

THE DRAMA OF THE PORTRAIT. THEATER AND VISUAL CULTURE IN EARLY MODERN SPAIN

Laura R. Bass

Penn State University Press, University Park

El teatro, al encuentro del arte

Vicente Lleó

1 marzo, 2010

El título de este libro de Laura R. Bass puede ser entendido, por lo menos, en dos sentidos. Podemos, en efecto, relacionar, de forma genérica, el término «drama» con una cierta carga expresiva, de tensión emocional, de turbación, en lo pintado (como podría predicarse, por ejemplo, de los retratos de Rembrandt, muchos de los cuales, incluidos algunos de sus autorretratos, aparecen cargados de patetismo), o bien podemos referirnos con ese término a lo que podríamos denominar la *teatralidad* del retrato, sus componentes escenográficos y, aquí, sería pertinente mencionar, por ejemplo, algunos retratos de corte del Barroco, como el de Luis XIV de Hyacinthe Rigaud, de 1701, en el que la puesta en escena y el *attrezzo*, prácticamente, ahogan al individuo retratado.

Sin embargo, la autora ha elegido un camino más específico y, por ello, inevitablemente más limitado: básicamente, su trabajo se centra en la *presencia* de retratos en el *attrezzo* de los dramas del Siglo de Oro y en la función que éstos desempeñaban en ese contexto, así como en algunos otros aspectos parateatrales, como la función y el sentido de los retratos de las personas reales o los de algunos personajes del mundillo de la escena contemporánea, como el pintoresco Juan Rana. En cierta medida, esta opción es lógica, dada la formación de la autora en literatura española y su dedicación a la enseñanza de la misma en el departamento de Español y Portugués de la Universidad

de Tulane, en Nueva Orleans.

Por otro lado, hay que señalar que las relaciones entre pintura y teatro han sido objeto de interés por parte de los investigadores desde hace ya bastante tiempo, por lo menos desde el pionero ensayo de Pierre Francastel, *La figure et le lieu* (1967), continuado en tiempos recientes por autores como el italiano Bruno M. Damiani o el holandés Simon A. Vosters, ambos especialistas en la literatura española del Siglo de Oro. En la propia España, por lo demás, esta tendencia a la transversalidad, a cruzar las «fronteras» de las disciplinas literarias y artísticas o, más bien, del teatro y la pintura, tuvo pronto una buena acogida; así, en los sugestivos trabajos de Emilio Orozco Díaz o en los no menos atractivos de Julián Gállego, a los que cabría añadir las aportaciones recientes de Javier Portús, desde su tesis doctoral dedicada a la teoría del arte en Lope de Vega a las más recientes publicaciones sobre el «arte de mirar» en el Siglo de Oro, algunas en colaboración con Miguel Morán Turina.

Así pues, el libro que reseñamos no cogerá enteramente por sorpresa al lector español mínimamente avisado; ahora bien, lo que sí hay de nuevo en este libro es que, al contrario que la mayoría de los autores citados, casi todos ellos historiadores del arte, que usaron el teatro para ilustrar aspectos de lo pintado, aquí, en el libro de Bass, la operación es inversa, usando lo pintado para analizar algunos aspectos de la trama teatral. Igualmente, y de la misma forma simétrica, si los autores más antiguos pecaron en algún caso de ver «lo teatral» en cualquier obra pintada, aquí es «lo pictórico» lo que aparece como determinante en al menos obras concretas de Lope y Calderón, sobre todo.

Pero, naturalmente, no es *todo* lo pictórico lo que la autora detecta de este modo en el drama del Siglo de Oro; básicamente se trata del retrato, valga la aliteración, y en este terreno hay que decir que la autora hace algunas afirmaciones que podrían ser tildadas de aventuradas. Así lo parecen afirmaciones categóricas como que, después de la pintura religiosa, el retrato fuese el género pictórico más practicado en la España del Siglo de Oro, sin que se ofrezca para ello justificación alguna; o cómo se habría vulgarizado su uso hasta llegar a capas de la mediana y baja burguesía, basándose en las críticas de Carducho (p. 8), sólo para afirmar poco más adelante, y en aparente contradicción, que el retrato fue «a quintessential courtly genre».

En realidad, afirmaciones de este tenor revelan un peligro inherente a toda investigación histórica que use como fuente casi exclusivamente material *literario*: el de tomarlo *at face value*, es decir, de modo literal; o, dicho todavía de otro modo, confundiendo lo que Della Volpe llamaría lo «verosímil teatral» por lo «real cotidiano». Lo que sucedía en el escenario, sin duda, se encuadraba en un imaginario plenamente integrado en la sociedad contemporánea española, pero seguramente guardaba muy poca relación con lo que, de verdad, sucedía en la vida cotidiana. Es como si se creyese, por ejemplo, que la fantástica ciudad de *Siviglia*, escenario de tantas óperas barrocas y románticas, fuera un fiel retrato de la Sevilla real.

De hecho, como ya demostrara exhaustivamente Édouard Pommier en su *Théories du portrait* (1998), la idea, por ejemplo, de que el retrato se habría convertido en la Era Moderna en algo al alcance de cualquiera, criticada como hemos señalado por Carducho, no pasaba de ser un *topos* repetido por Holanda, Lomazzo, Paleotti, etc. Por otro lado, el estudio de Susan Waldmann sobre *El artista y su retrato en la España del siglo XVII* (1995) también había mostrado la rareza de este género pictórico,

incluso entre los propios pintores, en la España barroca, en acusado contraste con la situación italiana o francesa.

Por otro lado, la autora hace uso frecuente de asociaciones psicoanalíticas para fundamentar interpretaciones que resultan cuando menos aventuradas; así, por ejemplo, no duda en relacionar el nombre del galán en la obra de Castillo Solórzano, *El Mayorazgo Figura*, Diego de Acuña, con el verbo «acuñar» y con la situación de devaluación monetaria contemporánea, que, a su vez, estaría relacionada con una supuesta «devaluación» (por popularización) del retrato. En el *Pintor de su deshonra*, de Calderón, por su parte, la indicación escénica referida a Juan Roca («Levántese dejando los pinceles») la entiende la autora en el contexto de una «afinidad etimológica» entre los términos «pincel» y «pene», de modo que la incapacidad del protagonista para pintar a su mujer (lo que le hace dejar los pinceles) sería como un reflejo de su impotencia sexual con ella, lo que, francamente, parece poco verosímil. Como puede observarse, estas lecturas psicoanalíticas, tan de moda últimamente, tienen efectos devastadores sobre la historia del arte (o sobre cualquier otra historia, por lo demás), pues, al pertenecer sus hipótesis al terreno del inconsciente, la voluntad consciente del artista, ya sea literato o pintor, perdería toda relevancia.

Pese a todo, la obra de Bass presenta numerosos aspectos interesantes. En primer lugar, obviamente, la constatación de la reiterada presencia de retratos como «artilugios» en la articulación de la trama teatral. Desde luego, no conozco si en otras literaturas se produjo un fenómeno similar durante el siglo XVII; sería preciso un estudio de literatura comparada que se me escapa. Quizá sería interesante estudiar si en el teatro español se produjo un fenómeno similar respecto a los espejos, pues de ser así nos encontraríamos, ante todo, con la manifestación de la fascinación contemporánea por la noción de *desdoblamiento*. Presencias reales, presencias fingidas, presencias dobladas, presencias reflejadas, vendrían de este modo a poner de relieve el sentido de la inestabilidad de lo real y del perpetuo deslizamiento de lo verdadero y la apariencia: eso sí que es una constante de nuestro teatro barroco.

A pesar de estos reparos, la lectura de *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain* resulta sumamente estimulante y debería convertirse en un acicate para la transversalidad en los estudios de humanidades, que en nuestro país, y salvo raras excepciones, sigue encorsetada en rígidas fronteras disciplinares.