuevo Don Quijote que ha salido; que pintó o escribió lo que saliere. (Cervantes 1615: II, LXXI)

Cervantes hace suyo el lema horaciano *ut pictura poesis* ya que para él la pintura y la escritura son perfectamente trocables entre ellas, pues el que escribe, pinta y el que pinta, escribe. Por lo cual, apunta en el *Persiles* que “La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto, que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones.” (L.III, cap. XIV). Vicente Carducho también, hablando de la habilidad descriptiva de Lope de Vega, reanuda con la teoría de que pintar y escribir son sinónimos: “Nota, advierte y repara, qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen” (212. Citado por Ana Suárez Miramón). El tratadista Carducho ha soltado aquí la fórmula efrástica: una pintura que se oye, es decir, una poesía que se ve. La oralidad y la visualidad se integran para producir una hibridez artística. En el Siglo de Oro las interferencias entre pintura y literatura han llegado a un punto en el que ser escritor supone saber de pintura. Incluso, un personaje de Rojas Sorilla llegó a afirmar en *Entre bobos anda el juego*: “Conozco bien de pinturas/ hago comedias a pasto” (Sorilla 1990: 149). Mariana de Carvajal también parece querer demostrar sus aptitudes pictóricas. Por eso, no duda en explicar al pintor cómo este ha de representar la historia de Audalia dándole los detalles en la colocación de cada imagen de las que aparecerán en la obra de arte (la imagen de la Virgen de Monserrate debe ser pequeña, a un lado Audalia y al otro Jarifa, ambos en indumentaria cristiana, la Fama pintada en lo alto, etc.), bastantes pormenores para alardear sus conocimientos en materia de pintura.

El objeto artístico que eterniza la lealtad de Audalia es mixto, es decir, pictórico-poético, lo cual lo convierte artísticamente en una obra perfecta. Simónides de Ceos a quien Plutarco atribuye la fórmula comparatista según la cual la pintura es “poesía muda” y la poesía “pintura con voz” (*picturam poesimtacentem, poesimeloquentem picturam*) y Leonardo Da Vinci quien replica que en este caso la poesía puede ser definida también como una “pintura ciega” nos dan la clave de la perfección

del cuadro mixto en la medida en que la pintura da vista a la poesía y la poesía da voz a la pintura.

*Navidades de Madrid y noches entretenidas* se puede leer como una poética del cuadro mixto. En esta obra Mariana de Carvajal experimenta una técnica ecrástica que podemos tildar de compleja en el sentido de que los versos, al formar parte del cuadro, generan una doble representación. Por eso, el objeto ecrástico es a la vez la representación visual de una representación verbal y la representación verbal de una representación visual. De la novelita *Amar sin saber a quién* se desprenden perfectas ilustraciones. En esta historia, cuatro caballeros enamorados de unas damas se hacen con los servicios de un pintor para representar “cada uno el estado en que tiene su amor o pretensión” (Carvajal 2005: 323). Don Rodrigo, pretendiente de la Camarera, pide al artista que pinte su situación amorosa de la siguiente manera:

Un caballero de rodillas con una cadena a la garganta y una dama en pie con el cabo de la cadena en la mano. Y decía así la letra:

Aunque me veis en cadena,  
es tan dulce mi prisión,  
que aspiro a la posesión  
del juez que me condena. (Carvajal 2005: 323)

En este cuadro los versos explican las imágenes, o sea la poesía explica la pintura, pero al mismo tiempo las imágenes representan los versos, es decir que la pintura representa la poesía. El diálogo inter artístico se produce sobre el mismo lienzo, plasmando así una *mise en abyme* que confirma la hermandad entre literatura y pintura. Del cruce del verbo con la imagen se desprende la alegoría, pues el “caballero de rodillas con una cadena a la garganta y una dama en pie con el cabo de la cadena en la mano” simboliza que Don Rodrigo, a pesar de ser cautivado amorosamente por la Camarera, siente su “prisión tan dulce que aspira a la posesión del juez que lo condena”. La interacción pintura/literatura opera a doble nivel; primero entre el texto novelesco y el cuadro y luego entre la imagen y el verso que lo comenta dentro del propio ente pictórico. Los sentidos del oído y de la vista, fundamentales en el arte, se juntan en la misma obra; contemplar y oír se convierte en uno.

El segundo caballero, don Sancho se enamora de la Secretaria y le prepara una pintura:

Para darlo a entender, mandó que le pintaran un caballero con un candado en la boca, y decía el mote:

Es tan secreto mi amor,  
que el dueño de mi cuidado  
puso en mi boca el candado  
por que no diga el favor.(Carvajal 2005: 323)

Es de notar aquí cómo la técnica de la alegoría hace que la pintura y la poesía tengan el mismo significado pero designado por significantes diferentes. De acuerdo con la teoría áurea manejada por Cervantes y según la cual pintar es escribir y escribir es pintar, la letra que describe la imagen y la imagen que representa la letra producen el fenómeno de metapintura y también de metaescritura. Se disuelven las fronteras pintura/escritura y como apunta Carlos Brito Díaz:

Letra y dibujo se igualan en habilidad figurativa, en proyección simbólica, en proceso creador, hasta el punto de quedar fundidos ambos en la general gramaticalización con que se aluden, recíprocamente, *pintar* y *narrar* 'describir' o *Retrato* y *Espejo* al frente de tantos libros. No es casual que despierten las formas de la poesía visual y mural. (Brito Díaz 1997: 148)

Lo literario y lo pictórico, el texto y el cuadro, la palabra y la imagen se mezclan armoniosamente en la imaginación para posibilitar las infiltraciones entre ambas artes. De ello, se produce una identificación sinestésica, pues leer es contemplar. Así, con la técnica de la alegoría Mariana de Carvajal plantea en su narración una écfrasis no orgánica, sino dialéctica ya que la representación es bilateral.

En cuanto a la obra de arte del tercer caballero, Mariana de Carvajal escribe:

Don Alejandro servía a doña Inés de Palma y, para significar el nombre en los jazmines y el apellido en la palma, mandó que le pintaran una, cercada de muchas varas cubiertas de la misma flor y al pie un caballero caído en tierra, con el pecho atravesado de una flecha y el dios del Amor apuntándole con el arco a dispararle otra; y decía la letra:

Los jazmines de esta palma  
me tienen tan malherido,  
no las flechas de Cupido. (Carvajal 2005: 323-324)

Con este cuadro, la novelista supera todas las expectativas en la hermandad artística. La mitología entra en el juego inter artístico con la imagen de Cupido apuntando con su flecha a Don Alejandro. Además de la técnica alegórica, Mariana de Carvajal sube el valor integrador de su ficción con la redistribución de los códigos mitológicos dentro del texto novelesco produciendo así lo que Genette llama la transtextualidad. El mito, la poesía y la pintura se combinan para expresar una misma realidad sentimental. La conversión de la historia amorosa de don Alejandro en pinturas en las que figuran imágenes mitológicas propicia un sincretismo artístico que salva la

literatura y la pintura del ostracismo. Aquí, la interacción entre novela y mito no se realiza directamente dentro del espacio textual sino sobre el lienzo, una manera de probar la permeabilidad de la pintura, o sea, su capacidad de absorber otras narraciones no novelescas. La aparición de Cupido en la pintura que representa la situación amorosa de este caballero permite construir una alegoría dentro de otra alegoría, es decir, una metaalegoría que viene a añadirse a la metapintura y metaescritura. Otra vez más, la mixtura del cuadro permite fundir literatura y pintura, imagen y verbo, vista y oído.

Y para terminar, el narrador dice del cuadro de Enrique:

Enrico mandó pintar en el suyo un globo a modo de cielo y, en medio, una cara de un serafín, con la luna y el sol a los lados y, en lo bajo, un pedazo de selva, con algunas matas y florecillas y, en una de ellas, un pajarillo con las alas abiertas y el cuello alto, como dando a entender quería volar, y la letra decía:

Aunque me veis en el suelo  
he de volar hasta el cielo. (Carvajal 2005: 324)

No tenemos constancia de que Mariana de Carvajal se haya ensayado en la pintura. Sin embargo, los lienzos que ella compone en sus narraciones novelescas dejan claro que es gran conocedora y aficionada a la pintelada. La pintura está hecha de alegorías, pues cada imagen representa una idea; y Mariana de Carvajal, con las imágenes de los cuadros que adornan sus relatos, demuestra que domina el sistema de elaboración de las alegorías que dan forma y sentido a las obras pictóricas. Si la introducción de cuadro en la narración es posible igual que la introducción de versos en la pintura, eso significa que el sistema de integración es operable en las dos artes, lo cual asienta mejor la similitud entre pintura y literatura y la idea de su harmónico maridaje. Por eso, no nos parece descabellado el comentario de Carlos Brito Díaz:

La hegemonía del ojo sobre los otros sentidos privilegia toda manifestación ecrástica para suplir con la palabra la ausencia de la imagen y viceversa, esto es, intensifica la elocuencia visual para que el dibujo atenúe la cifra de la letra. La escritura se llena de estampas y grabados y la pintura de motes, lemas y epigramas en un protocolo de ilusoria similitud. (Brito Díaz 1997: 149)

A la luz de lo que hemos venido comentando, se nota que Mariana de Carvajal nutre su novelística “del hablar visible” bien arraigado en la cultura artística del Siglo de Oro. La interrelación artística entre pintura y literatura hace de la escritora una “pintora de los oídos” y una “poetiza de los ojos”. Y parafraseando a Vicente Carducho diremos que la escritura de Carvajal calla en la pintura y la pintura habla en la escritura.

## Conclusión

El estudio de las relaciones entre pintura y literatura en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* ha confirmado la *ut pictura poesis* horaciana. Las relaciones inter artísticas entre pintura y literatura han cobrado una forma estética en la narrativa de Mariana de Carvajal Saavedra. Este trabajo, no solo nos ha permitido comprobar que la escritora es fiel seguidora de Cervantes en quien la novela cortesana tuvo su santo y seña, sino también que ha confirmado la contribución carvajaliana, nada nimia, a la consolidación de la doctrina artística según la cual literatura y pintura son artes hermanas. De la función terapéutica del retrato a la absorción de la pintura por la escritura y viceversa, Mariana de Carvajal orchestra un sistema efrástico complejo en el que literatura y pintura interactúan en los dos sentidos gracias a la técnica de la alegoría.

## Bibliografía

Brito Díaz, Carlos (1997): "Porque lo pide así la pintura: La escritura peregrina en el lienzo del *Persiles*". In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 19. 7, pp. 145-164.

Carducho, Vicente (1971): *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Turner.

Carvajal y Saavedra, Mariana (2005): *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Jaen: Instituto de Estudios Giennenses.

Cervantes, Miguel de (1615): *Don Quijote*, Segunda Parte: Edición del Instituto Cervantes.

Chicharro, Dámaso (2005): Edición, introducción y notas a *Navidades de Madrid y noches entretenidas*.

Faye, Djidiack (2012): "Relaciones inter artísticas: La éfrasis literaria en *"Fantasía"* de Ana María Fagundo". In: URED, número 22: Presses universitaires de Saint-Louis, pp.138-158. Holanda, Francisco de (2003). *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*. Madrid: Visor/Libros.

Lozano-Renieblas, Isabel (1998): "La función de la éfrasis en el *Persiles*". In: *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de cervantistas*, pp. 507-515.

Lleó, Vicente (2008): "Retratos de artistas". In: *Revista de Libros*, nº 136.

Madrid, Eduardo (2014): "La metapintura y sus funciones en el *Persiles* de Cervantes". In: *Ferrán* nº 34, Diciembre, pp.85-99.

Sorillas, Rojas (1990): *Entre bobos anda el juego*. Barcelona: Planeta.

Súarez Miramón, Ana (2011): "Procedimiento para introducir la pintura en *El Persiles*". In: *Visiones y revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* / coord. Por Christoph Strosetzki, pp. 867-878.