

RESEÑA

Lola González, coord., *Plumas y pinceles son iguales. Teatro y pintura en el Siglo de oro*, Universitat de Lleida, Lérida, 2015, 167 pp. ISBN: 9788484098003.

NATALIA FERNÁNDEZ (Universität Bern)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.288>>

Un título que aprovecha el célebre verso loresco incluido en el *Laurel de Apolo* (IX, 118) enmarca una colección de nueve trabajos a cargo de especialistas consagrados en el estudio de la literatura áurea, con Lola González como coordinadora. El hilo conductor de los artículos —y lo que justifica el título del volumen— es la relación, poliédrica, entre el teatro, entendido en su acepción lata de artes escénicas, y la pintura, tanto en su dimensión teórica, consolidada a partir del Renacimiento, como en obras específicas. Es este un enfoque que ha ido cobrando auge en las últimas décadas, junto al general interés creciente por las relaciones interartísticas y las conexiones, a diferentes niveles, entre literatura y artes plásticas. Fue Simon A. Vosters en 1981 quien, con un artículo ya clásico sobre el asunto, aquel «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», publicado en un número monográfico de los *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* dedicado a *Las constantes estéticas de la «comedia» en el Siglo de Oro* (pp. 15-38), sentó las bases teóricas para abordar el vínculo teatro-pintura en la España áurea. Ya entonces proponía Vosters la dicotomía «Pintura en el teatro» y «Teatro en la pintura» —considerado este último planteamiento en relación con el barroquismo de la teatralidad—, y mostraba, en el primer caso, la frecuencia con la que la pintura como tema o decorado o los pintores como personajes se hacían presentes sobre las tablas. Después de él aparecieron numerosos estudios específicos sobre autores u obras que incidieron con detalle en la hoy considerada ya innegable relación entre la concepción dramático-teatral del Siglo de Oro y la pintura. En consecuencia, además de los trabajos concretos sobre algunos autores de primerísima fila, como los de Frederick

A. de Armas («Lope de Vega and Michelangelo», *Hispania*, LXV 2, 1982, pp. 172-179; «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el Teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, 1981, pp. 719-732; «¿Es este Adonis?: La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega», *eHumanista*, XXIV, 2013, pp. 60-79; entre otros) o Antonio Sánchez Jiménez (*El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega y Carpio*, Iberoamericana, Madrid, 2011) sobre Lope, o José María Díez Borque («Calderón y el imaginario visual: teatro y pintura», en *Calderón desde el 2000*, Ollero y Ramos, Madrid, pp. 321-345.) sobre Calderón, se valoró el pictorialismo del teatro en otros artículos más generales como el de Rosa López Torrijos, «Teatro y pintura en la época de Calderón» (*Goya*, CCXXXVII, 2002, pp. 83-96) o Arsenio Moreno Mendoza, «Zurbarán y el arte de tramoya» (*Goya*, CCCVII-CCCVIII, 2005, pp. 249-260), por mencionar únicamente dos ejemplos ilustrativos.

Los nueve trabajos que conforman el presente volumen abundan en estos planteamientos, profundizando en algunas cuestiones ya tratadas y vislumbrando diferentes vías de análisis; abordando nuevos autores más allá de los dramaturgos habituales; proponiendo caminos inéditos de estudio; o incidiendo en esa perspectiva, algo menos transitada pero fundamental para comprender cabalmente la cultura del Siglo de Oro, que sitúa la comparación no ya a nivel temático o espectacular-visual, sino a nivel estético. Todos los autores cuentan con un reconocido prestigio dentro del campo de las humanidades y, en concreto, de la literatura española del Siglo de Oro en sus múltiples ramificaciones, con lo que solo esa nómina permite prever el rigor científico con que se aborda cada uno de los temas tratados. Los nueve capítulos están precedidos de una Introducción (pp. 7-10) a cargo de Lola González, que no constituye una presentación teórica sobre el asunto objeto de estudio —algo que tal vez no habría resultado accesorio—, sino una síntesis de los trabajos que permite al lector hacerse una idea de lo que se va a encontrar. Llama un tanto la atención que el orden elegido por la autora —que intenta establecer pertinentes divisiones temáticas— para ir comentando las diferentes contribuciones no concuerde con la disposición de los trabajos en el volumen, donde se opta por el orden alfabético de los autores. Teniendo en cuenta que hay artículos que claramente podrían considerarse transversales y que sientan unos fundamentos clave para comprender los entresijos de los contactos entre el teatro y la pintura —como son, al menos, el de Rosa Navarro y el de Guillermo Serés—, tal vez una ordenación

temática, más que puramente alfabética, habría proporcionado aún mayor unidad al volumen. Este detalle, no obstante, no desluce la calidad global del trabajo ni, desde luego, su relevancia y utilidad dentro de los estudios sobre Siglo de Oro.

En términos generales, los enfoques desarrollados en los diferentes capítulos podrían distribuirse en tres grandes bloques: la influencia, con diversas funciones, de una pintura o pinturas concretas en el desarrollo de una acción dramática; la pintura como tema en sí mismo, mediante el aprovechamiento funcional del retrato o la intervención de personajes pintores; y la influencia de la pintura en su dimensión estética. Podrían encuadrarse en el primer bloque las contribuciones de Javier Aparicio Maydeu, José Pedro Sousa y Julio Vélez-Sainz; en el segundo, las de Philippe Meunier y Marcella Trambaioli; y en el tercero, más trasversal, como decíamos, las de Rosa Navarro Durán, María Teresa Pascual Bonis, Guillermo Serés y, en otro sentido más amplio, Juan Udaondo Alegre. Este amplio espectro temático permite que la lectura global del volumen constituya un completo acercamiento a los enfoques más recientes sobre las conexiones interartísticas en el Siglo de Oro y, sobre todo, una puerta hacia nuevos y sugestivos frentes de investigación. Si nos limitamos al primer grupo de trabajos, dos —apertura y cierre del volumen— se centran en los dos grandes, Lope y Calderón; y Sousa aborda una pieza de Jacinto Cordeiro. Aparicio Maydeu —«Rubens y Calderón: dos monstruos en el jardín de palacio (sobre teatro y pintura en *El monstruo de los jardines*)», pp. 11-23— propone que *El monstruo de los jardines* (1667) de Calderón se inspira en la obra de Rubens *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes* (1661), y no solo en *El Aquiles* de Tirso que normalmente se señala como fuente básica. Más allá del rastreo pormenorizado, y muy agudo, de coincidencias entre drama y lienzo a partir de algunas escenas especialmente relevantes, Aparicio llega a enfatizar la admiración de Calderón por la pintura proponiendo que es la mediación de Rubens la que despierta su interés dramático; es decir, que es la interpretación pictórica del tema lo que inspira la mirada teatralizadora: una idea especialmente aprovechable en relación con otras obras dramáticas del Siglo de Oro. Vélez-Sainz («Écfrasis y artes plásticas en *El vellocino de oro* de Lope de Vega», pp. 151-167) se interesa también por el teatro mitológico, de Lope esta vez, y centra su análisis en la pieza titulada *El vellocino de oro* para plantear que la comedia, escrita con ocasión de la fiesta de coronación y cumpleaños del rey Felipe IV en mayo de 1622, se sirve de recursos ecfrásticos con fines políticos. Su sugestiva propuesta pasa por analizar las deudas de la comedia con un tapiz

sobre la grandeza de Carlos V tomado de la serie *Los Honores*, diseñado por Bernaert van Orley y tejido en el taller de Pieter van Aelst, de Bruselas. Más allá de su valor estético, la écfrasis se plantea así como un recurso de valor propagandístico y prestigiador de la dinastía de los Austrias. También Sousa («Panorámicas y algunos detalles de la *Entrada del rey en Portugal*, de Jacinto Cordeiro: hacia un estudio de iconografía teatral», pp. 89-109) estudia el diálogo de una obra de Jacinto Cordeiro, *Entrada del rey en Portugal*, de 1621, sobre la llegada de Felipe III a Lisboa en 1619, con las representaciones pictóricas existentes sobre el acontecimiento y concluye que esa interrelación es capital para comprender ciertas claves estéticas del teatro de la época. En los tres artículos se insiste en la conciencia del dramaturgo de las posibilidades expresivas en general, y dramáticas en particular, que encierra el referente pictórico, y demuestran la presencia de la pintura en su imaginación creatora.

Philippe Meunier y Marcella Trambaioli plantean un enfoque distinto, pero también muy ilustrativo del sustrato pictórico que late bajo algunas piezas del Siglo de Oro, concretamente *El vergonzoso en palacio*, de Tirso, en el primer caso, y *Los Pones de Barcelona*, de Lope, en el segundo. Meunier («El retrato de Serafina en *El vergonzoso en palacio*: nuevas consideraciones sobre la política tirsiana», pp. 25-36) plantea dos cuestiones enormemente interesantes, y cuya relevancia en la concepción de ciertos géneros de la literatura áurea no ha sido aún plenamente valorada: de un lado, el trasfondo retórico de la pintura tal como se trasciende en los tratados de Leon Battista Alberti; del otro, la comprensión del amor poético-literario como un proceso creativo similar a la creación artística y, en concreto, pictórica. Late en esta última idea el mito de Narciso entendido como vínculo entre el amor, o el deseo, y la pintura. A partir de estas consideraciones, el autor analiza la función del retrato de Serafina en la comedia tirsiana como un portavoz de afectos que la palabra encubre y, por tanto, como una puerta abierta hacia otras ramificaciones del universo dramático. El trabajo de Meunier trasciende, en este sentido, la interrelación básica teatro-pintura para adentrarse por caminos estéticos cuya aplicación a otros géneros del Siglo de Oro —como sucede, por ejemplo, con la lírica amorosa— resultaría enormemente fructífera y señala, sin duda, caminos por los que merecería la pena transitar. Marcella Trambaioli («Pintura e intertextualidad: de *Los Pones de Barcelona* de Lope de Vega a *El pintor de su deshonra* de Calderón de la Barca», pp. 111-130) vuelve sobre *Los Pones de Barcelona* para proponer que

Calderón habría establecido un diálogo intertextual con la pieza lopesca al componer *El pintor de su deshonra*. Y sitúa justamente esta interconexión en la importancia del vínculo entre poesía dramática y pintura para modelar el enredo y construir las imágenes. Los dos trabajos, de Meunier y Trambaioli, tienen el interés indiscutible de situar el foco de su análisis en aspectos estéticos más allá de influencias específicas. Enlazan, en este sentido, con el otro bloque de artículos que, como comentaba más arriba, tal vez habría tenido que encabezar el volumen habida cuenta su transversalidad y su carácter más teórico. Rosa Navarro Durán («Espacios teatrales para equívocos», pp. 37-51) aborda la cuestión de la espacialidad dramática en relación con la pintura del Siglo de Oro y, en concreto, con su dimensión ilusionista y engañoso. Estudia, así, como trampantojos escénicos los espacios de piezas como *La dama duende y Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Calderón, y *Entre bobos anda el juego*, de Rojas. Y sitúa la eficacia teatral precisamente en esa explotación de las posibilidades engañosas del espacio escénico. M^a Teresa Pascual Bonis («El amplio mundo de los Títeres en la Edad Áurea y su interacción con las artes plásticas», pp. 53-68) centra su contribución en los títeres, pero no se limita a presentar un estado de la cuestión o a elaborar una síntesis de la presencia del teatro de títeres en el Siglo de Oro. Tras una reflexión sobre la importancia del títere en los orígenes de la representación figurativa, analiza el género dentro de los parámetros estéticos de la época desde la convicción de que el teatro de títeres es un emblema de ese arte total al que aspiró el barroquismo. El artículo de Guillermo Serés («*Pictor in fabula*: De Alberti y el Brocense a Lope de Vega, con Cervantes al fondo», pp. 69-88) traza unos ejes teóricos fundamentales para comprender los vínculos de la época entre el teatro, o la literatura en general, y la pintura. Profundiza en algunas nociones como la conexión retórica-pintura a partir de la tríada *inven-tio-dispositio-elocutio*; aduce el *disegno interno* de Zuccaro como trasfondo imaginativo común a todas las artes; o el término *enargeia* como vínculo entre la imagen y la palabra. Es tal vez el trabajo con mayor proyección fuera de lo estrictamente teatral y con una dimensión más teórica, con lo que su lectura es en muchos puntos esencial para comprender algunas de las claves planteadas a lo largo del volumen. Aún centrándose en una comedia concreta, de Calderón esta vez, Juan Udaondo Alegre («La representación del martirio en el barroco. San Bartolomé en las obras y Pedro Calderón y José Ribera», pp. 131-150) la aborda desde una perspectiva que se proyecta hacia la comprensión profunda de eso que Díez Borque denominó «iconos-

fera». Se trata de establecer una iconografía del martirio a través de la comparación entre una pieza calderoniana sobre San Bartolomé, *Las cadenas del demonio*, y los lienzos que José de Ribera dedica al santo. Más allá del estudio específico de la comedia, la contribución de Udaondo Alegre permite, como decíamos, adentrarse por los, a la vez, complejos y sugestivos caminos de la construcción de paradigmas culturales y proyectar su análisis hacia el terreno de las pautas de la mirada en el Siglo de Oro.

El volumen, en definitiva, constituye un completo acercamiento a los diferentes enfoques desde los que puede abordarse la relación teatro-pintura en el Siglo de Oro español. Los autores demuestran por múltiples vías que la reflexión sobre la importancia del referente pictórico en la concepción dramática áurea es fundamental para comprender muchas de las claves compositivas de la comedia española. Y más que el conocimiento más profundo de algunas obras concretas, algunas de primera fila y otras menos estudiadas, la gran aportación se sitúa en una dimensión metodológica, en la propuesta de caminos de análisis que permitan mirar hacia la práctica escénica desde otra perspectiva y valorarla dentro de los parámetros culturales de toda una época.