

QUEVEDO Y EL ARTE DE LA TAPICERÍA: EL ROMANCE «MATRACA DE LOS PAÑOS Y SEDAS»*

BRAE · TOMO XCV · CUADERNO CCCXII · JULIO-DICIEMBRE DE 2015

RESUMEN: Dentro de la galería de poemas artísticos de Quevedo, el romance satírico-burlesco «Matraca de los paños y sedas» se relaciona con el arte de la tapicería, según varias modalidades que se examinan en el presente trabajo: la interesante écfrasis de la serie de *arazzi* sobre la empresa de Túnez de Carlos V tejida por el taller de Willem de Pannemaker, que da pie a una aguda reflexión sobre el *paragone* entre la pintura y la tapicería, y finalmente presenta un pequeño parnaso de pintores que permite entrever el canon pictórico quevediano.

Palabras clave: Francisco de Quevedo; écfrasis; pintura; tapicería; Willem de Pannemaker.

QUEVEDO AND THE ART OF TAPESTRY: THE ROMANCE «MATRACA DE LOS PAÑOS Y SEDAS»

ABSTRACT: Within Quevedo's gallery of artistic poems, the mock-romance "Matraca de los paños y sedas" relates to the art of tapestry, according to various embodiments that are examined in this study: the interesting ekphrasis of the *arazzi* series on Carlos V's undertaking in Tunis, woven by the Willem de Pannemaker workshop, giving rise to an acute reflection on the *paragone* between painting and tapestry, and finally it presents a brief Parnassus of painters that provides a glimpse of Quevedo's pictorial canon.

Keywords: Francisco de Quevedo; ekphrasis; painting; tapestry; Willem de Pannemaker.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Agradezco la generosidad de Juan Luis González García, Jesús Ponce Cárdenas y Rodrigo Cacho Casal, por sus ricas y valiosas sugerencias.

La cercanía de Quevedo a la corte y al universo del poder se ha relacionado con su cuidada educación, sus intereses e inquietudes políticas, sus funciones diplomáticas a las órdenes del duque de Osuna y su supuesta participación en conjuras e intrigas, entre otros asuntos. Ahora bien, este íntimo, perpetuo y problemático contacto con el mundo cortesano también constituía un privilegio para tener acceso a los tesoros artísticos que se custodiaban en los diferentes palacios reales y otros lugares nobiliarios. No resulta atrevido imaginar a Quevedo aprovechando una visita para entrevistarse con Olivares u otros poderosos como la oportunidad idónea para disfrutar de cuadros, estatuas, jardines, libros, etc., en un maridaje perfecto del *otium* con el *negotium*.

Es ciertamente una gran ventaja de la que deja cumplido testimonio en un manojito de poemas de gran interés para entender las relaciones entre las artes en el contexto de los lazos de mecenazgo y las necesidades profesionales de los ingenios de la época¹. Así ocurre especialmente con la pintura en algunos poemas en los que el poeta «pinta» con palabras a partir de modelos reales o imaginados: «El pincel» (núm. 205), «A un retrato de don Pedro Girón, duque de Osuna, que hizo Guido Boloñés, armado y grabadas de oro las armas» (núm. 215, enlazado con un cuadro sin localizar de Reni), «A la ballena y a Jonás, muy mal pintados» (núm. 602, que supuestamente alude a un lienzo de Cajés comprado por Quevedo) o «Al retrato del rey» (núm. 800)². Más allá del campo pictórico, otra serie de poemas se adentran en diferentes universos artísticos y dan fe de la amplitud de las inquietudes y los intentos renovadores de Quevedo: así, la pluma se cruza con la escultura (los sonetos «A la estatua de bronce del santo rey don Filipo III...» y «Las selvas hizo navegar el viento», núms. 211 y 214), los grabados (el soneto «Al retrato del rey nuestro señor hecho de

¹ Ver Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011. Sobre Quevedo y las relaciones entre *pictura* y *poesis*, ver Sáez, *El ingenio del arte: la poesía en la pintura de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015.

² Ver Marie Roig Miranda, «“Vulcano las forjó, tocólas Midas”, de Quevedo», en *Hommage à Robert Jammes*, Touluses, PUM, 1994, vol. 3, pp. 1005-1014; Beatriz Garzelli, «“A la ballena y a Jonás, muy mal pintados”: Quevedo coleccionista y crítico de arte», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 85-95.; y Sáez, *Quevedo et les portraits de Philippe II: un carrefour entre poésie, peinture et pouvoir*, en prensa.

rasgos y lazos, con pluma, por Pedro [Díaz] Morante», núm. 220) y uno más, que pretendo abordar a continuación³.

I. UN ROMANCE TAPICERO

En esta nómina de poemas artísticos ha pasado desapercibido el romance satírico-burlesco «Matraca de los paños y sedas» (núm. 763), que conecta con el arte de la tapicería⁴. Acaso pueda entenderse este descuido porque, a diferencia de los otros casos, el enlace con los tapices solamente se encuentra en una sección del texto, pero en ningún caso puede quedar en el olvido, en tanto constituye el único ejemplo de esta relación en la poesía quevediana y porque descubre a un poeta que conoce bien las ideas sobre este arte.

El poema se abre con una introducción (vv. 1-8) que presenta la situación general: los prolegómenos a la discusión entre «las telas altas y bajas» (v. 5) en la tienda de un sastre converso (ese dilógico y afilado «cristiano» que es «viejo» solo por su avanzada edad, vv. 2-3)⁵. Rápidamente se inicia la disputa entre los distintos tejidos personificados (vv. 9-324), que alegan con orgullo sus respectivos méritos y valores al tiempo que injurian a sus rivales en una jocosa

³ Varios de estos textos se estudian en Diego Símini, «La statua equestre di Filippo III nei sonetti di Quevedo», *Rassegna Iberistica*, 59, 1997, pp. 33-38; y Garzelli, «Nulla dies sine linea». *Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.

⁴ El texto se encuentra en la musa Talía dedicada a poesías «jocoserías» en *El Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648). Si se da por buena la afirmación de González de Salas, el poema fue escrito durante el encierro en la cárcel de León del poeta, entre el 17 de diciembre de 1640 y el 14 de julio de 1643 (James O. Crosby, «La cronología de unos trescientos poemas», en *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, p. 154; José Manuel Blecua (ed.), F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971, vol. 3, p. 47). Señala Maria Grazia Profeti, «Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro», en *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, ed. G. Calabrò, Napoli, Guida, 1987, p. 121, que la génesis del poema se encuentra en las leyes relativas a los tejidos, pero no indica ninguna, que podría corresponderse con alguna de las pragmáticas que Felipe IV y la Junta de Reformatión emitieron desde 1623 sobre las sedas y el lujo suntuario, que llegan hasta 1639 —cerca del poema— y más adelante, y que Quevedo gusta de parodiar en su prosa festiva. El romance apenas ha recibido atención, salvo en menciones al paso en trabajos de corte general sobre cronología, expresiones, etc., que no detallo.

⁵ Cito por la edición de Blecua.

competición por la preeminencia en el estatuto de telas: el Sayal, el Anjeo, la Bayeta, el Bocací, el Fustán, la Raja de Florencia y muchos otros desfilan por este chistoso combate que acaba sin ningún ganador⁶. A la postre, viene una lección crítica contra los cambiantes usos suntuarios (vv. 325-376) que se desarrolla entre un eco horaciano («¡Dichoso el que, en un rincón / desnudo, no está aguardando / que le envejeczan lo nuevo / caprichos de lo vario!», vv. 325-328) y un melancólico recuerdo de la locura universal («Dejemos por loco al mundo / en poder de los muchachos», vv. 373-374).

Un primer interés de esta «Matraca» poética es que, de entrada, ofrece una suerte de catálogo de los diferentes tejidos de la época, que resulta un testimonio muy útil para acercarse a la cultura material de mediados del siglo XVII⁷. Además, en cierto sentido parece continuar la estela de la épica burlesca y las batallas cómicas entre ranas y ratones (la *Batracomiomaquia* alguna vez atribuida a Homero), moscas y hormigas (*La Mosquea*, 1615, de José de Villaviciosa) y otras animalías, un combate que Quevedo desplaza con la misma técnica (propopeya) al universo de las telas. Se trata de un juguete poético de función eminentemente chistosa que se enmarca en la modalidad poética de la «matraca», que presenta una *disputatio* dialogada en la que se aprovechan los precedentes literarios cancioneriles y las formas de agudeza relacionadas con el motejar, que de paso permiten cumplir con una función muy del gusto quevediano como la crítica de costumbres⁸.

Sin embargo, me interesa detenerme especialmente en la intervención de los Tapices flamencos (vv. 281-320) en la disputa, que da pie a otros asuntos. Lee así:

⁶ Ver el glosario de Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias: fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

⁷ Sobre este campo —pero no este caso— trabaja Enrique García Santo-Tomás, *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

⁸ Perinián, «En el huerto con Quevedo: “Boda y acompañamiento del campo” y “Matraca de las flores y la hortaliza”», *La Perinola*, 2002, pp. 199-223, que examina otro poema de *altercatio* similar de Quevedo («Matraca de las flores y la hortaliza», núm. 755) como ejemplo de poesía eminentemente burlesca y grotesca: «Conceder alma y vida a objetos es más disparatado que hacer hablar y razonar a los animales» (p. 207).

Oyéronla estas palabras,
 por malos de sus pecados,
 unos Tapices flamencos,
 seda y oro como el brazo:
 285 «Necios nos llaman “figuras”
 —dijeron con lindo garbo—,
 y somos historiadores
 sin pluma ni cartapacio.
 Vencemos con los telares
 290 los pinceles del Tiziano,
 donde son los tejedores
 Urbinos y Carabachos.
 En la batalla de Túnez,
 ¿no está gozando palacio
 295 el vencimiento del moro
 y la victoria de Carlos?
 Los caballos, ¿no relinchan?;
 los mosquetes, ¿no dan pasmo?;
 la lumbre, ¿no centellea?;
 300 ¿no se disparan los arcos?;
 el cielo, ¿no tiene día?;
 el aire, ¿no tiene claros?;
 bien compartidas las sombras,
 ¿no animan a los retratos?
 305 El Tapiz de las florestas,
 conocido por Lampazos,
 ya sirve de babadores
 en las tabernas al trago.
 Como la Púrpura alega
 310 que un tiempo vistió a Alejandro,
 acuérdesese que hubo en donde
 fue vestidura de escarnio.
 Ya pasó doña Jimena
 y falleció Laín Calvo:

315 él la gastaba en botargas,
 ella, en corpiño en disanto.
 Váyase a curar dolores
 de estómago, como emplasto,
 y sacudiránla el polvo,
 320 sin dejarla hueso sano».

El parlamento de los Tapices cierra una nueva secuencia de la guerra textil, porque tras las actuaciones de las telas (Seda, Cambray, Holanda, etc.) intervienen los tejidos adornados con dibujos y figuras: contra las agresivas palabras del Brocado, entra furioso un Repostero («un paño cuadrado con las armas del príncipe o señor» que se cuelga en las antecámaras, según *Autoridades*)⁹ al que detiene un Guadamací («cuero adobado que se adorna con pinturas o relieves»), que a su vez recibe golpes de la soberbia Grana de Tiro. Solo en respuesta a los desprecios de este valioso tejido intervienen los Tapices flamencos, de «seda y oro» (v. 284), después de unas palabras de engarce (vv. 281-284).

2. LOS HILOS DEL TEXTO: LA VICTORIA DE LA TAPICERÍA

Por de pronto, la sola presencia de los tapices en el poema ya es significativa, porque la mayoría de las descripciones de textiles decorados que se encuentran en la tradición clásica no se refieren a tapicerías sino a lienzos bordados, como bien recuerda González García¹⁰. Desde la perspectiva intertextual, la elección de Quevedo revela, así, un cierto intento de renovación de las técnicas ecfrásticas al tiempo que refleja un hecho coetáneo, a saber: el gusto por los tapices que surge con fuerza en el Renacimiento. En efecto, en el fondo del poema está la alta estima de la tapicería como un signo de lujo que estaba muy presente en

⁹ *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.

¹⁰ González García, «Historias relevadas. El parangón entre pintura y tapicería en el Renacimiento hispano-italiano», en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. F. Checa y B. J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 37, con la excepción de un pasaje del *Ión* de Eurípides y de la fábula de Aracne (Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 1-145).

las colecciones nobiliarias de entonces y que se apreciaba por su riqueza material (se confeccionaban con seda de colores, hilos de oro y plata, etc.) y por su trabajosa elaboración.

Más todavía, estos Tapices no son unos cualesquiera sino flamencos, estos es, proceden de la zona más reputada en el dominio de esta técnica visual y textil: los Países Bajos, con Bruselas al frente, que sería el centro mundial de esta industria del tejido durante los siglos XVI y XVII¹¹. Este parlamento tapicero se puede estructurar en cinco partes: una defensa inicial (vv. 285-288), la victoria de la tapicería sobre la pintura (vv. 289-292), la écfrasis de unos tapices determinados (vv. 293-304), un pasaje más bien reflexivo sobre el paso del tiempo (vv. 305-308) y un ataque final (vv. 309-320), cada una de las cuales conviene desbrozar poco a poco.

Los Tapices comienzan con una defensa de *soi-même* frente a los ataques recibidos, porque más que simples dibujos («figuras», v. 285) son «historiadores / sin pluma ni cartapacio» (vv. 287-288). Esta era, ciertamente, una función capital de los tapices, que tenían la historia antigua y contemporánea (militar de preferencia) como tema predilecto¹². La representación de hechos históricos era uno de los lazos más fuertes que compartían la pintura y la tapicería, por las lecciones que se pueden tomar del pasado, amén de las frecuentes labores de propaganda y reescritura interesada según las circunstancias de cada momento.

¹¹ Para más información, ver Thomas P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York-London / New Haven, The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2006; y Fernando Checa Cremades, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas, Fundación Carlos de Amberes, 2010. De rondón, recuérdese la comparación de los paisajes de las *Soledades* gongorinas con lienzos de Flandes: ver Mercedes Blanco, «El paisaje erótico entre poesía y pintura», en *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 114, 2012, pp. 101-137 (entre otros); y Emmanuelle Huard-Baudry, «En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes» en *Poesía y pintura en el Siglo de Oro*, ed. J. Ponce Cárdenas, *Criticón*, 114, 2012, pp. 139-178, además de un breve apunte de José Pascual Buxó, «Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista», en *Temas del Barroco hispánico*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 256.

¹² González García, «Historias relevadas», pp. 38-40; y Victoria Ramírez Ruiz, «Función de las tapicerías en la corte: siglo XVII», *Res Mobilis*, 1.1, 2012, pp. 32-33, a quienes sigo en este punto.

Ambas artes visuales vencían a la escritura de la historia por el potente impacto de la imagen frente al texto. Así se manifiesta Gutiérrez de los Ríos:

las historias pintadas y relevadas bien se ve que vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a entender, y que es más cierto su provecho. Estas se ven casi sin querer a un abrir y cerrar de ojos, y así aprovechan más: las otras requieren voluntad y espacio para leerlas y oír las... El ver, y particularmente en estas artes, nunca se harta. Demás de esto, quién duda sino que la historia, aunque sea elocuentemente dicha, no es de tanto gusto ni alegría como las que están pintadas y relevadas (*Noticia general para la estimación de las artes*, pp. 175-176)¹³.

La brevedad, la claridad y el placer son las ventajas que reúnen los tapices y las pinturas históricas frente a las crónicas y tratados del mismo tema. El centro de la argumentación gira en torno a la efectividad de la recepción, que depende en buena medida de la fuerza de la imagen, sea de pintura o de relieve (tejida, tridimensional). Más allá, debe recordarse que el cauce privilegiado para la escritura visual de la historia era el tapiz antes que el cuadro, por lo menos hasta finales del siglo XVI, cuando poco a poco los frescos empiezan a desplazar a los tapices fuera de la pintura de la historia. Antes de producirse ese cambio de tornas, sin embargo, la tapicería tuvo durante un tiempo la primacía de las artes plásticas, según se aprecia en su alto precio —superior a las pinturas— y en su constante presencia en las colecciones y los inventarios de soberanos, nobles y clérigos. De hecho, la excelente valoración de los tapices fue uno de los argumentos que los pintores esgrimieron en su campaña a favor de la liberalidad de la pintura, aunque la tapicería acabaría paradójicamente degradada por su componente de trabajo manual¹⁴. Estos buenos tiempos pasados todavía se

¹³ Cito por esta edición: Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, ed. J. M. Cerveleó Grande, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, vol. 1.

¹⁴ Miguel Á. Zalama, «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI», en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, eds. F. Checa y B. J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 17-36.

recuerdan en el poema, ya que son el bagaje que explica la orgullosa definición de los Tapices como una suerte de cronistas visuales.

No contentos con esto, los Tapices pasan a la carga y afirman la superioridad de su arte frente a la pintura: con sus «telares» vencen a «los pinceles del Tiziano» (vv. 289-290), afirman, pues en su caso los «Urbinos y Carabachos» son «los tejedores» (vv. 291-292), que se dignifican y elevan a la categoría de grandes artistas. A más de una bravuconada propia de la disputa, estas palabras ponen sobre la mesa el *paragone* entre tapicería y pintura, que era una de las controversias centrales de la historia de este arte textil. Si en origen cuadros y tapices convivían en una relación de intercambio por la que se elaboraban versiones tejidas de pinturas famosas y cumplían funciones similares (exhibición pública, devoción privada, etc.), la tapicería —como se ha dicho— disfrutó temporalmente de un aprecio superior, gracias al poder económico y social que simbolizaba por sus costosos materiales y a una serie de reformas que buscaban mejorar las técnicas del tapiz para asimilarse a los recursos miméticos de la pintura al óleo (captación del espacio y el volumen, colores, efectos tonales e ilusionistas, reflejos y sombras, etc.)¹⁵. Quevedo demuestra conocer esta competición al poner en boca de sus Tapices parlantes la superioridad de su arte frente a la pintura, y nada menos que frente a ingenios de la magnitud de Tiziano, Rafael y Caravaggio, sobre quienes habrá oportunidad de añadir algo más adelante.

Tampoco queda ahí la cosa, porque, para dar más fuerza a la argumentación, los Tapices se refieren a un ejemplo determinado y bien conocido sobre «la batalla de Túnez» (v. 293), que cualquier lector identificaría fácilmente con la «crónica tejida» de la empresa de Túnez (1548-1554), una colección realizada por el taller de Willem de Pannemaker a petición del emperador Carlos V para conmemorar su expedición norteafricana de 1535 y que hoy se conserva —casi completa— en la Real Armería del Palacio de Oriente y los Reales Alcázares de Sevilla¹⁶.

¹⁵ González García, «Historias relevadas», pp. 41-42.

¹⁶ La referencia precisa es: Patrimonio Nacional, TA-13/1-12 (sin los paños 13/8 y 13/11). Quevedo se refiere a ellos en otro soneto: «¡Oh, qué notable colgadura hiciera! / En oro a la de Túnez despreciara» (núm. 547, vv. 3-4). Ver Miguel Ángel Bunes Ibarra y Miguel Falomir Faus, «Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez», en *Carlos V. Europeísmo y univer-*

Pese a que el alcance de la victoria fue bastante limitado, el valor simbólico de la misión se debe a este proyecto artístico cuidadosamente orquestado. Varios cronistas acompañaron al emperador con el objeto de poder dar fe de primera mano de la conquista. A su lado se encontraba el pintor Jan Cornelisz Vermeyen, que debía dibujar al natural los episodios de la guerra tunecina, bajo la supervisión de algunos cortesanos como Ávila y Zúñiga. Después, Vermeyen pasaba sus diseños a cartones preparatorios con los que, finalmente, podía empezar a trabajar Pannemaker, el más prestigioso tapicero de Bruselas. Detrás de todo ello estaba el propio emperador y, sobre todo, su hermana María de Hungría, encargada de seleccionar a los artistas, revisar los diseños —con alguna que otra censura— y cuidar de cerca del avance de la obra desde los Países Bajos donde actuaba como gobernadora. El resultado fue una serie de tapices muy brillantes que marcan una cierta distancia frente a la inmediatez de las crónicas y otros documentos más próximos a la jornada de Túnez¹⁷. Una variante que se explica porque, más que la veracidad, interesaba ofrecer una representación creíble de los acontecimientos, destinados a ensalzar las hazañas de Carlos V en un calculado ejercicio de propaganda¹⁸. Tanto éxito tuvo que «los propios tapices se convirtieron en un elemento de verificación de los sucesos, recurriendo a ellos muchos escritores para justificar su visión de la empresa»¹⁹, lo que supone perpetuar una visión mediada por los comitentes.

salidad, coord. J. L. Castellano Castellano y F. Sánchez-Montes González, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, vol. 5, pp. 243-257; González García, «“Pinturas tejidas”. La guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios*, 174, 2007, pp. 24-47; y Bunes Ibarra, «Las empresas africanas de las monarquías ibéricas en las tapicerías reales», en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, ed. F. Checa y B. J. García García, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 224-247. Sobre la iconografía carolina, ver especialmente Giovanni Sassu, *Il ferro e l'oro. Carlo V a Bologna (1529-30)*, Bologna, Editrice Compositori, 2007; y «La seconda volta: arte e artista attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-1533», en *Les poètes de l'Empereur*, ed. M. Blanco y R. Béhar, *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 13, 2012, s. p., en red.

¹⁷ González García, «“Pinturas tejidas”», p. 40.

¹⁸ Ángel L. Rubio Moraga, «La propaganda carolina: arte, literatura y espectáculos al servicio del emperador Carlos V», *Revista historia y comunicación social*, 11, 2006, pp. 115-126, en red.

¹⁹ Bunes Ibarra, «Las empresas africanas», p. 238.

En todo caso, si Quevedo recupera la tapicería de Túnez es porque se consideraba un símbolo clave de los Habsburgo, además de su inicial valor histórico y dinástico. De esta manera, Quevedo no solo se distancia de los elogios de paños ficticios que se encuentran en ciertos lugares de Sannazaro (*Arcadia*, égloga XII) y Garcilaso (Égloga III)²⁰, sino que mediante un ejercicio de écfrasis también se beneficia del tirón de un ambicioso proyecto artístico que, a buen seguro, era bien conocido entre la sociedad de la época. No en vano, la serie de tapices se lucía en ocasiones señaladas y se efectuaron diferentes copias de los tapices, además de que su calidad e importancia bastaban por sí solas como tarjeta de presentación²¹.

En el poema también se señala que los tapices sobre «el vencimiento del moro / y la victoria de Carlos» (vv. 295-296) se encuentran en «palacio» (v. 294)²². Y, más allá de esto, los Tapices elogian la viveza de sus pinturas y la destreza de los efectos logrados (vv. 297-304), al punto de que se puede percibir el relinchar de los caballos, asustarse con los mosquetes o ver el movimiento de las flechas al ser disparadas, entre otros logros que «animan a los retratos» (v. 304). De esta manera, Quevedo ensalza el potente ilusionismo de unas *arazzi* tan vívidos hasta el punto de que sobrepujan el lugar común del elogio de

²⁰ González García, «Historias relevadas», p. 43. Y ver Egido, «El tejido garcilasista en la *Égloga III*», en *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2004, pp. 81-97 (antes como «El tejido del texto en la *Égloga III* de Garcilaso», en *La época de Garcilaso: amor y guerra en el Renacimiento español*, Madrid, SECC / Museo Thyssen, 2003, pp. 179-200); Katharina Maier-Troxler, «“Alegrando la vista y el oído”: tejido y texto en la *Égloga III* de Garcilaso», en *Parallelismen: Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*, ed. M. Burkhardt, A. Plattner y A. Schorderet, Tübingen, Narr, 2009, pp. 87-95; y Mary E. Barnard, *Garcilaso de la Vega and the Material Culture of Renaissance Europe*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, pp. 14-60, que examina también otros poemas de Garcilaso (el soneto 33 y la oda latina a Sepúlveda) en relación con los tapices y la campaña de Túnez.

²¹ Bunes Ibarra, «Las empresas africanas», p. 240, recuerda que los tapices se exhibieron en Madrid, Valladolid, Zaragoza y Lisboa entre 1599 y 1665, con motivo de diferentes eventos de realce. Asimismo, no puede olvidarse que fueron entregados oficialmente al emperador durante la boda del príncipe Felipe con María Tudor, el 25 de julio de 1554 (González García, «“Pinturas tejidas”», p. 43).

²² Sobre el destino inicial de la serie (seguramente el Alcázar de Madrid), ver González García, «“Pinturas tejidas”», p. 38.

los retratos (*vox sola deest*), ya que a estos tapices no les falta nada, ni siquiera movimiento o sonido.

Con estas indicaciones en la mano, por fugaces que sean, acaso pueda aventurarse alguna precisión más sobre los paños en los que puede estar pensando Quevedo. Los caballos aparecen en buena parte de los diez tapices conservados, pero es posible que la écfrasis señale a la revista de las tropas por Carlos V en el segundo paño de la serie, dado el protagonismo del desfile a caballo del propio emperador y sus hombres:



Taller de Willem de Pannemaker, *Revista de las tropas en Barcelona*, paño II de la serie.
Palacio Real, Madrid, TA-13/2, © Patrimonio Nacional.

Mientras tanto, armas de fuego y flechas se cuentan en los tapices que pintan escenas de batalla, sea en el asalto a La Goleta o en la lucha con el enemigo a su salida de la fortaleza (tapices 4 y 6 de la serie):



Taller de Willem de Pannemaker, *El asedio a la fortaleza de La Goleta*, paño IV de la serie.
Palacio Real, Madrid, TA-13/4, © Patrimonio Nacional.



Taller de Willem de Pannemaker, *La salida del enemigo de La Goleta*, paño VI de la serie.
Palacio Real, Madrid, TA-13/6, © Patrimonio Nacional.

Mi propuesta no deja de ser una hipótesis, porque el guiño del romance puede igualmente referirse al proyecto en general sin más detalles. Con todo, no parece baladí que la écfrasis quevediana pretendiese ganar en intensidad gracias a la conexión directa con algunos de los ejemplares más potentes de la serie de tapices, tanto por la fuerza —y consecuente *admiratio*— de las escenas representadas como por el significado de los episodios bélicos de la campaña de Túnez. Se trate de una descripción más o menos concreta, no hay duda de que Quevedo ha querido poner ante los ojos del público esta recreación verbal de una emblemática serie de paños por varias razones: primero, porque dentro del poema esta écfrasis vale como un argumento clave en la disputa de los Tapices frente al resto de paños, más todavía porque se trata del único caso de *descriptio* de un modelo real en todo el romance; a la par, se aseguraba que se cerrara el juego ecfástico con el reconocimiento del objeto presentado, que, amén de valer como paradigma del arte de la tapicería, trae en sí, por fin, un especial significado político y celebrativo.

Tras esto, se llega a la última parte del parlamento de los Tapices, en el que se encuentra una última mención a un tipo de paño. Estos reconocen que, pese a todo, sus buenos tiempos han pasado, por lo menos para algunos de ellos como «el Tapiz de las florestas» (v. 305), que han acabado por ser un adorno tan popular que se puede encontrar en tabernas haciendo de «babadores» (‘baberros’) de borrachos (vv. 307-308). En esta oportunidad, no se trata de una écfrasis determinada sino de una mención a un género de colgaduras conocidas por el nombre de «Lampazos» (v. 306), esto es, «las tapicerías de verduras y boscajes, por componerse su dibujo de lampazos, con sus hojas muy grandes» (*Autoridades*). Pues bien, este caso conforma una reflexión sobre el paso de la fortuna y de la moda, como se aclara en la coda del poema (vv. 325-328). A partir de aquí, los Tapices echan por tierra los humos con los que se había presentado anteriormente la Púrpura («la Grana de Tiro», v. 265) que les ha forzado a intervenir, porque —argumentan— también ella tiene un pasado que ocultar, fruto de su carácter doble: si fue prenda de reyes como Alejandro Magno (v. 310), también «fue vestidura de escarnio» (v. 312), en referencia al color del manto de Cristo durante la Pasión (*Juan*, 19, 2 y 5). *Tempus fugit*, parecen decirles los Tapices: al igual que ha quedado atrás el tiempo de doña Jimena —esposa del Cid— y del legendario juez Laín Calvo (vv. 313-314), a la Púrpura

no le resta más que servir «como emplasto» (‘parche de tela con algún medicamento que se aplica en una parte del cuerpo’, v. 318), pues son solo un resto del pasado.

Resta por comentar brevemente el elenco de artistas seleccionados en este romance: Tiziano (1485-1576), Rafael («Urbino», 1483-1520) y Caravaggio («Carabacho», 1571-1610), todos pinceles italianos²³. Más en detalle, se trata respectivamente del principal embajador de la escuela veneciana, uno de los emblemas de la pintura renacentista y uno de los ingenios más revolucionarios del momento, cada uno de los cuales representa el paso de una etapa a otra en la pintura italiana.

Aunque este no sea el lugar para reconstruir el parnaso pictórico de Quevedo en su poesía, es claro que uno de sus pintores predilectos era, a todas luces, Tiziano²⁴. En la silva «El pincel» elogia su capacidad creativa y hasta nombra un famoso retrato —hoy perdido— que hizo de Rosa (o Roxana), la bella mujer —o favorita— del sultán Selín²⁵:

Ya se vio muchas veces,
 ¡oh, pincel poderoso!, en docta mano
 mentir almas los lienzos de Ticiano.
 70 Entre sus dedos vimos
 nacer segunda vez, y más hermosa
 aquella sin igual gallarda Rosa,
 que tantas veces de la fama oímos.
 Dos le hizo de una,
 75 y dobló lisonjero su cuidado

²³ De estos, solamente Rafael diseñó tapices, si bien Tiziano aparece como una excusa al fondo de *Las hilanderas* de Velázquez en su *Rapto de Europa* (en la copia de Rubens «transmutada en tapiz»), así que la tríada de pintores no tiene que ver con su relación con la tapicería sino más bien con las preferencias quevedianas que se comentan a continuación.

²⁴ Sobre su recepción española, ver Matteo Mancini, «*Ut pictura poesis*»: *Tiziano y su recepción en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, en red.

²⁵ En las distintas versiones del poema, Quevedo cambia los nombres de algunos artistas: sobre estos y otros problemas, ver Rodrigo Cacho Casal, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a; y «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*», *Criticón*, 114, 2012b, pp. 179-212.

al que, fiado en bárbara fortuna,
traía por diadema media luna
del cielo, a quien ofende coronado.

Es más: en este poema el moderno Tiziano también hace pareja con el canónico Rafael —de nuevo designado por su patria de origen—, a quien esta vez se suma Miguel Ángel (1475-1564):

80 Contigo Urbino y Ángel tales fueron,
que hasta sus pensamientos engendraron,
pues, cuando los pintaron,
vida y alma les dieron [...].

Según se ve, las preferencias de Quevedo se mantienen constantes, con una clara preferencia por Tiziano y Rafael, que encarnan la rivalidad —otro *paragone*— entre las dos mayores alternativas pictóricas de finales del siglo XVI, el modelo véneto con su *colorito* y el *disegno* de la pintura florentino-romana²⁶. Parece claro que al poeta le gusta el juego de contrastes entre estilos pictóricos, porque en el romance «Matraca de los paños y sedas» va más allá al añadir a Caravaggio, uno de los mayores innovadores de la pintura del momento, que precisamente por sus cambios revolucionarios fue blanco de una notable controversia²⁷. La clave de esta admiración no se encuentra, por tanto, en la defensa de una determinada estética sino más bien en el talento de cada uno, que en Tiziano es la capacidad para «mentir almas» (v. 69) en la pintura, esto es, para engañar sobre la realidad de lo pintado y vencer a la naturaleza, como se solían elogiar las pinturas ticianescas.

No obstante, este elenco pictórico de Quevedo es más que una simple cuestión de gusto personal, porque se atiene a la idea de la *varietas* artística y sigue de cerca a algunos de los primeros repertorios de pintores del Renacimiento,

²⁶ Ver Checa Cremades, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2013, pp. 228-246.

²⁷ Ver Sánchez Jiménez, «Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio», en *Varia lección de teatro áureo*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, *Rilce*, 29.3, 2013, pp. 769-772.

realizados por Castiglione (*El cortesano*, 1528, libro I) y Ariosto (*Orlando furioso*, 1533, canto 33). Ambos defienden la diversidad de estilos en relación con la difícil cuestión de la imitación de los modelos que tanto preocupaba en los círculos humanísticos de la época, junto a la *querelle* por la lengua: Castiglione dice que los grandes artistas «todos difieren los unos de los otros, mas de tal manera difieren que en ninguno dellos se halle que falte nada, sino que cada uno en su género es perfetísimo» (I, p. 169)²⁸. En esta disputa, asimismo, desde temprano se forma un selecto canon de pintores contemporáneos en torno a Mantegna, Rafael y Miguel Ángel, al que Ariosto añade ya a Tiziano²⁹. Desde esta perspectiva, el parnaso pictórico delineado por Quevedo se revela como una defensa de un cierto canon artístico y articula una reflexión sobre la posibilidad de combinar varios estilos o maneras, idea muy acorde con la *imitatio* compuesta tan querida por el poeta.

3. CONCLUSIÓN

En breve, Quevedo da fe en su poesía de su afinidad y cercanía a diferentes artes visuales. En este catálogo, debe tenerse en cuenta el romance «Matraca de los paños y sedas», que constituye el único caso en el que aparece la tapicería. A más de una presencia ya de por sí significativa, Quevedo no actúa al buen tuntún sino que demuestra conocer las ideas de su tiempo en torno al arte de los tapices: así, con una prosopopeya los Tapices presumen de su función cronística como representantes de temas históricos y proclaman la superioridad de la tapicería en el *paragone* con la pintura, lo que prueban con la écfrosis del proyecto iconográfico sobre *La empresa de Túnez* tejido por el taller flamenco de Pannemaker, un símbolo capital de la imagen de la corona hispánica. Además, en el poema se ofrece un pequeño canon de pintores italianos y modernos en el que los gustos propios se aúnan con reflexiones coetáneas de las que el poeta estaba al tanto, en diálogo con anteriores galerías de pintores ilustres. Así pues, el parentesco de Quevedo con las artes es mucho más que un juego: es tanto

²⁸ Texto según la edición de *El cortesano*, trad. J. Boscán, y ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

²⁹ Acerca de estas nóminas de pintores, ver Checa Cremades, *Tiziano*, pp. 49-54, 101-102 y 109-III.

una técnica constructiva como una atalaya privilegiada a imágenes (écfrasis) e ideas artísticas de la mayor vigencia, en un agudo diálogo de arte e ingenio.

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel