

RESEÑA

Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 70), Madrid y Frankfurt, 2011, 414 pp. ISBN: 978-84-8489-590-9 (Iberoamericana) y 978-3-86527-639-1 (Vervuert).

VICTORIA PINEDA (Universidad de Extremadura)

Lope de Vega vivía rodeado de pinturas, tapices, grabados y dibujos. Su pasión por el arte se debía tanto a circunstancias personales (era hijo de un bordador y amigo de algunos de los más importantes pintores de su tiempo) y profesionales (literatura y pintura parecían ser en el siglo XVII español más hermanas que nunca), como también a las tendencias de la época (ser coleccionista y tener conocimientos de arte ayudaba a adquirir prestigio y consideración social). Por ello, un estudio comprensivo de las relaciones artístico-literarias en Lope no debe soslayar ninguno de los aspectos mencionados. El libro de Antonio Sánchez Jiménez cumple el requisito y hace resaltar la complejidad de dichas relaciones en cada uno de esos niveles. En el volumen se incluyen trabajos del autor publicados anteriormente en forma de artículos, que ahora, al presentarse en su conjunto y al lado de materiales nuevos, cobran significados de una amplitud mayor que la que tenían cuando aparecieron originalmente, ofreciendo simultáneamente un panorama general de los diversos estratos de conexión entre poesía y arte, y el planteamiento de varios problemas concretos a través del análisis de casos particulares.

El libro se presenta como un estudio de «las referencias de Lope a la pintura como metáforas del estilo y las ambiciones del poeta» (p. 86), como un trabajo de «índole interpretativa» que completaría las labores recopilatorias de críticos anteriores (p. 108), como una explicación de «la intensa relación entre las dos artes [literatura y pintura] en el período áureo» (p. 119), y como una vía para ahondar en «el sentido de

la preocupación de Lope con la pintura», al intentar «responder analizando los recursos literarios de las obras del Fénix, y concretamente prestando atención a su función para la carrera profesional del autor» (p. 120). En la consecución de esas metas Sánchez Jiménez se sitúa a sí mismo en una línea de investigación sobre las relaciones literatura-pintura en el Siglo de Oro, y especialmente en Lope, que incluiría desde estudiosos como Anastasio Tomillo y Cristóbal Pérez Pastor a principios del siglo xx, hasta los más recientes —cuyos intereses y métodos son, lógicamente, más afines a los del autor— como Frederick A. de Armas, y sobre todo Javier Portús Pérez, quien, por cierto, firma el prólogo de la obra, y cuyos trabajos «constituyen el pilar en que se basa» (p. 121) el libro, pero sin «adherirse a una escuela determinada» (p. 130).

El capítulo primero («Introducción»), que ocupa una cuarta parte larga del total (pp. 16-136), repasa la carrera literaria y los hitos vitales de Lope en lo que podría considerarse un informado estado de las cuestiones en juego, y muy particularmente de la investigación en el campo de las relaciones entre literatura y arte (las últimas secciones del capítulo, centradas en ellas, resultan especialmente interesantes). Destaca en esta Introducción, a pesar de la diversidad de asuntos tratados, un hilo argumental importante, que es el de la imagen pública que Lope quería proyectar y, a la vez, su posición en el *campo literario*, noción que el autor toma de Bourdieu, en un refrescante —por poco frecuente— caso de adopción de conceptos teóricos en un estudio de tipo histórico. El tema de la auto-imagen de Lope ha interesado a Sánchez Jiménez desde hace tiempo, como se refleja en el libro que publicó hace unos años: *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio* (Londres, Tamesis, 2006). Dicho tema va aquí recorriendo las páginas del capítulo y sirve no solo para estructurar el esqueleto de la argumentación, sino para que el lector tome plena conciencia de la continuidad y el desarrollo de unas actitudes o aspiraciones a las que Lope nunca renunció. Son páginas que tendrán una gran utilidad para los no especialistas en Lope o en literatura del Siglo de Oro español (dado el tema del volumen, es fácil suponer que atraerá la atención de más de un historiador del arte), y que a los historiadores de la literatura áurea les servirán para recordar datos importantes y para considerarlos dentro de un contexto cultural y social en el que las artes visuales desempeñaban un papel preeminente.

Tras la Introducción, la primera parte de los capítulos está organizada de acuerdo a varias de las cuestiones que aparecen como anécdotas en la *Historia natural* de Plinio y que luego recoge Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*, a saber:

si la pintura es o no un arte liberal (capítulo II), el mecenazgo o la relación entre Alejandro Magno y Apeles (capítulo III), el mundo comercial o la competición entre Parrasio y Zeuxis (capítulo IV). A ellos se añaden sendos capítulos sobre la relación de Lope y Van der Hamen en el contexto del debate sobre la poesía culta (V), y la utilización por parte de Lope de la pintura de Rembrandt (VI) y El Bosco (VII), que dan paso a un último y conclusivo capítulo (VIII) en el que se resume el contenido de los anteriores.

El segundo capítulo, sobre la lucha contra la alcabala, estudia «cómo y por qué intervino Lope en las polémicas en torno a la dignidad de la pintura y cómo debió de influir en su actitud su probable relación con El Greco» (p. 136). Así, con el trasfondo de las conocidas disputas sobre si la pintura era o no un arte liberal y con la vista puesta especialmente de las consecuencias prácticas del debate, se repasa la intervención de Lope en el conflicto no solo a través del «Dicho y deposición» que el Fénix escribió sobre el asunto en 1629, sino también por medio de sus composiciones poéticas. En opinión de Sánchez Jiménez, los intereses de Lope no eran otros que el ver reflejada para los escritores la dignidad que se reclamaba para la pintura. Para demostrarlo recurre a la hipotética relación entre Lope y El Greco en el Toledo de principios del siglo XVII, cuya probabilidad es convincentemente —y cautamente— argumentada. Y aunque el paso lógico entre el supuesto conocimiento mutuo de los dos artistas y el deseo de Lope de arrimar a la escritura los honores que se solicitaban para la pintura queda algo difuminado (el hecho de que el pintor y el escritor compartieran «un gran interés por ... la dignidad del artista», p. 165, no es demasiado significativo), el análisis del soneto «A la Descensión de Nuestra Señora» de Lope en paralelo al casi contemporáneo óleo *Plano y vista de Toledo* de El Greco (cuya reproducción en lámina hubiese merecido una mayor calidad) ofrece un muy buen ejemplo del enfoque comparatista que no aspira a revelar relaciones genéticas entre las obras, sino a poner de manifiesto sus analogías o semejanzas.

Para el capítulo tercero Sánchez Jiménez ha optado por estudiar la imagen tópica del pintor Apeles, y más concretamente su relación con Alejandro Magno, como «reflejo y metáfora de la mayor preocupación profesional de Lope: el mecenazgo debido a las artes» (p. 175). Se repasa la aparición del tópico primero en las letras españolas y luego en la obra de Lope, y sobre todo en la comedia *Las grandezas de Alejandro*, en la que la inclusión de Apeles como personaje permite desarrollar disquisiciones sobre el arte de la pintura y sobre la figura del mecenas.

La asociación es inmediata: Lope y su repetido intento frustrado de ser reconocido oficialmente por la corte y designado para el puesto de cronista real. La muy abundante cantidad de alusiones de Lope al tema del mecenazgo, con o sin referencia a la figura de Apeles, obligan al autor del libro a someter el volumen de información a una cuantificación por lustros en una sección en que muy oportunamente se deja primero hablar a los datos empíricos para concluir con una reflexión sobre cómo la continuidad de las aspiraciones de Lope a las mercedes reales durante toda su carrera se vinculan a las necesidades del mercado literario.

Precisamente una exploración sobre «el poder del mercado» (p. 231) centra las páginas del cuarto capítulo, en el que se investiga «la relación entre artista y mercado en lo que respecta a un nuevo género en el Siglo de Oro, el bodegón» (p. 232), dentro del marco de los estudios sobre la llamada «cultura material». Se propone que el nacimiento simultáneo en varios países europeos del género de la naturaleza muerta, con su delectación en la exhibición de la comida para un público fundamentalmente urbano, encuentra un correlato literario en lo que el autor llama los «bodegones literarios» de Lope, es decir, las listas o enumeraciones de alimentos, fundamentalmente frutas y verduras, que aparecen en diversas obras suyas. El capítulo resume muy ordenadamente las diferentes teorías acerca de la aparición y significado de los bodegones como género pictórico, en el que unos han visto una forma de enseñanza moralizante; otros, una representación de la cultura material urbana; y otros, en fin, una manifestación extrema de las capacidades ilusionistas de la imitación pictórica. A la luz de dichas interpretaciones, los «bodegones literarios» de Lope se entenderían como un fenómeno que respondería a un contexto común y a unas condiciones culturales idénticas a las que dieron lugar al nacimiento de la naturaleza muerta en pintura. Es una propuesta interesante que necesitaría de mayor indagación y de un enfoque que tuviese en cuenta la práctica de la *amplificatio* retórica como elemento de persuasión no solo en Lope o en otros escritores españoles, sino en el contexto europeo general, y que no desechase la posibilidad de interpretación del bodegón pictórico precisamente como manifestación visual de la *amplificatio*.

El capítulo dedicado a la relación de Lope de Vega con el pintor Juan van der Hamen de León «indaga los motivos que llevaron al Fénix a interesarse por Van der Hamen» (p. 273) hacia los años veinte del siglo XVII, motivos que Sánchez Jiménez sitúa tanto en la práctica de los bodegones y el naturalismo de la representación

pictórica, como, sobre todo, en los ataques de Lope a la «nueva poesía» de Góngora y de los poetas «cultos»: al alabar (en un soneto de *La Circe*, y en una silva y un soneto del *Laurel de Apolo*) los bodegones naturalistas del joven Van der Hamen, que dejaban al descubierto una excepcional capacidad innata en la imitación del natural, Lope está defendiéndose a sí mismo como poeta de ingenio, y está plasmando sus propias ideas acerca, por ejemplo, de la figura alegórica de la Envidia que acosa su genialidad, o de la pedante erudición que él consideraba espuria en la poesía.

En el excelente sexto capítulo se examinan los límites morales de la representación y cómo estos se plasman en la «serie de obras en las que el Fénix describe con detalle la escena bíblica del baño de Susana» (p. 295). La Susana bíblica aparece en comedias y poemas de Lope, todos ellos puntualmente reseñados aquí, entre los cuales Sánchez Jiménez ha querido destacar un soneto, inserto en *La Filomena*, en el que vemos a la casta Susana representada en un cuadro. El poema, titulado «A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama», es objeto de un magnífico análisis que sitúa a la composición en la encrucijada de varias tradiciones, y sobre todo la del retrato a lo divino, la del género satírico y la de aquel tipo de écfrasis que subraya la importancia de la contemplación —en este caso *voyeurismo*, encarnado en los dos viejos—. Las implicaciones y sugerencias del poema quedan realizadas por el examen de las analogías con varios cuadros contemporáneos del mismo tema (fundamentalmente, los de Tintoretto, Rubens, Guercino y Rembrandt) que Sánchez Jiménez lleva a cabo con solvencia y erudición antes de concluir que Lope, al igual que muchos pintores de la época, plantea el problema de la legitimidad de la representación de un desnudo cuando lo que se quiere es moralizar en contra de la lujuria, y también la posible falta de decoro que supone acudir a las Escrituras para hacerse retratar.

No menos sugestivo resulta el capítulo siguiente (el último, antes de la conclusión), en el que se leen las *Rimas de Tomé de Burguillos* «como la culminación de la obra de Lope también en lo referente a la relación del Fénix con la pintura» (p. 323). El profundo conocimiento que Sánchez Jiménez ha demostrado tener del *Burguillos* en un libro suyo anterior (el citado más arriba *Lope pintado por sí mismo*) se pone aquí a contribución de la tesis de la relación de Lope con Hieronymus Bosch. La fascinación que El Bosco ejerció en la España del siglo XVI, y muy especialmente en el rey Felipe II, que adquirió varios de sus cuadros, permeó a diversos escritores, desde Felipe de Guevara o Fray José de Sigüenza hasta Lope y Quevedo.

Las tres menciones de Lope a la obra de El Bosco, y sobre todo la que aparece en el *Burguillos*, son examinadas a la luz de la consideración de que el pintor gozó en la España de la época, que aunaba la admiración con la perplejidad. La distancia desengañada, la ironía y la parodia con que Lope presenta a su heterónimo se manifiestan también en el «Advertimiento al señor lector», en el que se cita a El Bosco como imagen del estilo de Burguillos, recogiendo ideas del padre Sigüenza. Las páginas en las que se van desenredando los hilos que unen a Lope, El Bosco y Fray José, así como las razones por las que a Lope le pudo interesar la *Historia de la Orden de San Jerónimo* y la descripción de El Escorial se cuentan entre las más apasionantes del libro.

En resumen, como habrá quedado claro por lo dicho hasta ahora, el libro de Antonio Sánchez Jiménez está cimentado en la convicción de que las elecciones literarias de Lope de Vega (algunos de sus temas poéticos, los personajes de ciertas comedias, la utilización de determinados tópicos, las opiniones que vertió sobre unos u otros pintores) responden a intereses concretos del Fénix, la mayor parte de los cuales deben relacionarse con la imagen que él quería proyectar de sí mismo y con su afán de éxito, dinero y reconocimiento. Y aunque la explicación de las pruebas aducidas no alcanza siempre la misma fuerza persuasiva, el conjunto del libro, con su exhaustiva revisión de la obra de Lope en relación a los temas tratados (aparte de la mayoría de las obras poéticas del Fénix, se citan decenas de sus comedias, aunque nunca, ay, por las ediciones críticas de Prolope), su hábil manejo de la abundante bibliografía, sus brillantes análisis de los textos literarios y sus sugerentes propuestas, resulta un estupendo estudio de los vínculos entre arte y literatura en la España de finales del siglo XVI y los primeros decenios del XVII, que los especialistas leerán con agrado y aprovechamiento.