

## RESEÑA

Jesús Botello López-Canti, *Literatura y pintura en Cervantes y Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 2021, 246 pp. ISBN: 9783967280241.

SÒNIA BOADAS (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.533>>

Partiendo del tópico horaciano del *Ut pictura poesis*, la monografía de Jesús Botello López-Canti se inserta en la línea de los estudios que reivindican la influencia de la pintura en la literatura del Siglo de Oro. El análisis de episodios de la obra de Cervantes (el Caballero del Verde Gabán, la Dorotea o la batalla de Lepanto de *Los baños de Argel*) y composiciones poéticas de Lope de Vega (fragmentos de *La Circe* o los sonetos «Al triunfo de Judith» y «De Abel y Josef») conforma un vitral que expone el influjo que ejercieron las representaciones pictóricas del momento sobre la recreación literaria de los dos autores más relevantes del Siglo de Oro.

Los cuatro primeros capítulos (pp. 27-117) están dedicados al estudio de la obra de Miguel de Cervantes y el autor empieza planteando la conexión entre el personaje del Caballero del Verde Gabán (*Quijote*, II, 16-18) con la representación pictórica que hizo El Greco en *San Martín y el mendigo* (1597-1600). En el cuadro, el santo comparte su capa de color verde con un indigente y se destacan así su generosidad y sus virtudes como buen caballero cristiano, unos elementos que también se atribuyen al Caballero del Verde Gabán en el texto cervantino y que podrían revelar una éfrasis directa. Sin embargo, a pesar de que Cervantes podría haber visto la obra del artista griego, no existen pruebas documentales que así lo acrediten. Además, tal y como apunta Botello López-Canti, las concomitancias entre ambas composiciones no son exactas, por lo que «se trata de una coincidencia estética y temática, producto de un contexto cultural común, en el que literatura y pintura se veían como artes hermanas» (p. 48).

El libro continúa con un análisis de determinados recursos estilísticos del *Quijote*, que se relacionan con la técnica pictórica de la subversión del orden espacial, usada frecuentemente en el Renacimiento y en el Barroco. El autor repara en la pérdida de protagonismo de don Quijote en los últimos capítulos de la primera parte, así como en la inserción de las historias intercaladas, unos rasgos que se ponen en relación con las pinturas de Piero della Francesca, Giotto, Brueghel el Viejo o Tintoretto, donde los personajes principales se ubican en posiciones secundarias. De la misma manera, también se intenta establecer una relación entre la voluntad cervantina de mostrar la naturaleza ilusoria del mundo o la falacia de la percepción humana y los juegos con la perspectiva o los trampantojos en representaciones pictóricas, cuyo objetivo es mostrar la fina línea que a veces separa la realidad de la ficción.

En el tercer apartado, el autor se adentra en el análisis concreto del episodio de Dorotea (*Quijote*, I, 28), escena que tiene parecidos con las representaciones pictóricas de la historia bíblica de Susana, y propone posibles modelos para la écfrasis cervantina. En este capítulo se analizan las semejanzas y diferencias de la narración con la obra de Tintoretto, *Susana y los viejos* (1555), y la homónima de Guercino (1617), una elección motivada porque en ambas representaciones aparece Susana lavándose los pies mientras es espiada. A pesar de los paralelismos, se descarta la obra de Guercino como influencia de Cervantes ya que fue elaborada en un momento posterior, mientras que en el caso de Tintoretto, no hay evidencias suficientes para determinar que existiera una écfrasis directa. Estaríamos, de nuevo, ante coincidencias estéticas fruto de un contexto cultural compartido.

Los dos últimos capítulos dedicados al autor del *Quijote* analizan distintos aspectos de la obra teatral *Los baños de Argel* (pp. 83-117). En primer lugar, se estudia la descripción cervantina del martirio y muerte de Francisquito, su equiparación con Cristo y su posible relación con las representaciones pictóricas contemporáneas, un aspecto que ya había sido apuntado por algunos investigadores pero que hasta ahora no se había analizado con profundidad. La narración del alcaíno se compara con las versiones pictóricas de Sebastiano del Piombo, Piero della Francesca y Caravaggio, y también con *La visión del alma cristiana tras la flagelación* (1626-1628) de Velázquez, sin poder establecer una influencia directa e irrefutable con ninguna de ellas, como concluye el autor: «No obstante, dada la vaguedad de la écfrasis cervantina y las numerosas posibilidades en cuanto a fuentes pictóricas

debemos actuar con cautela y reconocer que, si Cervantes vio alguna de las representaciones de los autores señalados, no lo podemos asegurar» (p. 95). El segundo aspecto analizado se centra en la batalla de Lepanto. Botello López-Canti establece puntos de contacto entre la descripción cervantina y distintas obras pictóricas: *La batalla de Lepanto* (1572) de Giorgio Vasari, la obra homónima de Luca Cambiaso (ca. 1582), y la *Alegoría de la batalla de Lepanto* (ca. 1572) del Veronés. De nuevo, y a pesar de haber encontrado algunas concomitancias —como la aparición de representaciones alegóricas—, las conclusiones no permiten establecer una influencia unívoca de las fuentes pictóricas, ya que como afirma el propio autor, Cervantes podría haber recurrido a narraciones sobre la batalla, a relaciones de sucesos o, con probabilidad, a su propia experiencia como combatiente en la contienda.

Los cuatro capítulos que conforman la segunda parte de la monografía (pp. 121-206) analizan la deuda de Lope de Vega con las obras pictóricas de los artistas más reconocidos del momento. El primero de ellos se centra en la posible influencia de las «poesías» de Tiziano en *La Circe*. De las cinco imágenes mitológicas que la hechicera le muestra a Ulises en el poema lopesco, Botello López-Canti defiende que al menos una, la de Venus y Adonis, se podría asociar con el cuadro homónimo de Tiziano (1554) que actualmente se conserva en el Museo del Prado. Los motivos para justificar dicha afirmación son dos: la colocación de Adonis en la parte derecha de la composición y el hecho de que en la representación pictórica se inmortalice el momento en el que el joven abandona a la diosa para ir a cazar, elementos que también aparecerían en los siguientes versos de Lope de Vega: «Adonis, río ya que el mar fenicio / de las faldas del Líbano descende, / diestramente pintado, al ejercicio / del campo, no a la diosa, libre atiende; / con blando rostro, con piadoso oficio, / que persiga las fieras le defiende».<sup>1</sup> A mi parecer, la lectura atenta de los versos no sugiere que Adonis esté abandonando a Venus, sino que el poeta quiere plasmar que el interés y la atención del joven están más pendientes de la caza que de su amante, desatendiendo así sus providenciales consejos.

Los argumentos referidos por Botello López-Canti le llevan a aseverar que: «Teniendo en cuenta que la fuente de esta escena no puede ser Ovidio, y que no existen precedentes literarios ni artísticos conocidos para el motivo (a excepción de la

---

1. L. de Vega, *La Circe*, I, vv. 785-790, en *Obras poéticas*, ed. J.M. Bleca, Planeta, Barcelona, 1983, p. 892.

obra de Hurtado de Mendoza, ligeramente diferente) debe pensarse necesariamente en una relación directa con la obra de Tiziano» (p. 128). La prudencia y tino que muestra el autor en otros capítulos se desvanece en esta ocasión y, basándose en una interpretación desacertada de los versos del Fénix, excluye cualquier otra fuente para el pasaje que no sea la obra del artista italiano. En los orígenes del relato mitológico, Ovidio ya narraba la pasión del Adonis por la caza, así como las claras advertencias que le hacía la diosa, unos consejos que despreció el joven y que no pudieron evitar su trágico final («Parce meo, iuvenis, temerarius esse periclo, / neve feras, quibus arma dedit natura, lacesse, / stet mihi ne magno tua gloria»<sup>2</sup>). Se trata de unas referencias textuales que serán de lo más habituales en las versiones literarias de la escena. Por otra parte, en este capítulo no se exploran suficientemente las recreaciones de este episodio mitológico en las obras pictóricas del momento, ya que son varias las composiciones de finales del XVI y principios del XVII que plasman esa actitud del amante, como ocurre con el *Adonis y Venus* (ca. 1600) del pintor flamenco Hendrick le Clerck. En la obra, igual que ocurre en la «poesía» de Tiziano, la diosa aparece inclinándose sobre el joven y agarrándole con las dos manos para que no se separe de ella, mientras él sujeta firmemente una lanza con el brazo derecho.

A diferencia del apartado anterior, el sexto capítulo (pp. 145-164) aporta argumentos muy convincentes para considerar que el cuadro de Tintoretto *Judith y Holofernes* pudo servir de inspiración para el soneto «Al triunfo de Judit» publicado en las *Rimas*. Son demasiadas las coincidencias que hay entre las dos composiciones (localización del cadáver, colores y efectos de luz, decoración de la estancia y colocación del brazo derecho del general) como para pensar que se trate de elementos poligenéticos, sino que con probabilidad tienen una fuente común, es decir, que Lope realizó una écfrasis de la obra del veneciano. Sin embargo, Botello López-Canti va más allá y relaciona el último terceto de este mismo soneto con la composición *Judith y Holofernes* que salió del taller de Amberes conocido como «Maestro del Hijo Pródigo». En la obra pictórica se muestra a Judith en las murallas de Betulia sujetando la cabeza del general asirio y se señalan las similitudes que presenta este cuadro con el texto de Lope, por lo que se apunta a la posibilidad de que el Fénix hubiera llevado a cabo una doble écfrasis en esta composición sobre la historia de Judith.

---

2. *Metamorfosis*, X, vv. 545-547.

A continuación, se analiza la influencia de varias pinturas del Renacimiento y del Barroco sobre otro soneto publicado en las *Rimas*, «De Abel y Josef», donde hay alusiones a dos escenas bíblicas: el asesinato de Caín a manos de su hermano Abel y la historia de José y la mujer de Putifar. En el primer caso, el autor alude únicamente a representaciones pictóricas que pudieron haber servido de inspiración a Lope, prescindiendo de cualquier referencia a fuentes textuales. Así, se relaciona con *El asesinato de Caín* de Tiziano, con la recreación de este episodio que elaboró Tintoretto y con la copia que Michiel Coxie realizó por encargo de Felipe II del retablo de la *Adoración del Cordero Místico* de Jan y Hubert Van Eyck. Sin embargo, no hay elementos suficientes para establecer una éfrasis concreta en ninguno de estos casos. En cuanto al episodio de José, en el segundo cuarteto, Lope describe el encuentro con la mujer de Putifar de una manera muy visual y, por lo tanto, susceptible de haber sido inspirado por una composición pictórica. Las opciones son varias, ya que fueron muchos los artistas que recrearon este episodio bíblico. El autor se centra en los cuadros de Guercino, Van Eyden, Rembrandt y Tintoretto, con los que presenta algunas concomitancias, aunque no hay datos que permitan afirmar con seguridad que Lope hubiese visto ninguno. Al igual que hace el Fénix en su soneto, todas las representaciones pictóricas destacan la lujuria de la mujer en contraposición con la castidad de José. En este caso, como en el anterior, el autor concluye que Lope utilizó la éfrasis combinatoria para asociar sus textos con varias pinturas y otorgar, así, prestigio cultural a sus composiciones.

En el octavo y último capítulo (pp. 183-206) se compara la escena de la anunciación de la Virgen descrita en *Los pastores de Belén* con la versión pictórica que realizó Fra Angelico y se destacan los elementos coincidentes (la descripción del ángel, el rayo de luz y las estrellas, la presencia de Eva). Se apunta a la posibilidad de que Lope hubiera contemplado el cuadro, ya que la pieza fue comprada en febrero de 1611 por Mario Farnese, quien la regaló al duque de Lerma, que decidió colgarla en la iglesia de San Pablo en Valladolid. A juzgar por la fecha de la aprobación, Lope tenía la obra acabada antes del 15 de noviembre de 1611, y cronológicamente sería factible que el Fénix hubiera visto el cuadro, aunque tampoco se indica si por esas fechas estuvo o no cerca de Valladolid. Sin embargo, a pesar de esta posibilidad, Botello López-Canti también señala que Lope incorporó «detalles provenientes de otras fuentes, quizás representaciones pictóricas, textos litúrgicos, poemas o simplemente elementos de su imaginación» (p. 192). Otro ele-

mento que centra la atención del autor es la escena de la adoración de los reyes. En primer lugar, se descarta que las fuentes pictóricas del episodio sean las que había indicado la crítica (Tristán de Escamilla, Velázquez, Zurbarán, Pedro Núñez del Valle o Pedro de Orrente), para proponer después una influencia inversa, es decir, del texto literario lopesco sobre una determinada creación pictórica, *La adoración de los Reyes Magos* de Juan Bautista Maíno.

La monografía de Botello López-Canti es un trabajo ambicioso y necesario, que analiza con detalle composiciones poéticas y episodios literarios concretos y los pone en relación con sus posibles antecedentes pictóricos. Los ejemplos expuestos demuestran, con más o menos argumentos, el empleo de la écfrasis como recurso estilístico por parte de los principales literatos áureos. Asimismo, tal y como reconoce el propio autor, en ocasiones no tenemos suficientes elementos para determinar que un cuadro haya influido en una composición literaria, sino que puede haber semejanzas entre dos creaciones por simples «coincidencias temáticas», ya que pintores y escritores compartían referentes y contexto cultural. El autor no persigue la exhaustividad, ni pretende determinar todas las posibles fuentes de un episodio concreto, sino que el objetivo principal es del de poner en valor la influencia del pincel sobre la pluma. En este sentido, la monografía es una diestra reivindicación de la simbiosis que existió entre literatura y pintura en la creación artística del Siglo de Oro.