Antonio Sánchez Jiménez
Vincencio Carducho y Lope de Vega: los grabados de los *Diálogos de la pintura* y la silva «Si cuanto fue posible en lo imposible»
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCI, 2015, 101-121

VINCENCIO CARDUCHO Y LOPE DE VEGA: LOS GRABADOS DE LOS *DIÁLOGOS DE LA PINTURA* Y LA SILVA «SI CUANTO FUE POSIBLE EN LO IMPOSIBLE»

Desde comienzos del siglo XVII, Lope de Vega lideró en España todo un movimiento de alianza delas artes hermanas: la poesía y pintura (Portús Pérez, 1999). Esta entente se sustentaba en un interés mutuo, incluso circular. Por parte de los poetas, el Fénix deseaba asentar su posición en el mundo de las letras por analogía con el pictórico: Lope sugería, en primer lugar, que los poetas como él debían recibir cargos y honores paralelos a los de los grandes pintores internacionales (Tiziano, Rubens, o incluso el antiguo Apeles), y que, si había pintor del rey, debería haber también una figura poética equivalente (García Reidy, 2013: 65 y 217-242); en segundo lugar, el Fénix usaba a pintores de su época (Juan van der Hamen, Vicencio Carducho) como aliados en su batalla contra los poetas cultos, los seguidores de Góngora (Sánchez Jiménez, 2011). Por parte de los pintores, los artistas españoles también esgrimían su alianza con los poetas para dignificarse y asentarse en el campo cultural del momento. Apoyados en el antiguo tópico del *ut pictura poesis*, sostenían que la pintura era un arte liberal como la pintura, y que por tanto estaba exenta de pagar la alcabala, una reivindicación esencial en el paso de artesanos a artistas que experimentaron los pintores áureos (Díez-Monsalve Giménez y Fernández de Miguel, 2010; Gállego, 1976). Este interés mutuo fomentó varias alianzas entre pintores y poetas del momento, entre las que destaca la que unió a Lope con Vicencio (o Vicente, o Vincencio, o Vincenzo) Carducho (Carducci), pintor florentino asentado en España desde tiempos de Felipe II. La asociación de Lope y Carducho motivó algunas decisiones profesionales del Fénix (Sánchez Jiménez, 2013), pero también permitió que algunos españoles de la época crearan singulares obras inspiradas por un espíritu esencialmente interartístico. Una de las más interesantes son los *Diálogos de la pintura* (1633), el libro del citado Carducho.

Este trabajo examina cómo se relacionan tres aspectos del volumen de Carducho: el texto del diálogo, el de la silva lopesca que incluye el libro y el de los grabados que ilustran el tratado. Así, comenzaremos recordando brevemente el contexto ideológico de los *Diálogos*, la controversia en torno a la dignidad de la

pintura y la alcabala, pues este marco es imprescindible para comprender tanto el libro en general como el contexto en el que se encuadra la silva de Lope en particular. A continuación, examinaremos los grabados que nos interesan, describiéndolos en detalle y contrastándolos con el texto de los *Diálogos* y, sobre todo, con los intereses y texto del poema lopesco. Concretamente, nos centraremos primero en el grabado de la portada y luego en el primer grabado del interior del volumen, el que ilustra un poema del toledano José de Valdivielso, análisis que nos servirá para calibrar el *modus operandi* de Carducho y los poetas incluidos en el libro. Con esta base, podremos fijarnos ya en los dos grabados que más nos iluminan acerca de la relación entre Lope y la pintura de su época, y concretamente sobre la interacción entre estas dos artes que se percibe en el libro de Carducho, tema que nos llevará a preguntarnos acerca de quién tomó la iniciativa en la génesis y concepción del volumen de los *Diálogos*.

Los *Diálogos de la pintura* es un libro polémico que solo se puede inscribir en el contexto de la controversia acerca de la naturaleza de la pintura (arte mecánica o liberal) que se daba en la España de la primera mitad del siglo XVII (Bass, 2008: 16; Gállego, 1976; Lafuente Ferrari, 1944; Portús Pérez, 1999: 28 y 79; Sánchez Jiménez, 2011: 135-144; Scheffler, 2008: 487-488)[1]. Estos años, que corresponden con la madurez y *senectute* de Lope de Vega, fueron un periodo de grandes cambios en el estatus de la pintura española, pues

> la misma consideración social de ciertos pintores o escultores de la generación del escritor sufrió un cambio cualitativo importante. Entre las razones de este cambio hay que contar con el ejemplo de los italianos que llegaron a España para trabajar en el Escorial, con la creación de una Corte fija (que favoreció una comunicación más duradera entre los artistas), con la importancia que otorgó el Concilio de Trento a las imágenes, y con la aparición de una cultura masiva y de un mercado cada vez más amplio que inundó de encargos los talleres y multiplicó el número de pintores. (Portús Pérez, 1999: 133)

La polémica se desarrolló en un contexto europeo (Kubler, 1965: 439-440), pues los pintores de todo el continente se esforzaron por conseguir una estima social equivalente a la que habían logrado los grandes artífices italianos cuyas vidas difundía el influyente libro de Giorgio Vasari (Bustamante, 1989; Gerard-Powell, 1988). Estos esfuerzos internacionales adquirieron en España un carácter mucho más directo y concreto, porque los pintores hispanos luchaban también por liberar a la pintura de algo tan prosaico como la alcabala, un impuesto que grababa todas las transacciones que se consideraban comerciales y, por tanto, propias de las artes mecánicas.

[1]Véase, sobre el papel de Lope en esta polémica, el artículo de Natalia Fernández Rodríguez (2009).

Uno de los hitos de esta polémica fue el libro de Carducho que nos ocupa[2]. De hecho,el volumen adjunta precisamente el «Memorial informativo por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de Su Majestad en el real Consejo de Hacienda» que los pintores españoles publicaron en 1629, probablemente bajo la dirección del letrado Juan Butrón. Como cabría esperar de su título, el «Memorial» es un texto jurídico con declaraciones de ilustres hombres de letras del momento (Lope de Vega entre ellos, por supuesto) sosteniendo la dignidad de la pintura y la necesidad de que estuviera exenta de la alcabala. De hecho, en los *Diálogos* encontramos un texto de Lope (la silva «Si cuanto fue posible en lo imposible») que va directamente encuadrado en un contexto polémico. El poema aparece al final del diálogo quinto, en el centro del libro de Carducho, y viene precedido de una serie de exclamaciones del Maestro –vocero del autor– sobre la excelsitud de la pintura:

> ¿Qué provechos no tenemos por su medio? ¡Qué de bienes nos comunica, y pone presentes los pasados y por venir, y los que por la distancia larga estamos imposibilitados de ver y conocer, y todo con tanta alma y propriedad! Afectuosamente suple y rehace lo consumado y acabado del voraz tiempo y de la solícita parca. Pedí al famoso frey Lope de Vega que con su erudita fecundidad de conceptos y hermosura dulce de versos dijese algo a este pensamiento, y me envió esta silva. Léela advertido, para que, absorto a la maravilla, celebres la excelencia de la pintura, sino es que con la viva presencia de los objetos que te ofrece el poema, pare la artificiosa armonía de las potencias y sentidos[3]. (1633: 80r-80v)

Estepasaje nos proporciona bastantes noticias acerca de las circunstancias para las que Lope escribió la silva, información que va a ser esencial para nuestro análisis. En medio de uno de los más entusiastas panegíricos de

---

[2] George Kubler comenta sobre la argumentación del libro que

> the first three dialogues are graphically shown as relating to the education of the painter. Dialogues four and five are about imitation and judgment. Six and seven treat of the relation among painting, nature and God. The eighth and final dialogue discusses painting as the transcendent art, to which all others are subordinate. The text is conversational, being a scholarly colloquy. But the engravings adumbrate another interpretation more allegorical. It is more concerned with meanings latent in the dialogue. These are accessible only in emblematic conjunctions of figural compositions with their expansions in poetry. The sequence is clearly polyphonic, and it is progressive: the painter triumphant through study is the opening theme of the discussion, which then passes to mimesis, criticism, and sacred art. It ends with the supremacy of painting over other arts. (1965: 440)

[3] Hemos puntuado el texto para facilitar su interpretación. Además, lo modernizamos con criterios fonéticos. Procedemos así con todas las citas de los *Diálogos*. La silva se puede también encontrar en la edición de Antonio Carreño (2005).

la pintura de un libro ya de por sí polémico, Carducho, hablando por boca del Maestro, asevera que el texto del Fénix es un encargo suyo. El pintor quería un poema que versara concretamente sobre el tema de la tercera parte de la silva y del grabado que le tocó glosar a Lope: cómo la pintura «suple y rehace lo consumado y acabado del voraz tiempo y de la solícita parca». Es decir, los *Diálogos* y la silva lopesca se inscriben plenamente en la lucha por alcanzar para la pintura el estatus de arte liberal y, por tanto, libre de la alcabala. Según estas palabras, el texto de los *Diálogos* y de los poemas que incluye el libro responde a una iniciativa de Carducho, que les pidió a diversos poetas del momento que «dijese[n] algo» a diversos «pensamiento[s]» suyos.

Aunque todavía conviene matizar bastante al respecto, tenemos ya aquí el teórico *modus operandi* del libro: hay una iniciativa de Carducho ante la que reaccionan los poetas a los que apela. Desde luego, el contenido del libro respalda a grandes rasgos esta hipótesis, pues en la mayoría de los casos el texto del diálogo introduce un tema que se representa primero en unos versos ecfrásticos y luego gráficamente en un grabado que, además de tener existencia real[4], funciona ficticiamente en el libro, pues el grabado es un dibujo que el Maestro le entrega al Discípulo para que lo considere al final de una jornada. Un ejemplo de este procedimiento ocurre al final del «diálogo primero»:

> Maestro: Este dibujo, a quien aplicaron este mote, agudamente lo dice, y los versos lo pintan al vivo.
> Discípulo: Adiós, que yo quedo bien entretenido. (1633: 23r)

Los versos tienen que ser los de Valdivielso, desplazados abajo, a los folios 37r-37v: la silva «Con desvelo estudioso», que no vamos a analizar en este artículo, pero que ilustra tanto el segundo grabado como posiblemente este primero, aunque tan solo en una mínima parte. Tras ellos encontramos precisamente otra aparición de los versos en la diégesis del diálogo, pues el Discípulo le indica al Maestro que ha pasado con suma impaciencia la noche anterior y toda esa mañana porque

> volvía a leer los versos que anoche me diste, con que podías escusar el dibujo, según forman, hablan y pintan a los sentidos, y con no menos dulzura que el canto [de los pájaros] que escuchas. Y la dotrina es sabia como su autor, y muy digna de que reparen en ella los que con el trabajo y el estudio se hallan en levantado puesto. Y no hagan caso de las sabandijas que imprudentemente pretenden trepar al mismo puesto por la escala de sus alabanzas proprias. (1633: 38r)

[4] Las ilustraciones de los *Diálogosde la pintura* fueron realizadas, probablemente sobre dibujos de Carducho, por los grabadores Francisco Fernández y Francisco López, sobre los que no tenemos más información (Kubler, 1965: 440).

Muchos de los grabados incluidos en el libro responden a esta dinámica de relaciones entre versos y pintura (Kubler, 1965: 440). Sin contar la portada, el primero aparece en el folio 24r, al final del «Diálogo primero»: es el grabado «Ratione et labore, non voluptate et oti» ('Con método y trabajo, no placer y ocio'), que quizás corresponda en parte a los versos de Valdivielso y que comentaremos abajo. Después, ya en el «Diálogo segundo», encontramos el segundo grabado, «In vanum laboraverunt» ('Lo intentarán en vano') (1633: 36r), más claramente ilustrado por los citados versos de Valdivielso (Carducho, 1633: 37r-37v), y que también comentaremos. Luego, al final del «Diálogo tercero» aparece «Ad magna praemia per magnos pervenitur labores» ('Se llega a grandes recompensas a través de grandes esfuerzos') (1633: 46r), que glosa un soneto de fray Diego Niseno, «De su afán estudioso conducido» (1633: 45v). El cuarto llega en el «Diálogo cuarto», pues al final de ese diálogo encontramos de nuevo la acostumbrada relación interartística: la canción «Los vivientes anima» del doctor Miguel de Silveira (1633: 43r-43v) glosa claramente el grabado «Pictoribus promiscum obicetum [sic] atque poetis» ('Objetivo común de pintores y poetas') (1633: 64r). A su vez, el «Diálogo quinto» acaba con la mencionada silva de Lope (1633: 81r-82v), el poema más largo del libro, y con el grabado que glosa, «Ars magna naturae renovat omnia» ('El gran arte renueva todo lo que existe en la naturaleza') (1633: 83r). A continuación, el «Diálogo sexto» concluye con una lira de Antonio de Herrera Manrique, «Aquel pintor primero» (1633: 106r-106v) y con un grabado, «Ut ars naturam, ut pictura Deum» ('El arte es a la naturaleza, lo que la pintura a Dios') (1633: 107r). Además, aquí el Maestro vuelve a especificar que el Discípulo debe reflexionar sobre los versos y el grabado, y aclara que estos tienen relación directa:

> Quisiera se ponderara y reparara en esta preeminencia a ninguna otra facultad concedida, como lo reparó delicadamente con su excelente ingenio don Antonio de Herrera Manrique, caballero del hábito de Santiago, en estos versos que hizo al pensamiento, dando en ellos nuevos conceptos para el asunto que nos da el rasguño que miras en el mismo papel. (1633: 105v)

Estamos, pues, ante una declaración muy semejante a la arriba citada, incluso en los términos empleados ('pensamiento'). Además, el patrón compositivo se repite tras ella, pues en el «Diálogo séptimo» el Maestro habla de san Lucas evangelista en su faceta de pintor e introduce tanto una canción real de Francisco López de Zárate sobre ese asunto («Imita el ejemplar que te propone», 1633: 129r-129v) como el grabado que glosa, «Ipsi fecit nos et nos ipsi nos» ('Él nos hizo a nosotros y nosotros a nosotros mismos') (1633: 130r). Por último, los *Diálogos* en sí (no el volumen, pues sigue el «Memorial») concluyen al final del «Diálogo octavo» con una silva de Juan Pérez de Montalbán («En superior lugar estoy sentada») (1633: 162r-162v) que glosa el octavo grabado del libro («Liberalium lux artium excelsa») ('La más alta luz de las artes liberales') (1633: 163r). Se diría, pues, que Carducho concibió los

Diálogos partiendo de una serie de grabados, la portada y los ocho restantes, y que les ofreció la mayoría de estos últimos (7, todos menos el primero, «Ratione et labore, non voluptate et oti») a una serie de poetas del momento, amigos o discípulos de Lope, para que los glosaran en un fascinante ejercicio de écfrasis. Es un paradigma que han subrayado críticos como Portús Pérez:

> las estampas forman parte de la estructura retórica del tratado, y hacen referencia al contenido del capítulo en el que se incluyen. Cada una de ellas está precedida por un poema de algún importante escritor activo en Madrid, en el que se alude tanto a la imagen como al «diálogo», todo lo cual convierte al libro en la creación del Siglo de Oro donde se integran de una manera más eficaz y completa la imagen, la poesía y el discurso científico. (2008: 137)

En efecto, la correspondencia que señala Portús Pérez, si no exacta, es casi perfecta: teóricamente, y con las excepciones que hemos señalado, a cada diálogo le corresponde un tema que se ilustra con un grabado y unos versos que lo glosan, que aparecerían juntos al final del diálogo correspondiente, hasta completar un número de ocho. Solo queda fuera el llamativo grabado primero, «Ratione et labore, non voluptate et oti», que solo tiene una relación parcial y remota con los versos que Valdivielso dedica al grabado segundo, «In vanum laboraverunt».

No podemos explicar tal falta de simetría, pero sí queremos llamar la atención sobre ese grabado, que servirá para proponer una hipótesis acerca de la génesis del volumen. La imagen que nos interesapresenta a un joven con coturnos que aparece pintando sentado en su trono o cátedra, situada sobre un tocón, el «lugar arduo» al que se refiere Valdivielso (1633: 37r). A sus espaldas se yergue una mujer desnuda –probablemente la Verdad (Kluger, 1965: 441; Valdivielso, 1633: 37r)– que le ilumina con una antorcha mientras él pinta con la diestra, sosteniendo en la mano izquierda otros pinceles, paleta y tiento. El grupo central lo completan dos figuras aladas: en la parte superior derecha, la Fama suena su clarín; en la parte central izquierda, la Paciencia (Kluger, 1965: 441; Valdivielso, 1633: 37r) sostiene con su espalda el lienzo en que pinta el joven:

> La Paciencia te aliente,
> que te administra infatigablemente. (Valdivielso, 1633: 37r)

En el cielo, a lo lejos, una serie de pájaros vuelan[5], en contraste con dos pequeños animales que ascienden desde la ominosa parte inferior de la com-

[5] Kubler (1965: 441) entiende que estas figuras son pájaros y mosquitos que tratan de distraer al joven de su trabajo. Tal interpretación no nos parece coherente con la estructura bimembre del grabado, que opone un plano inferior (negativo) al superior donde trabaja el pintor.

VANVM LABORAVERVN

posición. Sondos murciélagos, el «escuadrón [. . .] susurrante» de Valdivielso (1633: 37r). Estos seres representan el mundo de la nochey la envidia, y aparecen opuestos a la luz de la fama y a la antorcha que sostiene la Verdad. En el grabado, el centro de gravedad de este mundo está a ambos lados del tocón, así como en el tronco del mismo. Por este tratan de trepar unos monstruos, mientras que por la izquierda otros hostigan al joven con jeringas y fuelles. Por la derecha, otros miembros de este «concurso [. . .] embrutecido» (Valdivielso, 1633: 37v) intentan encaramarse a la plataforma en la que pinta el artista. Como ha notado Portús Pérez (2008:137), el grabado es una alegoría del artista ante la envidia que siempre, y por definición, acosa en vano a los hombres de genio.

El propio Portús Pérez propone que este grabado se relaciona, además de con los versos de Valdivielso, con la imagen de sí mismo que difundía Lope de Vega, e incluso con una idea del artista muy común en la época: la del genio perseguido por la envidia (2008). Portús Pérez señala que esta conexión «convierte a esta imagen en un magnífico ejemplo de la estrechísima relación que poesía y pintura mantenían en ese tiempo», porque existe «un cuadro con un contenido similar, aunque en este caso protagonizado por un poeta. Que sepamos, no ha pervivido la obra, pero sí una descripción publicada en 1636» (Portús Pérez, 2008: 138). El estudioso se refiere a un lienzo o estampa de que da noticia la *Fama póstuma* de Juan Pérez de Montalbán, en la que el gran amigo del Fénix alude a «un cuadro en que [Lope] estaba retratado cuando era mozo, sentado en una silla y escribiendo sobre una mesa que cercaban perros, monstruos, trasgos, monos y otros animales, que los unos le hacían gestos y los otros le ladraban, y él escribía sin hacer caso dellos» (Pérez de Montalbán, 1921: 36). El parecido de esa iconografía con la del grabado que nos ocupa es notable, como subraya acertadamente Portús Pérez, pero conviene añadir un dato de interés: probablemente, la imagen en cuestión precede a los *Diálogos* de Carducho y a «In vanum laboraverunt», pues tenemos una noticia de 1627 que describe un cuadro muy semejante. Se trata del primer testamento de Lope, que data del 4 de febrero de 1627 y que nos dice que el Fénix le legaba al duque de Sessa «un retrato de mi mocedad donde hay una Envidia pintada y otras figuras morales» (Vega Carpio, 2007: 678). Si ese retrato es el mismo de la *Fama póstuma*, como parece, la conexión corrobora la hipótesis de Portús Pérez:

> Las similitudes iconográficas de las dos imágenes no eran fruto de la casualidad. Lope y Carducho eran amigos, y la presencia del escritor en los Diálogos es notable, no sólo porque se lo mencione admirativamente con frecuencia, sino también porquefue autor del poema que culmina el quinto «Diálogo». Ayudado por su extraordinaria fama y su genio literario, Lope se convirtió en uno de los actores fundamentales del proceso de reivindicación de la pintura en Madrid en las primeras décadas del siglo XVII, y formó un frente común con el grupo de artistas que enca-

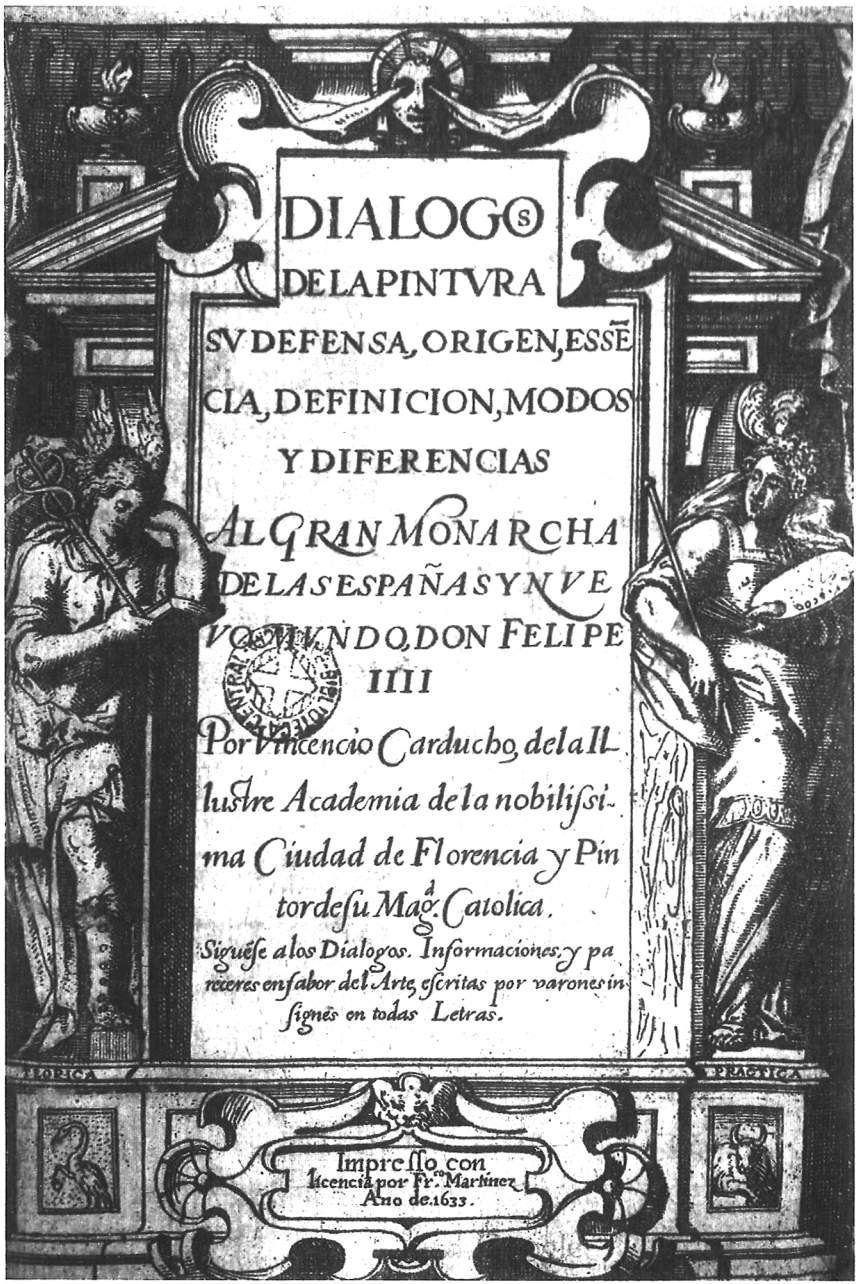
> bezaba Carducho. Su retrato, que conservaría en casa, sería sin duda conocido por ese círculo común, y muy probablemente fue el punto de partida de la estampa de Francisco López. (2008: 138)

Efectivamente, el cuadro tenía que estar en el estudio de Lope desde antes de 1627 y, efectivamente, allí lo tuvieron que ver todos los discípulos y aliados del Fénix, entre los que tenemos que contar a Carducho. El pintor toscano-español podría haber sido perfectamente el autor de ese retrato alegórico, pero aunque no fuera así en todo caso se inspiró en esa composición para diseñar el dibujo de «In vanum laboraverunt». Pensamos que no fue al revés (que Carducho influyera en el retrato de Lope) porque la idea del genio y la envidia era lopesca, y muy anterior a la amistad del Fénix y Carducho (Sánchez Jiménez, 2011: 283-284). Es decir, el análisis de «In vanum laboraverunt» nos sugiere una hipótesis de gran relevancia para entender los *Diálogos* de Carducho: el pintor organizó su obra a partir de una serie de grabados con alegorías inspiradas en Cesare Ripa (Kubler, 1965: 440) que luego entregó a diversos poetas, sí, pero al menos uno de esos grabados, y quizás alguno más, lo compuso con ayuda de Lope y basándose en ideas lopescas.

Desgraciadamente, no podemos documentar esta influencia en el resto de los grabados, como vamos a argumentar analizando dos de ellos, el de la portada y el grabado primero, imágenes que además nos servirán para familiarizarnos con el mecanismo interartístico del volumen antes de entrar en la silva lopesca y el grabado que glosa. La primera de estas dos imágenes que vamos a examinar corresponde a la portada del libro, que incluye el título del mismo, su dedicatario –Felipe IV– y su autor, inscritos en una gran cartela central coronada por un frontón a modo de vano y flanqueado por dos figuras alegóricas en pie.

Estas representan respectivamente las facetas teórica y práctica del arte de la pintura, tal y como nos explican sendas inscripciones a los pies de las estatuas. La teórica, a la izquierda de la composición, es un Mercurio con cabeza alada y caduceo que estudia un libro en actitud melancólica, pues tiene la mejilla apoyada en la mano izquierda. El dios elegido, el atributo del libro y la posición melancólica[6] apuntan claramente a la idea de que la pintura comportaba necesariamente un factor de ejercicio intelectual, argumento esencial para defender su pertenencia al elenco de artes liberales, tesis que el libro de Carducho trataba de demostrar. Si el Mercurio muestra que «la pittura è cosa mentale», frase atribuida a Leonardo da Vinci y central en las apologías de la pintura, la figura de la derecha hace hincapié en su carácter prác-

[6] Recordemos que desde finales del siglo XVI, la melancolía, que tradicionalmente se tenía como uno de los caracteres humorales más negativos, comenzó a asociarse con la creación y el temperamento del artista (Klibansky, Panofsky y Saxl, 1964; Redondo, 1998).



DIALOGOS
DE LA PINTVRA
SV DEFENSA, ORIGEN, ESSÊ
CIA, DEFINICION, MODOS
Y DIFERENCIAS
AL GRAN MONARCHA
DE LAS ESPAÑAS Y NVE
VO MVNDO, DON FELIPE
IIII
Por Vincencio Carducho, de la Il-
lustre Academia de la nobilissi-
ma Ciudad de Florencia y Pin
tor de su Mag.d Catolica.
Siguese a los Dialogos. Informaciones, y pa
receres en fabor del Arte, escritas por varones in
signes en todas Letras.

Impresso con
licencia por Fr. Martinez
Año de 1633.

tico: se trata de una dama –la pintura– que sostiene el tiento en la diestra y los pinceles y paleta en la siniestra, y que se apoya en lo que parece una tabla. Bajo estas figuras aparece una gran basa en cuya parte central se halla otra cartela. Esta nos informa de quién es el impresor y de cuál es la fecha del volumen, de nuevo flanqueada por dos figuras a modo de relieves: bajo el Mercurio, una grulla con una piedra en la pata, emblema de la previsión asociada a la faceta mental de la pintura; bajo la dama, un buey, emblema de san Lucas, patrón de los pintores y símbolo de su gremio, pero también esencial en las defensas de la dignidad de la pintura, por alusión al milagroso retrato de la Virgen obra del evangelista[7]. No detectamos aquí ninguna faceta iconográfica particularmente lopesca.

Tampoco es el caso en el primer grabado del libro (Carducho, 1633: 24r), que aparece tras los preliminares[8] y tras el «diálogo primero», al final del cual Carducho comenta la iconografía de la imagen. En ese pasaje el Maestro alecciona al Discípulo acerca de la disciplina necesaria para practicar el arte de la pintura, comenzando con unas admoniciones generales:

> Maestro: La delgadeza del ingenio vuela y fe adelanta con la industria y trabajo, si bien la necesidad y pobreza la oprime, y cuando no te llevase esta loable ambición, el afecto virtuoso te debe solicitar, pues vemos que el trabajo y honesta ocupación refrena los vicios y hace al hombre dichoso, como dijo el Profeta (Psal. 127)[9]: «*Labores manuum tuarum quia manducabis, beatus es, et bene tibi eris*». (Carducho, 1633: 23r)

Los consejos ensalzando la disciplina y encareciendo la necesidad de trabajar continúan con un ataque al ocio, que Carducho pinta como una fuerza maligna opuesta a las virtudes arriba reseñadas: «Vuelve las espaldas al ocio engendrador de los vicios,que conducen a los pocos años a miserias ejemplares y a ser ellos la peste de la república (Jenofonte), viviendo como bestias desnudos de razón y de justicia» (1633:23r). Además, el Maestro le explica al Discípulo que toda esta alegoría se halla representada en un dibujo que le entrega para su edificación:

> Maestro: Este dibujo, aquien aplicaron este mote, agudamente lo dice, y los versos lo pintan al vivo.
> Discípulo: Adiós, que yo quedo bien entretenido. (1633: 23r)

---

[7] Como veremos abajo, san Lucas y su retrato de la Virgen son el asunto del penúltimo grabado del libro de Carducho.

[8] Estos incluyen una interesante silva de un gran amigo de Lope, José de Valdivielso (Carducho, 1633: s.p.), y el prólogo «A los lectores».

[9] Indico entre paréntesis los ladillos, que Carducho reserva para indicar sus referencias bibliográficas.

Ya hemos indicado arriba a qué versos pensamos que se refiere el Maestro, y también que el dibujo es el que encontramos en el folio siguiente, ilustrando estas palabras de Carducho. El mote del grabado es «Ratione et labori, non voluptate et oti» ('Con método y trabajo, no placer y ocio'), que sobrevuela la imagen en una filacteria. Bajo ella vemos dos figuras alegóricas: una femenina de pie que dicta a una masculina, sedente y ocupada en escribir o dibujar sobre una tablilla. La dama es una alegoría de la Templanza –lo indica el freno que tiene en la mano derecha (Kubler, 1965: 440)– que enseña el pecho diestro. Bajo ella, y sentado en–y junto a– una serie de objetos que simbolizan sus estudios[10], el joven representa al estudiante. Este, con el «desvelo estudioso» que indica Valdivielso (1633:37r), aprovecha su tiempo, representado por un reloj de arena a su izquierda. Como muestran otros atributos, este estudiante ha despertado del sueño de las apariencias mundanas y ha experimentado la verdad y el desengaño que simboliza el gallo, en el ángulo inferior derecho de la composición. En un segundo plano, a la izquierda y derecha respectivamente del grabado, encontramos dos escenas que representan los peligros contra los que advertía el Maestro. A la izquierda tenemos un banquete con figuras antropomórficas que ostentan cabezas bestiales: un hombre-burro que toca el laúd, un hombre-león que bebe, un hombre-cabra que brinda. Estamos, otra vez, ante el «concurso [...] embrutecido» (1633:37v) de Valdivielso, engendros que representan la animalidad de los vicios de la gula y la lujuria, adecuadamente indicada por algunas prostitutas que los acompañan. A la derecha, una procesión silénica (Sileno y su asno se aprecian claramente en la composición)[11] incide en los aspectos bacanales, pues encontramos aquí más prostitutas, cubas de vino y una figura animalizada. De fondo de este desfile, la bella perspectiva de una ciudad indica los peligros del mundo. En suma, el estudio y la disciplina, en el centro, se oponen al ocio y los vicios que le acompañan, a los lados, siguiendo muy de cerca el esquema del Maestro.

Es un grabado curioso porque, al estar casi separado (o totalmente separado) de una glosa en verso, constituye una excepción al *modus operandi*general del libro. En ese sentido, el primer grabado del volumen forma un claro contraste con la pareja que forman la silva lopesca y el grabado quinto, «Ars magna naturae renovat omnia», que vamos a analizar a continuación para poner de relieve tanto su conexión como su importancia para determinar la génesis del libro de Carducho.

[10] Se trata de libros (uno de ellos de geometría), un astrolabio, una brocha, una regla, unas figuras geométricas y un globo terráqueo.

[11] También podría ser Baco, como sugiere Kubler (1965: 440), pero la diferencia no nos parece relevante. El poema de Valdivielso no soluciona la duda, pues, como hemos señalado, solo tiene una relación muy tenue (quizás incluso nula, o casual) con el grabado.

NON
RATIONE ET LABORE
VOLVPTATE ET O

El grabado «Ars magna naturae renovat omnia» se divide en dos planos, superior e inferior, y reúne un gran número de personajes. El superior está dominado por una figura en pie pintando sobre un lienzo que se descubre en la parte izquierda, bajo una cortina casi totalmente descorrida[12]. Aunque no queda claro si el personaje es un hombre o una mujer, el significado de la figura es obvio por sus atributos: porta los coturnos con que Carducho dota a la pintura o a los pintores en los otros grabados, amén de pinceles y paleta. A su espalda, en el ángulo superior derecho, una fama alada suena su clarín y porta su antorcha iluminadora. A sus pies, respectivamente a la izquierda y derecha, descansan dos figuras derrotadas: el tiempo (un viejo alado junto a una rueda rota y un reloj de arena) y la muerte (un esqueleto alado con su guadaña rota). El sentido de la alegoría sería evidente incluso si no contáramos con el poema de Lope para ilustrarlo: gracias a la fama que proporciona, la pintura vence a las fuerzas más raudas y poderosas de este mundo, que son el tiempo y la muerte. El plano inferior tiene algo de escena apocalíptica en el valle de Josafat: una serie de personajes (reyes, capitanes, sabios) sale de sus sepulcros, algunos adornados con bustos, para tratar de aproximarse a la pintura. Y es que solo es ella, y no la escultura de sus tumbas, la que puede garantizar la inmortalidad que merecen, como testifican sus coronas de laurel.

La silva lopesca que glosa este retrato, «Si cuanto fue posible en lo imposible», ha sido, quizás por su dificultad, un poema un tanto dejado de lado por la crítica. Para entenderlo, tenemos que interpretarlo en el contexto de las silvas del Fénix, que se caracterizan por incluir importantes pasajes descriptivos (Asensio, 1983: 23) y, sobre todo, por un carácter metapoético (Montero y Ruiz Pérez, 1991: 35) que ya resaltara Marcella Trambaioli (1994) en la primera silva lopesca, el «Apolo»(1604), por cierto la primera de las letras hispanas, mucho antes de las *Soledades* (1613-1614). Desgraciadamente, la mayor parte de los críticos que se han interesado por «Si cuanto fue posible en lo imposible» lo ha hecho movidos de un deseo de comparar esta silva lopesca con «El pincel» de Francisco de Quevedo, que en opinión de estos estudiosos habría inspirado al Fénix a escribir el poema que nos ocupa (Campana, 2001: 254; Folgar Brea, 2010: 101). Más prudente parece simplemente indicar que las silvas de los dos ingenios madrileños ofrecen notables puntos de contacto (Cacho Casal, 2012: 116; Candelas Colodrón, 1996; López Grigera, 1975: 225-226), sin pronunciarse sobre la supuesta inspiración de «Si cuanto fue posible lo imposible». Y es que es sabido que Lope llevaba escribiendo a favor de la pintura desde comienzos de siglo, que usaba la silva para cuestiones metapoéticas y que consideraba la pintura una metáfora para la poesía (Sánchez Jiménez, 2011), por lo que no parece que necesitara inspirarse en nadie para componer esta obra.

[12] Recordemos que era habitual proteger los lienzos con este tipo de cortinillas.

ARS MAGNA NATVRÆ
RENOVATOMNIA

En cualquier caso, aparte de estas reflexiones sobre las fuentes de la silva, hay pocos autores que se hayan detenido a analizar «Si cuanto fue posible en lo imposible». Tal vez el análisis más extenso sea el de Asensio, quien afirma que

> la silva está construida como una escala de Jacob de la pintura, capaz de volar a *la deidad inaccesible* y de allí ir bajando peldaños: el «paranympho alado» de la Anunciación, los coros angélicos, las esferas, la vida humana, dominando el tiempo y la muerte, inmortalizando sabios y capitanes, hasta rivalizar con la naturaleza produciendo árboles, frutos y flores, creando campos y mares, para remontar de nuevo a los planetas y a los reyes. (1983: 45)

Sin embargo, esta imagen de escala de Jacob de sentido descendente no funciona totalmente, pues el poema se resiste a adaptarse a un esquema tan directo. Más exacto, aunque también más general, es el comentario de Esteban Folgar Brea, para quien«la silva es una exaltación de las virtudes que tiene la pintura para retratar el mundo y servir como documento para la posteridad, así como para inmortalizar a quienes lo merecen» (2010: 101). Estas referencias, y unas menciones de pasada de Simon A. Vosters (1987: 280), Patrizia Campana (2001: 254), Antonio Sánchez Jiménez (2011: 142-144) y Natalia Fernández Rodríguez (2014:635 y 639; 2009: 65) son todo lo que tenemos sobre el poema[13].

La silva lopesca se construye sobre cuatro imágenes, de las cuales solo dos corresponden directamente a lo representado en el grabado. Así, la primera parte del poema (vv. 1-17) gira en torno a una imagen del vuelo hacia la deidad, un vuelo «a la deidad inaccesible» (v. 4) que acaba en el mismo campo semántico de lo angélico al encomiar a la pintura por su capacidad por representar lo invisible e irrepresentable, y concretamente los ángeles de la anunciación o nacimiento:

> como se mira paraninfo alado
> parar las plumas al virgíneo estrado,
> o entre la nieve de un portal al hielo
> hacer con ellas a la tierra cielo. (vv. 14-17)

Aunque esta idea del vuelo tiene semejanzas con la fama alada, en la parte superior derecha del diseño de Carducho, no estamos ante una écfrasis directa, ya que no podemos sostener que el poema lopesco describa aquí el grabado. Algo semejante ocurre en la siguiente sección (vv. 18-35), que mantiene la imagen del vuelo (esta vez la pintura flota por entre los coros angéli-

[13] Adrián J. Sáez aporta un análisis mucho más profundo en su libro sobre Quevedo y la pintura (2015), centrándose de nuevo en la comparación con «El pincel».

cos) para introducir una idea propia de la teoría artística del momento. La pintura es, como todas las artes, imitativa, pero además de la *imitatio* el pintor tiene que practicar la intelectual *correctio*, es decir, la corrección de los defectos de la naturaleza que permite que la obra de arte supere al modelo:

> y con arte parece que reformas
> de la naturaleza los defetos,
> y entre mudos concetos
> los cuerpos que de espíritus informas
> relievas con acciones diferentes
> en superficie plana. (vv. 26-31)

Este argumento era esencial para sostener que la pintura, más que un arte práctica, es decir, mecánica, era un arte intelectual y liberal, por lo que se adapta perfectamente a los fines del libro de Carducho. Sin embargo, en vez de incidir en la natural adecuación de ideas entre Lope y Carducho, conviene avanzar hasta la última imagen de esta segunda sección, pues es una de las que glosan el grabado:

> haciendo ver a su pesar presentes
> de los contrarios de la vida humana,
> tiempo voraz y inexorable muerte
> –poder vencido de tu imperio fuerte–
> las primeras historias. (vv. 32-36)

Esta imagen corresponde directamente a la parte superior del grabado: el pintor que aparecía en los vv. 26-31 –y que se encuentra en el centro de la composición de Carducho– ha derrotado al «tiempo voraz y inexorable muerte», a ambos lados del joven, pues es capaz de representar de modo vívido «las primeras historias». El Fénix sigue glosando el grabado en la tercera sección del poema (vv. 36-57), que comienza explicando concretamente cuál ha sido la hazaña de la pintura

> cuyas hazañas, libros y memorias,
> que entre las sombras del olvido habitan,
> a tus rayos fenices resucitan. (vv. 36-39)

Es la renovación, el «Ars magna naturae renovat omnia» que permite alcanzar la mortalidad y que Lope representa aquí con la imagen de la eternamente renovada ave Fénix. Estamos en el punto más ecfrástico del poema, pues los versos se relacionan directamente con el grabado proponiendo una imagen muy llamativa, una procesión de «ilustres sabios, capitanes fuertes» (v. 48) muertos que acude a rendirle pleitesía a la pintura, que los recibe adecuadamente calzada con el mismo «coturno ilustre» (v. 40) que viste en el diseño de Carducho:

y así, rendidos al coturno ilustre
de estrellas de oro y lazos de diamantes
que vencedor confiesan,
la estampa humildes besan,
y para que les des eterno lustre
y con tu mano cándida levantes
sus cadáveres fríos
del túmulo de mármoles sombríos,
ilustres sabios, capitanes fuertes,
burlando silbos, despreciando muertes,
rompiendo hierros y olvidando olvidos,
salen agradecidos
a la inmortalidad de tus pinceles[14]. (vv. 40-52)

De nuevo, estos versos resaltan la capacidad de la pintura por otorgar la «inmortalidad», derrotando al tiempo y al olvido, que era también el motivo central por el que el Fénix alababa a la pintura en la sección anterior y que aquí sirve para conectar las dos partes –superior e inferior– del grabado.

A continuación, los versos lopescos se alejan de la imagen de Carducho. Y es que el final de esta tercera sección alaba a la pintura por su capacidad de representar tanto lo natural como lo divino (vv. 53-57), mientras que la cuarta (vv. 58-92) es una invocación que imagina a la pintura como reina de las artes –más cerca, pues, del grabado «Liberalium lux artium excelsa»–, elogiándola por su capacidad ilusionista. Por último, el poema concluye con unos versos que apelan directamente al propósito del libro:

tú exenta, en fin, de las comunes leyes,
divina en todo, por divino modo,
si no lo crías, lo renuevas todo. (vv. 90-92)

En suma, la silva de Lope resulta mucho más libre que el de Valdivielso o los otros ingenios que participan en el volumen, pero responde plenamente al espíritu de los *Diálogos* y, además, funciona como poema ecfrástico con, al menos, dos imágenes centrales: la de la pintura derrotando al tiempo y la muerte y la de la resurrección de los sabios y héroes. Su relación con el grabado resulta evidente, pero no nos ilumina ni sobre el papel de Lope en la concepción del grabado ni sobre la prelación cronológica del texto sobre la imagen o la imagen sobre el texto.

En suma, hemos comprobado que Carducho ideó sus *Diálogos* como un escrito polémico a favor del estatus liberal de la pintura, una noción muy

[14] Es este uno de los puntos de la silva en que los parecidos con «El pincel» de Quevedo resultan más notables: «restituyes los príncipes y reyes, /y la alta majestad y la hermosura, /que huyó de la memoria sepultada» (vv. 14-16).

militante en una época en la que se libraba la batalla acerca de la alcabala. Asimismo, hemos visto cuál es la estructura del libro, y cómo se relaciona con ocho grabados que, con una excepción, Carducho (o más bien Carducho y Lope) les entregó a diversos poetas del momento para que los glosaran con poemas ecfrásticos, lo que resultó en una apasionante interacción de poesía y pintura. Hemos analizado en detalle dos de ellos –la portada y el grabado suelto, «Ratione et labore, non voluptate et oti»– para familiarizarnos tanto con las premisas de los *Diálogos* como, por contraste, con el *modus operandi* de los escritores, pero nos hemos centrado luego en los dos grabados que nos permiten reflexionar sobre el papel de Lope de Vega en el volumen. De entre ellos, «In vanum laboraverunt» nos ha servido para comprobar que el Fénix participó de modo decisivo en la concepción del libro, hasta el punto que nos atrevamos a sugerir una hipótesis sobre su génesis: Lope y Carducho decidieron qué imágenes iban a formar el cañamazo ideológico del tratado y se las distribuyeron a diversos poetas del círculo del ilustre escritor madrileño. Valdivielso, gran amigo y hombre de confianza del Fénix, glosó el muy lopesco «In vanum laboraverunt», pero Lope se guardó para sí el grabado que más le interesaba, «Ars magna naturae renovat omnia», que hemos examinado en detalle y en relación con la silva «Si cuanto fue posible en lo imposible», que fue la contribución poética del Fénix al libro. Nuestro análisis de la silva muestra claras conexiones con el grabado, especialmente en lo referente a las dos imágenes centrales del mismo, las situadas en los planos superior (la pintura derrotando al tiempo y a la muerte) e inferior (los héroes y sabios saliendo de sus tumbas para que la pintura que los inmortalice). Estas conexiones confirman el hecho de que Lope estaba en plena sintonía con Carducho, pero no permiten contestar a una pregunta fundamental sobre la génesis del libro. A saber, dudamos qué existió antes, la silva de Lope o el grabado de Carducho, cuestión que no hemos podido despejar con los datos de este artículo. Sin embargo, nuestro análisis permite afirmar que el Fénix y Carducho trabajaron estrechamente a la hora de concebir lo que se convirtió en uno de los mejores ejemplos de la hermandad de las artes en la España del siglo XVII.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, Eugenio. (1983). «Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"». *Edad de Oro*. 2. 13-48.

BASS, Laura S. (2008). *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early-Modern Spain*. The Pennsylvania State University Press. University Park.

BUSTAMANTE, Agustín. (1989). «Vasari y Alvar Gómez de Castro». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 37. 51-86.

CACHO CASAL, Rodrigo. (2012). *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Biblioteca Nueva. Madrid.

CAMPANA, Patrizia. (2001). «La silva en Lope de Vega». *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), 20-24 de julio de 1999*. Christoph Strosetzki (ed.). Iberoamericana. Madrid. 249-259.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel. (1996). «La silva *El pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista». *Bulletin Hispanique*. 98. 85-95.

CARDUCHO, Vincencio. 1633. *Diálogos de la pintura*. Francisco Martínez. Madrid.

CARREÑO, Antonio (ed.). (2005).«Si cuanto fue posible en lo imposible». *Lope de Vega. Poesía, VI*. Biblioteca Castro. Madrid. 654-656.

DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, Juan Antonio, y Susana FERNÁNDEZ DE MIGUEL. (2010). «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo XVII para el reconocimiento de su arte liberal». *Archivo Español de Arte*. 83. 330. 149-158.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia. (2009). «"Tú, exenta, en fin, de las comunes leyes...". Lope, abogado de la pintura». *Anuario Lope de Vega*. 15. 53-74.

—. (2014). «Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega». *eHumanista*. 28. 628-642.

FOLGAR BREA, Esteban. (2010). *Las silvas de Lope de Vega*. Bubok. Madrid.

GÁLLEGO, Julián. (1976). *El pintor, de artesano a artista*. Universidad de Granada. Granada.

GARCÍA REIDY, Alejandro. (2013). *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Iberoamericana. Madrid.

GERARD-POWELL, Véronique. (1988). «Vasari et l'Espagne (XVIe-XVIIe siècles)». *Revue de l'Art*. 80. 72-75.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL. (1964). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*. Nelson. London.

KUBLER, George. (1965).«Vicente Carducho's Allegories of Painting». *The Art Bulletin*. 47. 439-445.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. (1944).«Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia». *Archivo Español de Arte*. 17. 77-103.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. (1975).«La silva "El pincel" de Quevedo». *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario 1923-1973*. Losada. Buenos Aires. 221-242.

MONTERO DELGADO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ (1991). «La silva entre el metro y el género». *La silva*. Begoña López Bueno (ed.). Universidad de Sevilla.Sevilla. 19-56.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. (1921). *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio. Fama póstuma. La discreta enamorada*. Hernando. Madrid. 5-44.

PORTÚS PÉREZ, Javier. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Nerea. Hondarribia.

—. (2008). «Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro».*Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario. 135-149.

QUEVEDO, Francisco de. (2012).«El pincel». Edición de Rodrigo Cacho Casal. «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*». *Criticón*. 114. 179-212. 199-208.

REDONDO, Augustin. (1998). «La melancolía y el *Quijote* de 1605». *Otra manera de leer el* Quijote. Castalia. Madrid. 121-146.

SÁEZ, Adrián J. (2015). *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*. Visor.Madrid.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. (2011). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en Lope de Vega Carpio*. Iberoamericana. Madrid.

—. (2013). «Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio». *RILCE*. 29. 758-775.

SCHEFFLER, Felix. (2008). «Calderón y la autonomía de la pintura: el bodegón español como expresión de la libertad artística». *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón. Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (eds.). Franz Steiner. Stuttgart. 483-512.

TRAMBAIOLI, Marcella. (1994). «"El Apolo" de Lope de Vega: un fragmento burlesco de teoría poética». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 70. 127-137.

VALDIVIELSO, José de. (1633). «Con desvelo estudioso». *Diálogos de la pintura*. Vincencio Carducho (aut.). Francisco Martínez. Madrid. 37r-37v.

VEGA CARPIO, Lope de. (1633).«Si cuanto fue posible en lo imposible». *Diálogos de la pintura*. Vincencio Carducho (aut.). Francisco Martínez.Madrid. 81r-82v.

—. (2007). *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*. Kristof Sliwa (ed.). Vol. 2. Juan de la Cuesta. Newark.

VOSTERS, Simon A. (1987).«Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza». *Edad de Oro*. 6. 267-285.