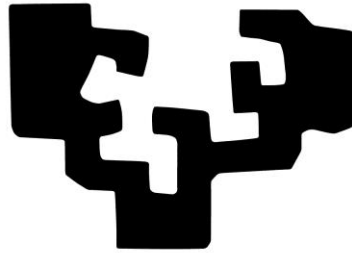


eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Estudios histórico-artísticos del Renacimiento y el Barroco 2

Teatro y pintura barrocos en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro

Prof. Javier Vélez Chaurri
Departamento de Historia del Arte

Katarin Escolar Regaira
Grado en Historia del Arte
Curso 2014-2015

Resumen

Resulta tentador e interesante imaginarse el coliseo del Palacio del Buen Retiro en plena representación de una comedia con la Corte presente y, sin ninguna duda, el monarca Felipe IV disfrutando del espectáculo. La importancia del teatro en la cultura y sociedad del Siglo de Oro español es indudable y el rey que era un gran aficionado a las representaciones teatrales, las compaginaba también con su interés y conocimiento del arte de la pintura. Durante su reinado florecieron la pintura y la literatura, destacando entre los grandes maestros del pincel Diego Velázquez y en menor medida Juan Bautista Maíno y entre los dramaturgos, Lope de Vega y Calderón de la Barca, a quienes nos vamos a referir.

Índice

1. Introducción	2
2. Teatro y pintura en el Barroco español del siglo XVII.....	6
3. El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Pintura, teatro y poder	8
4. <i>La recuperación de Bahía de Brasil</i> de Juan Bautista Maíno y <i>El Brasil restituído</i> de Lope de Vega.....	10
5. <i>La Rendición de Breda</i> de Diego Velázquez y <i>El Sitio de Breda</i> de Calderón de la Barca	15
6. Conclusiones.....	21
7. Bibliografía	23

1. Introducción

El estudio que nos proponemos realizar lleva por título **Teatro y Pintura barrocos en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro**. La elección del tema responde a causas tanto personales como académicas, pues, en primer lugar, me considero una amante de las artes, ya sean plásticas o interpretativas, y participo con frecuencia en actividades de diferente naturaleza artística. Desde el punto de vista académico mis estudios en el grado universitario de Historia del Arte me han ayudado a apreciar algunos periodos artísticos, como el Barroco, de los que tenía escasa y equivocada información, así como establecer relaciones entre las distintas artes, algo muy propio de ese momento. De ahí nació mi interés por la relación entre la pintura y el teatro, circunstancia que se detecta con gran nitidez en época de Felipe IV.

Los **objetivos** que hemos pretendido llevar a cabo tienen como denominador común buscar la relación entre la pintura y el teatro en la época de Felipe IV y para ello hemos escogido dos ejemplos significativos, las pinturas de *La Rendición de Breda* de Velázquez, y *La Recuperación de Bahía de Maíno* y las obras de teatro *El Sitio de Breda* de Calderón y *El Brasil Restituido* de Lope de Vega con las que se relacionan. Siempre se ha señalado que el vínculo entre teatro y pintura es intenso, por eso hemos querido concretarlo aquí a través de dos obras teatrales y dos pinturas. También hemos querido analizar el ambiente teatral y pictórico de este reinado, señalando algunos aspectos generales sobre el concepto de Barroco y sobre la pintura y el teatro del siglo XVII. Creemos que es importante para entender bien las relaciones que estudiamos, adentrarnos en el marco de representación de las obras teatrales pero, todavía más importante, y por ello es uno de nuestros objetivos fundamentales, es intentar reconstruir el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, es decir, el espacio para el que fueron realizados los dos cuadros que analizamos y en donde en numerosas ocasiones también se celebraron obras teatrales.

Para llevar a cabo esta tarea vamos a emplear una **metodología** histórico-artística que se basa en cuatro pilares, en primer lugar en un estudio detallado de la bibliografía existente sobre el tema, en segundo lugar leeremos las obras teatrales en las que, en gran parte, se basaron las pinturas que analizamos y que para nosotros son como un documento, en tercer lugar debemos “mirar” y analizar la propia obra de arte de forma directa y, finalmente, redactaremos el trabajo valorando y poniendo en relación los

aspectos anteriores. De esta manera, conformaremos un marco histórico-cultural completo que hará mucho más inteligible el verdadero tema de nuestra labor.

Nadie duda de que la teatralidad de la pintura del Barroco sea una de sus características más específicas. La pintura y el teatro del Siglo de Oro tuvieron una relevancia capital en muchas facetas de la sociedad y por ello no es extraño encontrar con numerosas investigaciones que hacen referencia a ambas disciplinas por separado. Sin embargo son muchos menos los estudios que ponen en relación esos dos mundos aparentemente tan relacionados pero tan difíciles de vincular. A ellos y a otros, vinculados con diferentes apartados de nuestro estudio, vamos a hacer referencia en este *estado de la cuestión bibliográfico* sobre el tema que hemos propuesto.

La relación entre literatura y artes plásticas fue puesta de manifiesta tempranamente por Emile Mâle¹ al que siguió en 1944 G.R. Kernolde², quien frente a las opiniones del primero, estableció que no es el teatro el que influye en las artes, sino al contrario, es la plástica la que da herramientas al teatro. Pierre Francastel³ publicó en 1965 un estudio en el que señalaba que el desarrollo de la figuración plástica y la evolución teatral son fenómenos inseparables, simultáneos y sin subordinación. La bibliografía española también se ha ocupado de esta cuestión con especialistas como Emilio Orozco Díaz⁴ quien encuentra una serie de relaciones entre pintura y teatro como la expresión comunicativa desbordante, tendencia ascendente y escenografías formadas por cuadros. También el historiador de la literatura Manuel Ruíz Lagos⁵ concreta aún más estableciendo que el teatro de Calderón está estrechamente relacionado con la pintura de su tiempo. En esta misma línea de investigación, es pertinente nombrar un estudio de Díaz Padrón⁶ sobre el arte en época de Calderón que indaga en la relación del

¹ MÂLE, E., *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge en France*, París, Armand Colin, 1905. MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2002.

² KERNOLDE, G.R., *From the art to theatre. Forma and convention into the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944.

³ FRANCASTEL, P., *La realidad figurativa*, París, Emecé Editores, 1970.

⁴ OROZCO, DÍAZ, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969. Estas relaciones son la expresión comunicativa desbordante, tendencia ascendente y escenografías formadas por cuadros.

⁵ RUÍZ LAGOS, M., "Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón", *Revista Cauce*, nº 14, (1981), pp. 77-130.

⁶ DIAZ PADRÓN, M., *El arte en la época de Calderón*, Catalogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

dramaturgo con diversos pintores de la época como Velázquez o el más reciente y específico para nuestro tema de Cornejo Vega⁷.

En cuanto a la vinculación concreta entre el teatro y las dos pinturas del Salón de Reinos que hemos escogido tenemos que reseñar el trabajo de S. A. Vosters⁸, donde pone en relación la obra teatral de Calderón de la Barca con la pintura de Velázquez y menciona el intercambio entre teatro y pintura áureas también en el caso de Lope de Vega. Pero para nosotros el trabajo clave por la concreción práctica de la relación teatro-pintura ha sido el artículo de Rosa López Torrijos⁹ realizado en 2002. Sus aportaciones sobre la relación entre las obras pictóricas que hemos propuesto y las obras teatrales de Lope y Calderón han sido fundamentales para la elaboración del capítulo principal de nuestro Trabajo Fin de Grado. También es relevante el estudio de Marín Tovar¹⁰ donde se amplía la relación entre la pintura de Maíno y la comedia de Lope de Vega.

La importancia de las dos pinturas que analizamos y de sus autores, principalmente Velázquez, ha hecho que numerosos historiadores hayan puesto su atención en ellas. Recientemente el Museo del Prado ha dedicado una exposición monográfica a Juan Bautista Maíno comisariada por Leticia Ruiz Gómez¹¹, que pone al día todo lo conocido sobre este pintor. Aquí solo queremos dejar constancia de algunos de los trabajos más significativos como el realizado por Domínguez Ortiz, Pérez Sánchez y Gallego¹² con motivo de la exposición que dedicó el Museo del Prado a Velázquez en 1990. También

⁷ CORNEJO VEGA, F. J., *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La "Sacra monarquía"*, Sevilla, 2005. También inciden en esta relación PORTÚS PÉREZ, J., "Ut pictura poësis en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía" en ALCALÁ-ZAMORA, J., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (coord.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, 2000, pp.176-194 o PORTÚS PÉREZ, J., "La convivencia con la imagen en el Barroco hispánico" en *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco: Barroco Andino*, Universidad de Navarra, 2011, pp.39-47. FRANCISCO MONGE, C., "Las sombras de la duda: Velázquez y el Barroco literario español", *Velázquez y la literatura del Siglo de Oro, Atenea* n° 48, (2003), pp. 135-152,

⁸ VOSTERS, S.A., *La Rendición de Breda en la literatura y el arte en España*, Londres, Tamesis Books, 1973.

⁹ LÓPEZ TORRIJOS, R., "Teatro y pintura en la época de Calderón", *Goya*, n° 287, (2002), pp. 83-96.

¹⁰ MARÍN TOVAR, C., "El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno "La recuperación de Bahía" y las fuentes literarias del siglo XVII como sugerencia para su argumento", *Revista CES Felipe II Aranjuez*, UCM, n°7, (2007), pp. 1-17.

¹¹ RUIZ GÓMEZ, L. (com.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, Catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2009.

¹² DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990.

merecen mención los trabajos de Angulo Iñiguez, López Rey, Brown y Harris¹³, en los cuales se desarrolla tanto la biografía como la trayectoria artística de este. Por último queremos mencionar la bibliografía que relaciona los cuadros con el lugar para el que fueron hechos, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid, siendo fundamentales los trabajos de Elliott y Brown y de Úbeda de los Cobos¹⁴.

Pese a que este trabajo se basa en gran parte en bibliografía y no en documentación archivística, queremos hacer mención que para nosotros las obras de teatro, *El Brasil restituído* de Lope de Vega y *El Sitio de Breda* de Calderón de la Barca, son verdaderas fuentes documentales¹⁵. Las hemos leído con atención y buscado en ellas cualquier elemento que pudiera relacionarlas con las pinturas *La Recuperación de Bahía de Brasil* de Juan Bautista Maíno y *La Rendición de Breda* de Diego Velázquez.

Un tercer aspecto de nuestro método requiere *la contemplación de la obra “in situ”* para poder observarla, analizarla y valorarla en el contexto para el que fue concebida. Y en paralelo intentar extraer de ella toda la información que surja en su contemplación para poder emplearla en la redacción del presente estudio. Así, hemos podido ver los cuadros de Velázquez y Maíno en varias ocasiones, suficientes para ver con detalle diferentes aspectos de importancia para nuestro empeño. No obstante, las reproducciones de altísima calidad que ofrece el Museo del Prado en su plataforma digital nos han ayudado mucho para reafirmar algunas impresiones.

Finalmente y teniendo en cuenta la bibliografía estudiada, las obras de teatro leídas y los datos extraídos de una mirada atenta de las pinturas, haremos la *redacción* del trabajo, intentando unir todos esos aspectos. Lo hemos organizarlo empleando una *estructura*, que, tras esta introducción sobre los objetivos y la metodología, analiza brevemente el desarrollo del teatro y la pintura en la España del siglo XVII. Posteriormente, daremos cuenta de lo que supuso, para las artes y para la política de Felipe IV, la construcción

¹³ ANGULO IÑIGUEZ, D., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007. LOPEZ REY, J., *Velázquez. La obra completa*. Primera parte: El pintor de los pintores. Colonia, Taschen, 1999 (1979). BROWN, J., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Alianza, 2006 (1986). HARRIS, E., *Velázquez*, Madrid, Akal, 2003 (1991).

¹⁴ BROWN, J., ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003. ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (ed.), *El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005.

¹⁵ Hemos seguido para la obra de Lope de Vega: LOPE DE VEGA, F., *El Brasil Restituído*, Madrid, Atlas, 1970, cuya primera edición fue realizada en Madrid en 1625; y para la obra de Calderón de la Barca: CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640.

del Palacio del Buen Retiro y el Salón de Reinos, donde se cobijaban nuestras pinturas. El grueso del trabajo se centra en la exposición, por parejas, de la relación entre el teatro y la pintura españoles, comenzando con el intercambio entre Maíno y Lope de Vega, para seguir con el caso de Velázquez y Calderón de la Barca. Por último, recogeremos las conclusiones a las que hemos llegado y la bibliografía empleada.

2. Teatro y pintura en el Barroco español del siglo XVII

Pese a que numerosos estudios insisten en la gran relación que existe entre la pintura y el teatro en el siglo XVII, concretar este vínculo ha tenido una gran dificultad. Las historias del arte y la literatura han valorado de formas muy diversas el concepto de estilo barroco, pues como señala J.A. Maravall¹⁶, el Barroco no fue solo un movimiento estético o literario, sino una ideología de la cultura y una estructura histórica. El teatro en el siglo XVII era la afición más común en la sociedad española, tanto en la Corte como en los corrales municipales. Toda la población disfrutaba de esta forma de ocio, que no era otra cosa que un vehículo de educación y propaganda del Estado y la Iglesia. En la España áurea el teatro tenía tres escenarios diferentes, la iglesia, donde se desarrollaban los autos sacramentales¹⁷, los corrales de comedias y los salones nobles. En Madrid las clases populares acudían al Corral del Príncipe y Corral de la Cruz, mientras que la nobleza y el rey lo hacían a los teatros del Real Alcázar, el Palacio de Buen Retiro y, en menor medida, la Zarzuela¹⁸. En este momento conviven diversas fórmulas teatrales, como la tragedia, la comedia, la comedia nueva lopesca¹⁹ y la tragicomedia. Los autores más importantes y más influyentes del teatro áureo son Lope de Vega y Calderón de la Barca. De hecho, hoy en día, el teatro español del siglo XVII vuelve a estar de plena actualidad, siendo posible asistir habitualmente a representaciones suyas.

La pintura barroca española va a experimentar un cambio radical hacia los años 20 del siglo XVII. Gracias a las influencias de Italia, Francia y el norte de Europa, los pintores se van adaptando al espíritu de la Contrarreforma, adoptando un nuevo estilo cuya

¹⁶ MARAVALL, J.A., *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, p.11.

¹⁷ Un auto sacramental es una pieza de teatro religioso, un drama litúrgico y alegórico. Se organiza en un solo acto y su tema principal es el eucarístico. Se solían representar el día del *Corpus* en los siglos XVI, XVII y XVIII, hasta su prohibición en 1765.

¹⁸ LÓPEZ TORRIJOS, R., Ob. cit., pp. 83-87.

¹⁹ Lope de Vega publica en 1609 *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* donde defiende que el arte teatral podía mezclar personajes trágicos y cómicos, debía mantenerse la unidad de acción pero no la de tiempo y lugar o que la finalidad de esta comedia era deleitar.

característica principal es el naturalismo, pues como decía Pacheco “Yo me atengo al natural para todo”²⁰. Los rostros, las indumentarias y las actitudes imitan con precisión lo que muestran, visten o hacen las gentes de la calle. Los esquemas compositivos comienzan a dinamizarse y la luz y el color van a evolucionar desde el tenebrismo de colores terrosos hacia el luminismo neoveneciano y los colores vivos de Rubens. Pero bajo este naturalismo esta pintura barroca posee un variado repertorio de mensajes religiosos, políticos o alegóricos, como ocurre en las obras que estudiamos. Podemos encontrar aspectos formales de la pintura que están íntimamente relacionados con el teatro, como el carácter participativo de muchos de los representados con el espectador, la importancia de la luz para destacar algunos elementos de la composición o las posiciones solemnes que recuerdan las actitudes grandilocuentes de las representaciones teatrales²¹.

Weisbach señaló que el arte del Siglo de Oro español era “la más pura y honda expresión del espíritu religioso de la Contrarreforma”²². Encontramos en esta época una temática religiosa que ahonda en la naturalidad, la espiritualidad y el “decoro”. El arte difundió los sacramentos de la Penitencia y la Eucaristía, como vemos también en los autos sacramentales, el culto a María Inmaculada y, sobre todo, el triunfo y la gloria del catolicismo y sus santos, aspecto que también vemos en las representaciones teatrales. La pintura también representa temas profanos como retratos, bodegones, alegorías o uno muy específico del momento: los hechos históricos y batallas, donde subyacen programas políticos y también devocionales.

Por sus particulares características la pintura de historia tiene mucho que ver con la acción dramática del teatro y así lo podemos ver en las batallas del Salón de Reinos del Buen Retiro. Asimismo esta pintura hacía constante alusión a la figura del rey, mandando claros mensajes políticos a toda la sociedad²³. Esta temática también fue utilizada con la misma intencionalidad por los dramaturgos de la época. Un buen ejemplo de esta visión es, como he señalado, el Salón de Reinos del nuevo palacio real y su programa pictórico detrás del cual estaba el Conde-Duque de Olivares, que fue

²⁰ PACHECO, F., *El arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, ed. a cargo de BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid, Cátedra, 1990, p.434.

²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España (1660-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 175.

²² WEISHBACH, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942, p.19.

²³ PORTÚS PÉREZ, J., “La convivencia con la imagen...”, pp. 39-40.

consciente desde el primer momento de la importancia de la obra de arte como propaganda del Poder Político²⁴.

3. El Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Pintura, teatro y poder

Felipe IV tenía gran afán por la pintura, género que promovió con ahínco, dejando un papel secundario a la arquitectura y la escultura, y pese a ello el Palacio de Buen Retiro (Fig. 1) fue construido bajo su reinado, el edificio representativo de la corona²⁵. Es la principal empresa artística de un reinado que ostentaba la esperanza de recuperar la gloria pasada de España, objetivo que Felipe III no cumplió. Fueron los ministros Baltasar Zuñiga y Gaspar Guzmán, que se habían dedicado a la educación del joven rey, los que tras algunas iniciativas previas de ampliación del Cuarto Real de la Iglesia de San Jerónimo, decidieron construir allí un nuevo palacio que sustituyera en gran parte de las funciones al viejo Alcázar. El palacio se inició en 1633 bajo la dirección de Juan Gómez de Mora primero, y Giovanni Battista Crescenzi después. Se finalizó en 1640 y se destinaría al descanso del rey, a la preparación de su liderazgo y escaparate cultural.

El Conde-Duque de Olivares, Gaspar Guzmán, creía en el fomento de las artes como estrategia política, por lo que preparó a Felipe IV en elegancia, refinamiento y mecenazgo de las artes, como lo habían sido Carlos V, Felipe II o Fernando el Católico²⁶. Los reyes eran grandes aficionados a las artes, con especial atención a la pintura y el teatro, por lo que no extraña la gran colección de pintura que atesoró y los diversos escenarios teatrales con los que contó el nuevo palacio²⁷. Destaca en este sentido la construcción del Coliseo en 1640, lugar en el que se llevaron a escena las más importantes obras del momento²⁸.

En el ámbito constructivo del palacio, uno de los encargos artísticos más importantes fue la decoración del Salón de Reinos o Salón Grande (Fig. 2), ubicado en el ala Norte. Era un centro ceremonial, político y festivo, con un programa sugerido por el Conde-

²⁴ DÍAZ PADRON, M., Ob. cit., pp. 29-31.

²⁵ BROWN, J., "Felipe IV como mecenas y coleccionista" en ÚBEDA DE LOS COBOS, A. Ob. cit., pp.45-46.

²⁶ ELLIOTT, J., "Retrato de un reinado" en ÚBEDA DE LOS COBOS, A., Ob. cit., pp.29-34.

²⁷ *Ibíd.*, pp.30-31.

²⁸ BROWN, J., "El Palacio del Buen Retiro: un teatro de las artes" en ÚBEDA DE LOS COBOS, A., Ob. cit., p.70.

Duque Olivares, ayudado por Velázquez, Maíno y el poeta F. Rioja. Este era simbólico y político, buscando ensalzar la figura del rey y la monarquía española y la casa de Austria. Lo componen cuatro partes diferentes pero de similar cometido, comenzando por los escudos de los reinos en las bóvedas como sugerencia de la gran extensión del dominio del Rey Planeta. Le siguen las diez escenas de la vida de Hércules de Zurbarán que imagen del rey Felipe IV, del caballero cristiano y del triunfo de la virtud sobre la discordia. En tercer lugar, encontramos los retratos reales de Felipe IV, su esposa Isabel de Borbón y su hijo Baltasar Carlos, junto a los de sus padres Felipe III y Margarita de Austria, que aluden a la continuidad dinástica. Por último, son de gran valor los doce lienzos de las victorias españolas durante el reinado de Felipe IV, que transmitían un mensaje de poder, virtud y honor de la monarquía española.

Entre las batallas con las victorias de las tropas españolas que decoraban este salón se encontraban *La Recuperación de Bahía de Maíno* y *La Rendición de Breda* de Velázquez. No conocemos de manera certera su colocación exacta pero entre las muchas hipótesis hemos seguido la distribución que propone José Álvarez Lopera²⁹. De esta manera, suponemos que al salón se entraba por el lado oeste, donde estaban colocados los retratos de Felipe IV, su mujer e hijo. En el lado opuesto se encontraban los retratos de Felipe III y Margarita de Austria, además del trono con baldaquino, donde el rey, la reina, los duques de olivares y Baltasar Carlos presidían de etiqueta los actos del salón. Es en el lateral sur donde se encuentran los lienzos que nos atañen, siendo el primero por el lado este el de Maíno, junto al lugar de presidencia del rey y los retratos de sus predecesores; y el segundo por el oeste el cuadro de Velázquez, más cercano a la imagen de poder del retrato de Felipe IV. Esta colocación no sería casual, sino que en un programa tan premeditado como este, el lugar de las batallas estaría minuciosamente estudiado. En el caso de las de Maíno y Velázquez no dudamos de que su cercanía a los retratos y figuras de la monarquía vaya en consonancia con su fuerte mensaje.

Creemos importante recordar que el Salón de Reinos era un lugar de funciones importantes: la recepción real a embajadores y la representación de obras teatrales y otros entretenimientos. De esta manera, estudiamos dos obras pictóricas muy

²⁹ ÁLVAREZ LOPERA, J., “La Reconstrucción del Salón de Reinos” en ÚBEDA DE LOS COBOS, A., Ob. cit., pp.101-108. Elías Tormo, María Luisa Caturla, Brown y Elliott, Barbara von Barghahn, Camacho López-Escobar y Montilla Castillo proponen diferentes organizaciones de las pinturas del Salón de Reinos.

influenciadas por obras teatrales, que se situan en un lugar de representación teatral donde el propio rey Felipe IV y su corte asistían, en tanto que estos eran unos gran aficionados y promotores del teatro y la pintura.

4. *La Recuperación de Bahía de Brasil* de Juan Bautista Maíno y *El Brasil Restituido* de Lope de Vega

Como hemos visto una de las pinturas que formaban parte del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro fue *La recuperación de Bahía de Brasil* (Museo del Prado) pintada en 1634 por Juan Bautista Maíno, destacado pintor barroco de la primera mitad del siglo XVII. Este lienzo colorista y teatral narra un hecho histórico, la recuperación de Bahía, con tanta precisión y multitud de significativos detalles que el pintor tuvo que tener delante un relato detallado de lo acontecido. Este relato debió ser la obra teatral *El Brasil restituido* que Lope de Vega, el fénix de los ingenios según Cervantes, escribió en tal fecha y fue representada por primera vez en 1625 en el Alcázar de los Austrias. No se trata de una asociación cualquiera, sino que sabemos que la obra se estrenó en noviembre de 1625, siete meses después de la victoria y que Maíno asistió. Lope y Maíno se conocieron y participaron en reuniones eruditas del Conde Mora en Toledo³⁰. En sus obras coinciden detalles, precisados en las acotaciones teatrales, tales como escenario, personajes, recitaciones, la curación, la alegoría de la Herejía, los holandeses postrados ante el tapiz y la consulta de don Fadrique y el sentido de perdón, religión y paz³¹.

Muchos estudiosos afirman que **Juan Bautista Maíno** (1581-1649)³², miembro de la escuela toledana como Pedro Orrente o Luis Tristán, fue uno de los artistas más valorados por los intelectuales de su tiempo. Nació en Pastrana (Guadalajara), en el seno de una familia acomodada, pero nada se sabe de su formación juvenil, quizás en Madrid- Debió llegar a Roma en 1604, cuando Caravaggio y Anibale Carracci, sus

³⁰ Es curioso en lo que nos atañe en el presente trabajo que, durante su estancia en la capital toledana, pintó 9 musas y 9 cielos, acompañados de un planeta y un filósofo o poeta antiguo, junto a un Apolo rodeado de poetas, entre los que se encontraba, sin dudas, Lope de Vega. Se basó en el *Diálogo sobre las teorías literarias de Lope de Vega y otros ingenios* de Baltasar Elisio de Medinilla (Toledo, 1585-1620), poeta reputado de Toledo y muy amigo de Lope de Vega.

³¹ LÓPEZ TORRIJOS, R., Ob. cit., p.92.

³² Para el estudio de la biografía y trayectoria artística de Maíno hemos utilizado los trabajos ya citados de Cristóbal Marín Tovar, Leticia Ruiz Gómez y GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., "*La Recuperación de Bahía* de Maíno, de res gesta a emblema político-moral" en *Historias Inmortales*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2002

referencias clave, aún vivían. De Caravaggio toma los desnudos masculinos en primer plano, los pies con plantas sucias o la importancia de los pobres en la iconografía religiosa. Asimismo dejaron huella en él Orazio Gentileschi, Guido Reni o su amigo Anibale Carracci. En 1611 regresó a España y tuvo éxito entre una clientela que demandaba un arte “a la italiana”. Se afincó en Toledo donde entró en contacto con los dominicos de San Pedro Mártir que le encargó en 1612 las pinturas para un retablo. En ese momento se hace novicio y en julio del siguiente año profesó como dominico, adoptando el nombre de Fray Juan Bautista Maíno. Tal como señala Pérez Sánchez, Maíno se fue consolidando como un pintor barroco que evolucionó, pasando de un fuerte caravagismo a un clasicismo romano-boloñés, en el que también estaba presente el color veneciano³³.

En 1616 se convirtió en profesor de dibujo del príncipe y futuro rey Felipe IV, por lo que se traslada a Madrid. A la muerte de Felipe III y con el ascenso del nuevo monarca se retiró al convento dominico de Santo Tomás de Madrid. En 1634 el Conde Duque de Olivares le encarga un lienzo sobre la recuperación de Bahía de Brasil para la decoración del Salón de Reinos, que le dio éxito y reconocimiento. Falleció en 1649 siendo enterrado en la Capilla de la Virgen del convento de Santo Tomás que él mismo pintó. Su amistad con Lope de Vega, se refleja en los elogios que el dramaturgo le concedió en su *Laurel de Apolo* donde recita “con el pincel divino / Juan Bautista Mayno, / a quien el arte debe / aquella acción que las figuras mueve”; o en *El jardín* expone “Fray Juan Bautista a su pincel valiente / halló un Tiziano en jaspes de colores / menos el rostro de cristal luciente”³⁴. Jusepe Martínez³⁵ en sus *Discursos practicables* (1675) dice que Maíno “fue amigo de sus amigos, y a sus profesores los trató con grande admiración; no hizo muchas obras, que como él no pretendía más de lo que tenía, no cuidó más que su comodidad”.

La obra que más fama le dio fue la famosa *Recuperación de Bahía de todos los Santos* (1634-35) (Fig. 3), realizada para el Salón de Reinos. En ella se nos describe un hecho que tuvo lugar en 1624. En ese año, la costa noroeste de Brasil, territorio portugués, fue tomada por los holandeses, interesados en ella desde el siglo XVI, por su producción de caña de azúcar. La reconquista de Salvador de Bahía de manos de los holandeses (1625)

³³ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., Ob. cit., p.105-107.

³⁴ RUIZ GÓMEZ, L. (com.), Ob. cit., p.58.

³⁵ MARTÍNEZ, J, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, Madrid, 1866.

pudo realizarse gracias a la “Unión de Armas” entre españoles y portugueses “contra la herejía protestante y los infieles judíos”. Olivares reunió una fuerza expedicionaria mixta para la conquista compuesta por 52 navíos (30 de ellos españoles), 12.566 hombres y 1.158 piezas de artillería. La armada española dirigida por Fadrique Álvarez de Toledo y Mendoza y la portuguesa con Manuel de Meneses al mando, se reunieron en Cabo Verde para emprender la ruta hacia Brasil. Conocemos crónicas del viaje y la reconquista escritas por el soldado Juan de Valencia y Guzmán o por Tomás Tamayo de Vargas. El 31 de marzo, lunes de Resurrección, la tropa desembarcó y en apenas un mes de enfrentamientos, la ciudad de Salvador se rindió el 30 de abril³⁶. El 1 de mayo se produjo la capitulación y para el día 19 del mismo mes, los holandeses ya habían abandonado la ciudad³⁷.

Al enfrentarse a esta historia Maíno representó en primer plano el momento de la rendición en primer plano, con los holandeses arrodillados frente a un tapiz en el que está la figura de Felipe IV, algunos soldados heridos tras la batalla, mujeres que les curan las heridas y, al fondo, algunas escaramuzas de la batalla. Todo esto lo organizó en tres partes diferenciadas, en la esquina inferior izquierda dispone a los soldados y gentes del pueblo; en la parte lateral derecha se nos muestra un retrato del rey frente a una masa de holandeses arrodillados y al fondo se dispone un paisaje con la batalla. Estilísticamente Maíno dotó a su obra de una diagonal compositiva y pintó todas sus figuras con fuerte naturalismo. Utilizó una luz más amortiguada y difusa, dulcificando contrastes y unificando la representación, sin renunciar a la precisión del dibujo y el color brillante. Además, rehúye de lo que de apoteósico tuvo este hecho histórico y tampoco le interesó ofrecer el escenario exacto de los hechos³⁸. Cuando Maíno tuvo que pintar este episodio había ya grabados y pequeñas pinturas que retrataban el hecho³⁹, sin embargo todos los especialistas coinciden en que o no las conoció o, si lo hizo, no se sirvió de ellas. Pero todos coinciden en señalar a la comedia escrita por Lope de Vega en 1625, *El Brasil Restituido*, como la fuente primordial utilizada por Juan Bautista Maíno para componer, organizar y dar sentido al lienzo del Salón de Reinos⁴⁰.

³⁶ MARÍN TOVAR, C., Ob. cit., pp.3-4.

³⁷ HAZ GÓMEZ, E.E., SERRA MARTÍNEZ, E., *El Brasil Restituido de Lope de Vega*, Ministerio de Educación, 2010, p. 9. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/> el 18 de abril de 2015.

³⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., Ob. cit., p.107.

³⁹ Como la pintura anónima de la casa ducal de Osuna.

⁴⁰ Entre ellos cabe destacar a Rosa López Torrijos, Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Cristóbal Marín Tovar y Leticia Ruiz Gómez.

El Brasil Restituido se estrenó en 1625, el mismo año de la conquista, y a su representación acudió nuestro pintor. Se trata de un drama histórico que, como sus contemporáneas, utiliza la acción compacta y prescinde de las unidades de tiempo y lugar. Está estructurada en tres actos, con un momento de intriga en el primero, algo característico del teatro lopesco. La obra relata el asalto y la recuperación de la plaza de Salvador, sin embargo, por sus primeras estrofas parece querernos ofertar un drama amoroso. La obra tiene dos temas principales: la exaltación de la Fe católica y la exaltación del honor nacional; aunque se pueden encontrar subtemas como la traición o el amor. Además de utilizar personajes históricos, propone otros ficticios e incluso personajes alegóricos⁴¹.

Lienzo y obra de teatro tienen numerosos elementos comunes tanto escenográficos como alegóricos, mitológicos y programáticos. En la composición encontramos tres grupos importantes: el fondo con la llegada de la flota, un primer plano con 12 personajes, y otro grupo a la izquierda, en una representación un tanto inusual. Toma una vista de Sur a Norte en la que se ve llegar la flota sin embargo, oculta la ciudad del Salvador mediante un dosel, dando sensación de decorado teatral. En el grupo central encontramos a un herido tendido en el suelo y personajes atendiéndolo. Leticia Ruíz Gómez⁴² afirma que se trata del capitán Diego Ramírez, personaje de la comedia, que había sido herido por una bala y es ayudado por una mujer portuguesa (de nuevo una representación de la “Unión de Armas”). Sin embargo, otros autores apuntan que es una representación de la miseria de la guerra y su consecuencia, ayudado por la alegoría de la Caridad, virtud cristiana representada con mucha frecuencia en este ambiente contrarreformista. Elliott y Brown⁴³ asocian esta imagen con la imagen de Santa Irene cuidando a San Sebastián tras ser asaeteado.

La parte izquierda del lienzo también se basa en esta obra de Lope de Vega. En ella encontramos a don Fadrique de pie, delante de los vencidos holandeses postrados ante la un tapiz con la representación del monarca Felipe IV, coronado por la diosa Minerva y el Conde-Duque de Olivares⁴⁴. Este último además sujeta la espada de la justicia y el

⁴¹ HAZ GÓMEZ, E.E., SERRA MARTÍNEZ, E., Ob. cit., pp. 133-139.

⁴² RUIZ GÓMEZ, L. (com.), Ob. cit., p. 187.

⁴³ BROWN, J. y ELLIOTT, J.H., Ob. cit., p.199.

⁴⁴ Originalmente, en una primera versión, tanto Minerva como el Conde Duque eran de menor estatura, hasta que por mandato de Gaspar de Guzmán Maíno agrandó ambas figuras. Es una clara prueba del poder y respeto que tenía el valido.

olivo de la paz. Como señala J. Gallego⁴⁵, mediante el recurso del cuadro dentro del cuadro Maíno pudo completar su lienzo con todos los aspectos de la obra de teatro. Así mismo, la colocación del lienzo en el Salón de Reinos no es otra que al lado del retrato del monarca Felipe III realizado por Velázquez. Esto no fue fruto del azar, sino que el Conde Duque de Olivares ordenó esta colocación para aparecer junto a dos reyes.

En este tapiz (Fig. 4), las tres figuras pisan alegorías de claro mensaje político. En primer lugar, Felipe IV se encuentra sobre la alegoría de la Herejía de manto rojo, representando a los calvinistas vencidos. El Conde Duque pisa al Furor (o la Discordia), que recuerda a su predecesor *Carlos V pisando el Furor*, representado según la *Iconología* de Cesare Ripa⁴⁶, superado por la clemencia y la conveniencia de la política frente a la venganza. En último lugar, está reprimida la Hipocresía o el Fraude, es decir, el doble juego político, que debía combatirse con la franqueza y el poder no fingido. Además, el dosel está rodeado de la inscripción: “*SED DEXTERA TUA*”, que proviene del Salmo 43:4 que recita lo siguiente: “Porque no se apoderaron de la tierra por su espada, ni su brazo les dio la victoria; sino tu diestra, tu brazo y la luz de tu rostro, porque los amabas”. Ruiz Gómez⁴⁷ señala que es una representación del “providencialismo”, es decir, la protección divina que Dios la dispensaba la monarquía española en su lucha por mantener la fe católica en sus dominios.

Si decimos que esta zona del cuadro está influenciada por la comedia de Lope de Vega, es porque está casi literalmente copiada de la representación. El detalle que nos hace asociar ambas obras es el pasaje que cierra la tercera jornada en boca de don Fadrique:

“Más porque conozco el pecho
de aquel divino monarca
que, cuando es juez severo,
sabr  ser padre piadoso,
reconociendo su imperio,
desde aquí le quiero hablar,
y porque en mi tienda tengo
su retrato, mientras le hablo,
pon la rodilla en el suelo.

Desc brese el retrato de S. M. Felipe IV, que Dios guarde.

⁴⁵ GALLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 89.

⁴⁶ RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, tomo I, 1987, pp. 288-290.

⁴⁷ RUIZ GÓMEZ, L. (com.), *Ob. cit.*, p. 191.

Magno Felipe, esta gente
pide perdón de sus yerros;
¿quiere Vuestra Majestad
que esta vez los perdonemos?
Parece que dijo que sí.

Ciérrese

Pues el perdón os concedo⁴⁸.

Maíno funde, como Lope de Vega, dos episodios: el perdón y la coronación, representando una alegoría moral y política, la clemencia moral frente a la herejía rebelde. Maíno no representa la batalla (violencia o rendición), sino la compasión y clemencia cristianas⁴⁹ y también el uso del poder militar para imponer la “*Pax Hispánica*”, algo muy ansiado por Gaspar de Guzmán⁵⁰.

5. La Rendición de Breda de Diego Velázquez y El Sitio de Breda de Calderón de la Barca

Si tenemos que escoger a un pintor español de la Edad Moderna que pueda ser equiparado con los grandes artistas del barroco europeo, ese sería sin duda Velázquez. Una de sus más reconocidas pinturas, *La rendición de Breda* (1635, Museo del Prado), popularmente conocida como *Las lanzas*, formaba parte del conjunto del Salón de Reinos, junto a los retratos reales que él mismo realizó. En su representación se han encontrado relaciones con la comedia *El Sitio de Breda* (1625) de Pedro Calderón de la Barca, uno de los más reconocidos dramaturgos de la literatura áurea española.

Diego Rodríguez de Silva Velázquez (1599-1660)⁵¹ nace en Sevilla, se forma en el taller de Francisco Pacheco y, con la ayuda del Conde-Duque de Olivares, conseguirá ser pintor de Felipe IV en la corte madrileña y viajar a Italia en dos ocasiones para mejorar su formación. Desde 1631, cuando vuelve de su primer viaje a la meca de las

⁴⁸ LOPE DE VEGA, F., Ob. cit., p. 294.

⁴⁹ En la representación del perdón se ha visto una base del dogma cristiano con la moral neostoica de Séneca que estuvo de moda en la España del siglo XVII. Es una mezcla entre el perdón cristiano y la clemencia estoica como dominio sobre sí mismo y las pasiones (cólera y venganza). Ver RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., Ob. cit., pp. 190-191.

⁵⁰ PORTÚS PÉREZ, J., “La convivencia con la imagen...”, pp.39-47.

⁵¹ Para el estudio biográfico y artístico de este notable pintor hemos utilizado sobre todo la obra de: DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., Ob. cit. Dada la larga y extensa carrera de dicho artista, hemos optado por señalar únicamente algunos datos biográficos y artísticos del momento en que lleva a cabo el cuadro y el hecho histórico que relata.

artes, y hasta 1643 cuando de nuevo regresa allí, el pintor sevillano se dedica sobre todo a pintar retratos del rey y otros miembros de la familia real o de los bufones de la corte. Es en este mismo momento cuando el Conde-Duque de Olivares comienza las obras del Palacio de Buen Retiro, símbolo de exaltación de la monarquía y el soberano. El valido, Velázquez y el poeta Francisco Rioja, crearon, como hemos visto, un programa político para el lugar más importante del palacio, el Salón de Reinos, en el que junto a otros lienzos se dispusieron también una serie de batallas con victorias renombradas de las tropas españolas, entre ellas, *La Rendición de Breda* (Fig. 5).

El hecho histórico de la toma de Breda lo conocemos gracias al cronista y capellán de las tropas españolas, Herman Hugo⁵². En 1621 se reanudaron las hostilidades entre España y los Países bajos, y entre los objetivos de la nueva guerra estaba la ciudad de Breda. Ambrosio Spínola, militar genovés de gran experiencia bélica en Flandes⁵³, dirigió a Breda en agosto de 1624 un ejército multinacional. La empresa duró hasta junio de 1625 y concluyó con el triunfo de los tercios españoles y la rendición del gobernador, Justino de Nassau. Curiosamente un mes después llegó la noticia de la recuperación de Bahía de Brasil. Fue triunfo efímero, ya que Breda volvió a perderse en 1637⁵⁴.

El lienzo de la *Rendición de Breda* fue terminado por Velázquez en 1635 y representa el momento de la entrega de las llaves de la ciudad a Ambrosio Spínola. Esta pintura barroca posee un esquema compositivo que se basa en dos líneas diagonales que forman un aspa. Los triángulos laterales resultantes están llenos, mientras que el superior e inferior se encuentran holgados y sin apenas representación. En el lado derecho se disponen las tropas españolas y en el contrario las holandesas. El centro de la composición son las llaves de la ciudad de Breda que ofrece el general holandés, Justino de Nassau. Las lanzas en estricta posición vertical, en el lado derecho, son las causantes de que la pintura tenga como sobrenombre común *Las lanzas*. La luz ilumina todos los

⁵² Hermann Hugo (1588-1629) fue un jesuita y confesor de Spínola que relata en su crónica la batalla acontecida en la plaza de Breda en junio de 1625 con Spínola como orador y protagonista. Es una descripción minuciosa en la que se dan incluso datos atmosféricos. Es importante que esta obra, denominada en su origen *Obsidio Bredana* no alude al acto de abrazo entre los generales, sino que habla de generosidad. Ver HERMAN, H., *El Sitio de Breda*, Madrid, Balkan, 2001.

⁵³ Merece la pena recordar para entender este enfrentamiento, que la frontera de Holanda fue ocupada en 1567 por el duque de Alba y recuperada un decenio más tarde por el conde de Holach y, posteriormente, por los Orange en 1590.

⁵⁴ PITA ANDRADE, J.M., "Historia y arte en *La Rendición de Breda*" en ALCALÁ-ZAMORA, J, PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (coord.), Ob. cit., pp.65-66.

personajes por igual, dejando más difuso el paisaje. Se aprecia el color aprendido de los venecianos, destacando la indumentaria verde del soldado holandés y la banda carmín de Spínola.

Velázquez se basó para componer su cuadro en dos fuentes literarias fundamentales, la crónica del jesuita Herman Hugo, *Obsidio Bredana* y, como veremos después, en la comedia de Calderón⁵⁵. Pero también tuvo en cuenta diversas fuentes gráficas que le ayudaron a la hora de organizar su pintura como han señalado entre otros Angulo Íñiguez, Vosters o Bassegoda⁵⁶. Angulo Íñiguez propone a Rubens, El Greco, Carducho y la xilografía *Abraham y Melquisedec* de Bernard Solomon⁵⁷ como influencias principales de Velázquez en este lienzo. Vosters ve la huella de Tintoretto y El Greco. Del pintor veneciano tomaría la composición del paisaje y su colorido, mientras que del pintor cretense señala dos obras concretas como influencia: *El entierro del Conde Orgaz* (1586-1588) y *El martirio de San Mauricio* (1580-1581); en esta última pintura Velázquez habría encontrado la inspiración para la colocación de las lanzas. Recientemente Bassegoda ha propuesto también como modelo para Velázquez una estampa del taller de Frans Hogenberg, *Encuentro de Mauricio en Nassau y Ambrosio Spínola el 1 de febrero de 1608*. Pero como señaló Ortega y Gasset, si Velázquez tuvo en cuenta las numerosas influencias que se suelen proponer, todavía fue mejor pintor al una obra tan original.

La comedia *El Sitio de Breda* de Calderón de la Barca fue fruto del júbilo general que se produjo al conocerse la noticia de la rendición la ciudad holandesa. La obra se terminó en 1625, algunos meses después de la victoria y probablemente fue encargada por el Conde-Duque y presentada en palacio en 1628⁵⁸. La representación está estructurada en tres jornadas de 17 escenas la primera y 16 las dos restantes, de las que el gran protagonista es Ambrosio Spínola, general de los tercios españoles. Comienza con la reunión de los generales para planear la toma de una de las dos plazas de Flandes,

⁵⁵ CASA, F. P., “Velázquez, Calderón y El Sitio de Breda” en *Actas del XI Congreso de la asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, celebrado en la Universidad Autónoma de Buenos Aires*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, pp. 294-295. Recuperado el 21 de marzo de 2015.

⁵⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Velázquez como compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Istmo, 1947, pp.25 y ss., VOSTERS, S.A., Ob. cit., pp. 53-54, BONAVENTURA BASSEGODA, “Una fuente gráfica para *Las Lanzas* de Velázquez”, *Locus Amoenus*, nº 12 (2013-2014), pp.107-114

⁵⁷ Bernard Salomon publicó la xilografía de *Abraham y Melquisedec* en *Quadrins historiques de la Bible* en 1553 en Lyon. Esta fuente fue propuesta por primera vez por Paul Jamot en 1934.

⁵⁸ CASA, F. P., Ob. cit., p. 296.

posteriormente se desarrolla el avance de los tercios, el parlamento de los sitiados, culminando con una rendición muy humanitaria⁵⁹. La obra incide en fortificaciones, la nobleza y la dignidad, así como en las ventajosas condiciones del rendido, de las que destaca la entrega de llaves. Debido a algunos detalles de la pintura de Velázquez que solo podemos encontrar en la comedia de Calderón, como la entrega de llaves, es innegable que el lienzo se basó en la obra teatral. Y recordemos que ambos se conocían perfectamente, tuvieron las mismas pretensiones nobiliarias y tuvieron éxito bajo la protección de Felipe IV.

Tras analizar pintura y obra de teatro, hemos encontrado cuatro aspectos de cierta relevancia que nos permiten precisar la influencia del drama de Calderón en el lienzo de Velázquez: el escenario, el vestuario y la caracterización de los personajes, la relación entre personajes y el espectador y, por último, el diálogo y los gestos de los dos militares. El escenario que nos propone Velázquez, con el fondo de batalla, humaredas y los personajes delante en el momento de la rendición es claramente teatral y nos remite a la obra de Calderón, ya que en el drama todos centran su atención en este momento, agolpándose en la entrega de llaves. De igual manera, encontramos en él referencias al paisaje, el escenario y sobre todo al humo que aparece en varios pasajes y que vemos en el fondo del cuadro velazqueño.

La distribución de los personajes en el escenario tanto en la pintura como en la comedia coincide y en ambos casos, los españoles, el bando triunfados, se sitúa a la derecha, circunstancia que sin duda es premeditada. Podemos observar en el lienzo que el bando español se sitúa en el lado derecho, por lo que se puede dilucidar que este se reservaba para los virtuosos y triunfantes en las representaciones de un momento tan relevante como el que nos atañe. Intuimos que en las obras de teatro también estaba establecida esta división, y así podemos interpretar las acotaciones de las mismas. Por ejemplo, en la obra *El Sitio de Breda*, Calderón en la siguiente acotación, la última de la obra, nos da a entender una posible división de los bandos que iban a entrar en escena: “Salgan todos los que pudieren por una parte, y por otra, entrando los españoles, y después a la puerta Justino con una fuente, y en ella las llaves”⁶⁰.

⁵⁹ PITA ANDRADE, J.M., “Historia y arte en...”, pp. 69-73.

⁶⁰ CALDERÓN DE LA BARCA, P., Ob. cit., p.49.

En la obra de Calderón y en otras representaciones teatrales se usaba un vestuario “decoroso”, acorde a los personajes a la edad y situación social y, curiosamente, en la actualidad son los cuadros de Velázquez los que nos sirven de modelo para representar los dramas de época barroca. Llama la atención la indumentaria de los generales ataviados con armadura de gala adecuada a su rango, destacando la bengala y el sombrero del general Spínola. Podemos imaginarnos la representación teatral en palacio con unos trajes similares. En cuanto a los atavíos de los personajes del primer plano, Velázquez es sumamente cuidadoso a la hora de representar los ropajes de los soldados holandeses y los tercios españoles, casacas y sombreros de ala ancha muy comunes en la época.

Si tenemos en cuenta la caracterización de los rostros de los personajes y sus actitudes, es evidente que en el primer caso es imposible vincularlo a la obra de Calderón. Sabemos que Velázquez pintó en su lienzo verdaderos retratos como el del general Spínola. Pero al igual que en la comedia se caracteriza de manera precisa a los personajes, Velázquez también lo hace en su pintura, llegando a reconocer a algunos de los militares (Alberto de Arenbergh, Carlos Coloma, Gonzalo de Córdoba...).

Por el contrario sí que podemos vincular con más precisión las actitudes de los personajes del lienzo con las que se desarrollan en la representación teatral. Uno de los aspectos más característicos de la pintura barroca es su carácter retórico y participativo, algo que también se aprecia en la pintura de Velázquez. Muchos personajes nos miran, invitándonos a participar, lo cual es un elemento muy teatral ya que en la representación parece que los personajes se dirigen al espectador. Merece la pena destacar los intentos de conexión de los retratados con el espectador, como el soldado holandés que nos mira fijamente, o varios soldados españoles. Todo ello tenía también su parangón en el teatro cuando los actores miraban a su público para hacerle partícipe de lo que ocurría en la escena.

Finalmente, lo más importante de la obra y lo más cercano a la comedia de Calderón se sitúa en el centro de la composición (Fig. 6). Allí los dos generales están frente a frente, Justino tiene las llaves en la mano, se va a arrodillar para a entregárselas a Spínola. Sin embargo, este le pone la mano en el hombro en señal de compasión, dando a entender que no quiere que la rendición sea una sumisión, sino un acto generoso. Esto también nos recuerda a la crónica del jesuita, en una mezcla de moral cristiana y caballeresca.

Todo nos lleva a la comedia, pero lo que más nos recuerda a ella son las palabras y gestos de los personajes principales. Así, Velázquez escoge el momento principal del diálogo teatral, extrayendo esta escena:

“JUSTINO: Aquestas las llaves son.
de la fuerza, y libremente
hago protesta en tus manos,
que no hay temor que me fuerce
a entregarla, pues tuviera
por menos dolor la muerte.
Aquesto no ha sido trato,
sino fortuna, que vuelve
en polvo las monarquías
más altivas y excelentes.

SPÍNOLA: Justino, yo las recibo
y conozco que valiente
sois, que el valor del vencido
hace famoso al que vence.
Y en el nombre de Filipo
cuarto, que por siglos reine,
con más victorias que nunca,
tan dichoso como siempre,
tomó aquesta posesión.”⁶¹

Solo con la lectura de estos versos nos viene a la mente la pintura de Velázquez, quien incluso ha sabido captar las expresiones y posiciones de los generales durante esta relevante conversación. Spínola habla con templanza y prudencia en la comedia y así lo parece también en la pintura, pero en lo que no se adecúa a la obra calderoniana es que el general debería estar montado en su caballo.

La obra de Calderón mostraba la rendición no como sumisión, sino como compasiva y generosa. Esta visión de magnanimidad la encontramos en *El Sitio de Breda* (Fig. 7) en los siguientes versos:

“SPÍNOLA: Honrar al vencido es
una acción que dignamente
el que es noble vencedor
al que es vencido le debe.
Ser vencido no es afrenta.”⁶²

⁶¹ CALDERÓN DE LA BARCA, P., Ob. cit., p.49.

⁶² *Ibíd.*, p.46.

Velázquez prefirió la idea de concordia sobre la victoria, la paz sobre la guerra, el honor sobre la humillación. Esto también nos recuerda a la crónica del jesuita H. Hugo, en una mezcla de moral cristiana y caballeresca. Para incidir en esta idea, el pintor pudo también tener en cuenta otras dos obras literarias; la *Iconología*⁶³ de Cesare Ripa, presente en su biblioteca, y la *Emblemática* de Alciato⁶⁴, de la cual Velázquez hizo uso de su emblema 28, la Concordia, en la que dos soldados romanos se daban la mano.

6. Conclusiones

Al comenzar este trabajo nos propusimos una serie de objetivos que, en gran parte, se han cumplido pero, en otros casos, no ha sido del todo posible. La primera conclusión a la que hemos llegado, para nosotros la más importante, es la existencia de una intensa vinculación entre la pintura y el teatro barrocos. Ambas artes se influyen mutuamente y así lo hemos podido comprobar al analizar el lienzo *La Recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno y la comedia *El Brasil Restituido* de Lope de Vega por un lado y el cuadro de *La Rendición de Breda* de Diego Velázquez y la obra *El Sitio de Breda* de Calderón de la Barca por otro.

En segundo lugar, es muy importante recalcar que entre ellos existía una buena relación personal ya que Lope conocía a Maíno y Calderón a Velázquez, conocieron las obras de sus compañeros y hablaron sobre las mismas.

La figura de un rey interesado por la pintura y aficionado al teatro, favoreció la relación entre ambas artes. Felipe IV promocionó la presencia de pintores y dramaturgos en su corte y en su Palacio del Buen Retiro se representaron numerosas comedias, como *El Sitio de Breda* de Calderón. Precisamente esta se estrenó en el Salón de Reinos del palacio.

Hemos comprobado que la relación entre los lienzos de Maíno y Velázquez y las obras teatrales se ve en aspectos formales como la disposición de los personajes en el escenario, la utilización de recursos participativos entre el espectador y los personajes teatrales y pintados, la iluminación o las indumentarias. Esta relación es aún más intensa y precisa en la gestualidad de los personajes pues los personajes de Maíno y Velázquez,

⁶³ RIPA, C., Ob. cit., p. 240.

⁶⁴ ALCIATO, A., *Emblemata*, Augsburgo, 1531, p. 28.

adoptan posiciones y actitudes declamatorias que intentan llamar la atención del espectador, como si de personajes teatrales se tratara.

En la pintura de Maíno podemos ver muchos elementos de la obra lopesca como la representación del propio hecho histórico, la presencia del retrato del rey ante don Fadrique bajo un dosel o el mensaje que nos transmite: la victoria española pero con el perdón y acuerdo con el enemigo. El lienzo de Velázquez se acerca a la obra de Calderón desde otros aspectos, como la representación de la entrega de las llaves, elemento clave que únicamente puede rastrearse en la comedia. También coinciden los personajes, el ambiente de la batalla y el mensaje de la concordia, idea que se transmite claramente en el popular cuadro de *Las Lanzas* y que antes ya había usado Calderón.

Ambas pinturas estaban en el Salón de Reinos, formando parte de un programa más amplio que hablaba de la hegemonía de la Casa de Austria, de la continuidad de la monarquía, de la unidad de reinos y de Felipe IV como soldado cristiano virtuoso que lucha contra el mal. La pintura de Maíno como la obra de Lope nos habla en particular del perdón y del gran poder del monarca Felipe IV, así como del Conde-Duque Olivares, también presente en el lienzo. También la obra de Velázquez y la de Calderón nos transmiten un mensaje de dignidad, honor, concordia y perdón.

Inicialmente pensamos encontrar numerosos ejemplos en los que concretar y fundamentar la relación entre la pintura y el teatro barrocos. Sin embargo, nos hemos topado con una realidad bastante compleja. Son muy pocos los casos en los que la obra de teatro se refleja claramente en la pintura, y lo que se ha escrito al respecto son en la mayor parte de las ocasiones visiones generales sin aplicación práctica en donde se habla del Barroco como arte teatral. Pocas veces se va más allá de la disposición de la luz y la búsqueda de la participación del observador.

Finalmente, tras el análisis y la valoración de las dos pinturas y las dos obras de teatro, queremos señalar que las relaciones entre ellas son intensas y que esa relación se hace extensible también a los propios autores. Además la comedia de Calderón se representó ante el rey en el marco inigualable del Palacio del Buen Retiro y Velázquez asistió a su representación. Cuando el maestro sevillano pintaba el lienzo de la Rendición de Breda, seguramente recordaría los pasajes de la obra teatral.

7. Bibliografía (selección de las obras consultadas y citadas en el texto)

ALCALÁ-ZAMORA, J., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (coord.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Velázquez como compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Istmo, 1947.

BROWN, J., ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.

CASA, F. P., “Velázquez, Calderón y El Sitio de Breda” en *Actas del XI Congreso de la asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, celebrado en la Universidad Autónoma de Buenos Aires*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, pp. 293-301. Recuperado el 21 de marzo de 2015.

CORNEJO VEGA, F.J., *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La “sacra monarquía”*, Sevilla, 2005, pp. 19-35.

DÍAZ PADRON, M., *El arte en la época de Calderón. Catálogo de exposición*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., GÁLLEGO, J., *Velázquez*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990.

ELLIOT, J. H., “Felipe IV, mecenas” en *Actas del VII Congreso de la Aiso*, Madrid, Actas VIII, 2006, pp. 43-59.

HAZ GÓMEZ, E.E., SERRA MARTÍNEZ, E., *El Brasil Restituido de Lope de Vega*, Ministerio de Educación, 2010. Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/> el 18 de abril de 2015.

LÓPEZ TORRIJOS, R., “Teatro y pintura en la época de Calderón”, *Goya*, nº287 (2002), pp. 83-96.

MARÍN TOVAR, C., “El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno *La Recuperación de Bahía* y las fuentes literarias del siglo XVII como sugerencia para su argumento”, *Revista CES Felipe II de Aranjuez*, UCM, nº7, (2007), pp. 1-17.

MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, Madrid, 1866.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.

PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.

- “*Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía” en ALCALÁ-ZAMORA, J. (coord.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, 2000, pp.176-194

- “La convivencia con la imagen en el Barroco hispánico” en *Memoria del I Encuentro Internacional sobre el Barroco: Barroco Andino*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp.39-47.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “*La Recuperación de Bahía de Maíno, de res gesta a emblema político-moral*” en *Historias Inmortales*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2002, pp. 175-194.

RUIZ GÓMEZ, L. (com.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2009.

RUIZ LAGOS, M., “Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón”, *Cauce*, nº4, (1981), pp.77-129.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005.

VOSTERS, S.A., *La Rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, Londres, Támesis Books, 1973.

I. Anexo fotográfico

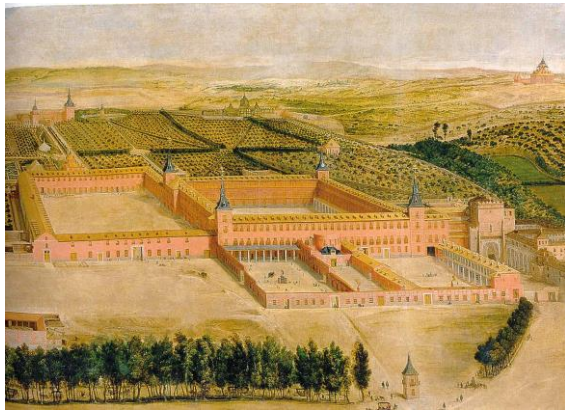


Fig. 1. Jusepe Leonardo. Vista del palacio y jardines del Buen Retiro (1636-1637). Palacio Real. Madrid



Fig. 2. Alonso Carbonel. Salón de Reinos del Palacio de Buen Retiro (1630-1630)



Fig. 3. Juan Bautista Maíno. *La Recuperación de Bahía* (1635). Museo del Prado.



Fig. 4. Juan Bautista Maíno. *La Recuperación de Bahía*, detalle (1635). Museo del Prado



Fig. 5. Diego Velázquez. *La Rendición de Breda* (1635). Museo del Prado.



Fig. 6. .Diego Velázquez. *La Rendición de Breda*, detalle (1635). Museo del Prado.

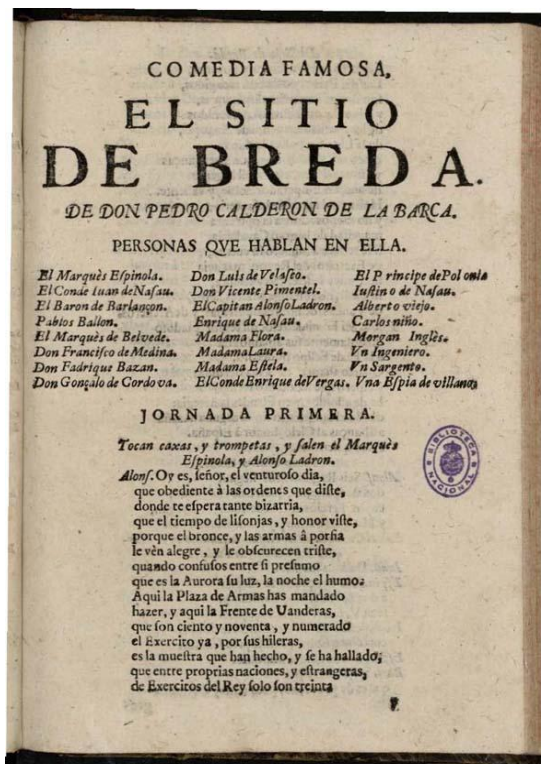


Fig. 7. Pedro Calderón de la Barca. Frontispicio de la comedia *El Sitio de Breda* (1625)