Antonio Sánchez-Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*

Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2011

Adrián J. Sáez

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2292>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.2292

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 31 diciembre 2012

Paginación: 965-967

ISBN: 978-2-86781-855-4

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Adrián J. Sáez, «Antonio Sánchez-Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*», *Bulletin hispanique* [En línea], 114-2 | 2012, Publicado el 23 julio 2013, consultado el 02 agosto 2022. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2292> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2292>

Este documento fue generado automáticamente el 2 agosto 2022.

All rights reserved

Antonio Sánchez-Jiménez, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*

Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2011

Adrián J. Sáez

REFERENCIA

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

- 1 La boga de los estudios interdisciplinares no hace sino confirmar su esencialidad en el panorama actual. El Siglo de Oro deviene marco propicio para este ejercicio crítico, en especial para aquellos que abordan el íntimo maridaje entre literatura y pintura. Antonio Sánchez-Jiménez (Universiteit van Amsterdam) es un buen conocedor de Lope y del adagio clásico *ut pictura poesis*, de lo que ha dado buena cuenta en un manojo de estudios anteriores. Precisamente, algunos de los capítulos del presente libro ya habían visto la luz individualmente, pero ahora se insertan en un conjunto que, adelante, se revela como un trabajo elogiabile y envidiable.
- 2 Luego del prólogo de Portús Pérez y de un prefacio firmado por el autor, una extensa introducción sirve de pórtico. Sánchez-Jiménez anuncia de salida que el caso de Lope permite arrojar mucha luz sobre la relación entre literatura y pintura en el Siglo de Oro «desde un punto de vista innovador, teniendo en cuenta las necesidades profesionales del escritor de la época, así como el contexto social y cultural en que ejercía su oficio» (pp. 17-18). Antes de entrar en harina se asientan los pilares básicos del trabajo: el panorama de la pintura en la sociedad del momento (su reputación, la impronta de artistas foráneos y la cuestión del buen gusto); un recorrido por la carrera profesional de Lope escindida en catorce puntos (tipos de financiación, mercado literario, destierro,

etc.); sus contactos concretos con la pintura (afición por el dibujo, padre bordador, referencias pictóricas en su obra...); más una sección teórica donde se explica la práctica de la *imitatio*, el tópico *ut pictura poesis*, la idea de artes hermanas y el concepto de écfrasis, para acabar con una reconstrucción de la historia crítica del doblete formado por Lope y la pintura.

- 3 Con este bagaje, el segundo capítulo versa sobre la incursión de Lope en la defensa común que pintores y poetas realizaron de la consideración social del artista, que quería diferenciarse del artesano, según los aires que venían de Italia. Lope y otros ingenios se unieron a la polémica legal contra la alcabala, el impuesto que se quería hacer pagar a los pintores en una intervención *pro domo sua*, porque así protegían sus propios privilegios. En concreto, Sánchez-Jiménez ilustra esta conexión mediante el estudio del soneto «A la Descensión de Nuestra Señora», que narra la aparición de la Virgen a san Ildefonso: en él rompe con la tradición establecida y parece seguir la práctica iconográfica de El Greco y su *Plano y vista de Toledo*, en base a una muy posible conexión personal.
- 4 La relación entre Apeles y Alejandro Magno «pareció fascinar e incluso obsesionar» a Lope y debe entenderse como «reflejo y metáfora» de una gran preocupación profesional: el mecenazgo debido a las artes (p. 175): según la clasificación ofrecida a partir de un amplio corpus (ver p. 185), es el pintor más citado en su obra, el único junto a Tiziano que aparece como personaje en su teatro (*Las grandezas de Alejandro* y *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, comedia atribuida). Las menciones a Apeles se mantienen a lo largo y ancho de toda la vida artística de Lope, tanto en comedias como en prosas y poemas, pero aumenta en aquellas etapas en que solicita con empeño el cargo de cronista real y reflexiona más insistentemente sobre su carrera. Por tanto, Apeles no es solamente arquetipo del artista y pintor ideal, sino también «símbolo de cómo las artes pueden prosperar cuando los monarcas y poderosos las protegen» (p. 228).
- 5 Otro camino para conseguir caudales en la época era el incipiente mercado, que Lope supo manejar, al menos parcialmente, como creador de la comedia nueva. De este modo, se tuvo que enfrentar a fenómenos desconocidos hasta el momento derivados de la naciente y moderna cultura de masas: el problema de los derechos de autor y el plagio, la rapidez con que tenía que saciar el gusto del público, etc. Este panorama, como dice Sánchez-Jiménez, le proporcionó ciertamente mucha libertad, pero también algunos inconvenientes que componen su ambigua relación con el mercado. El género pictórico del bodegón permite explicar estas dos caras del mercado, y Sánchez-Jiménez estudia el significado de las frutas y verduras en un pasaje del *Isidro* como expresión de la cultura material del Siglo de Oro: pese a las relaciones innegables, no se puede afirmar que este «bodegón literario» surgiera de modelos pictóricos, pues ya contaba con ejemplos clásicos, pero sí comparte con el género del bodegón algunas causas de su desarrollo. Igualmente, se contrasta el modelo lopesco con la descripción posterior que Góngora incluye en su *Fábula de Polifemo y Galatea* a modo de competición entre dos propuestas artísticas. Así, se concluye que los «bodegones atraían la atención del público urbano de nuestros poetas hacia una materia privilegiada para la reflexión moral, y también idónea para releer los clásicos en el contexto de las disputas literarias del momento» (p. 233).
- 6 Más breve es el quinto capítulo, en que revisa la carrera de Juan van der Hamen de León, pintor de origen flamenco, y su relación con el círculo de Lope, para seguir con el

análisis de las menciones que Lope le dedica en su obra: dos sonetos recogidos en *La Circe* y *El laurel de Apolo*, pieza en la que se halla otra referencia. A partir de ello, Sánchez-Jiménez atiende a otras caras de la idea de pintura y literatura de Lope: los conceptos de imitación fiel de la naturaleza e ingenio (o «natural») en el proceso artístico, dentro de la polémica sobre la *imitatio* y el debate contra los cultos de la década de 1620, y nuevamente la relación del poeta con el bodegón, género pictórico en que descollaba Van der Hamen y que era campo de una batalla similar a la que el mismo Lope libraba.

- 7 De la mano del poder imitativo de las dos artes hermanas se suma un ingrediente nuevo: la moral, que conllevaba una serie de responsabilidades que Lope tenía en cuenta. La guía para este cruce de caminos es la historia del baño de la casta Susana, desde la pintura hasta la obra lopesca. La frecuencia con que aparece esta escena en pinturas y textos se explica por una dosis de *voyeurismo* «que suponía que la mirada masculina recibía placer [...] al mirar un cuerpo femenino» (p. 297). Según el estudio de Sánchez-Jiménez, sorprende la escasez con que este relato aparece en el teatro lopesco, mientras cobra mayor relevancia en su creación poética, especialmente en su giro moralizante de los años 20. Además, el soneto presente en *La Filomena* permite evaluar la utilidad del concepto de écfrasis asentado en la crítica: así, aunque no se puede afirmar que se base en alguna de las versiones pictóricas, «resultan esenciales para contextualizar los conceptos de Lope, su ironía y juego narrativo» (p. 322).
- 8 Las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burquillos* se leen a continuación como la culminación autorreferente y jocosa de la obra de Lope y su relación con la pintura. Así pues, Sánchez-Jiménez examina la relación entre este poemario, otras referencias lopescas y la creación de *El Bosco*. La recepción de su arte desde ayer hasta hoy sirve de marco: «El Bosco era un tema rico en contradicciones que Lope pudo explotar como se merecía» (p. 347). Su presencia en la obra lopesca ha hecho correr menos tinta, vacío que este capítulo pretende cubrir. La mención de *La Circe* atribuye unos versos a *El Bosco* (seguramente otro poeta) pero nunca critica su pintura, como entiende Diego de Colmenares en su respuesta, donde defiende la poesía gongorina mediante «la oscuridad preñada de significados morales» de *El Bosco* (p. 351). Este ataque valiéndose de la comparación con la pintura tal vez explique que Lope vuelva a utilizar la figura del pintor años más tarde, aventura Sánchez-Jiménez. Tras una segunda mención en la «Égloga a Claudio», reaparece con fuerza en el cómico e irónico *Burquillos*. Ya en el prólogo explica que el estilo «debe entenderse como un reflejo poético del lenguaje pictórico de *El Bosco*» (p. 361), es decir, defiende el sentido profundo que late tras su apariencia de disparates. Esto, junto a las referencias a Merlín Cocayo y el vocabulario empleado, muestran la deuda de Lope con la *Historia de la Orden de san Jerónimo* de Sigüenza. Este uso de *El Bosco* como metáfora de su propio arte responde a cuatro motivos: la ironización desengañada sobre sí mismo, la contestación a Colmenares y los cultos, la defensa de su arte sobre el pilar del ingenio y destacar las contradicciones del mecenazgo.
- 9 En la conclusión Sánchez-Jiménez repasa el contenido del volumen e incide en el enfoque contextual aplicado en su trabajo, de donde se desprende que «el Fénix utilizó la pintura como metáfora de su literatura, ya fuera para reflexionar sobre aspectos esenciales de la misma o para reclamar un tratamiento determinado para sí y para su arte en determinados momentos de su carrera» (p. 375). Al final, destaca que la «fiebre pictórica» de Lope seguramente pueda rastrearse en ingenios como Góngora o Quevedo,

espoileados por los mismos motivos o incluso por un intento de competir con el Fénix. Se cierra la monografía con una amplia bibliografía dividida en entradas primarias y secundarias.

- 10 En suma, *El pincel y el Fénix* es un compendio de crítica rigurosa y ejemplo de práctica interdisciplinar. No únicamente porque ponga en íntimo diálogo literatura (poesía, prosa y teatro) y pintura, sino porque Sánchez-Jiménez se beneficia de las aportaciones de múltiples campos del saber, ofreciendo con ello un trabajo redondo. A ello ayuda la perfecta trabazón de los capítulos, gracias a los avisos y conclusiones parciales, que mantienen un hilo constante de principio a fin. Asimismo, más allá de los propósitos iniciales, el libro se constituye en una auténtica guía para entender a Lope, ya desde una completa introducción sobre su vida y obra articulada en etapas. Al final no queda más que desear que en el futuro Sánchez-Jiménez se adentre por algunos de los territorios todavía poco explorados que deja apuntados.
-

AUTORES

ADRIÁN J. SÁEZ

GRISO-Universidad de Navarra/Universidad de Münster