

Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega¹

Natalia Fernández Rodríguez
(Universität Bern)

Pintura en el teatro, teatro en la pintura

Cuando se intentan discernir los vínculos entre teatro y pintura en el Barroco, la frontera es, a veces, tan difusa que no es fácil percibir en qué dirección se produce el trasvase: de la escena al lienzo o del lienzo a la escena. Simon A. Vosters, en un estudio clásico sobre el tema, afirma precisamente la existencia de “pruebas contundentes de la influencia de los autos sacramentales de Lope de Vega sobre la pintura religiosa de la época” (1981a: 28). Y, por mencionar un ejemplo especialmente célebre, se ha reiterado que, bajo el cuadro *La rendición de Breda*, de Velázquez, late la comedia *El sitio de Breda*, de Calderón². A su vez, la pintura podía trasladarse al teatro a través de mecanismos diversos y con grados de importancia variable: desde las referencias explícitas a pintores, la elección de un pintor como personaje —el Tiziano de *La Santa Liga*³—, hasta la presencia de cuadros en escena que podían llegar a adquirir un decisivo valor estructural —como el retrato de Casilda en *Peribáñez* o la obra de Juan Rana en *El pintor de su deshonra*—. Ya sentenció el propio Vosters que “la exploración de las relaciones entre la literatura y las artes plásticas es una actividad a la vez atractiva y peligrosa” (1981a: 31). Al ser un problema vinculado a la historia cultural en sentido amplio no siempre resulta fácil trazar líneas divisorias entre aspectos que, en rigor, son parte de ese todo complejo y orgánico que llamamos cosmovisión. En concreto, la *Weltanschauung* barroca se apoya en dos claves interconectadas: visualismo y teatralidad. Y, a propósito, sostiene Antonio Biedma Torrecillas:

Así pues, sería la pintura la precursora de las concepciones del teatro. Ahora bien, este es el que lleva al extremo los valores de la pintura, al disponer de recursos de escenografía, potenciando efectos de luz, espacio y color en fingida apariencia de realidad y contando con la maquinaria y tramoya que producen el movimiento extremando el efecto visual. Desde aquí, el resto de las artes se teatralizan, adquieren valores visuales, incluida la música, a través del teatro. (1998: 122)

Es un proceso de ida y vuelta que parte de la fuerza de lo visual y deriva hacia la teatralidad como categoría estética. En el fondo, la raíz de la conexión entre las *artes hermanas* reside en las claves de la idiosincrasia cultural barroca, en una particular manera de mirar que lo mismo podía hacerse palabra o imagen:

A veces en lugar de intercambio debemos hablar de un origen común en el espíritu de la época que se expresa tanto visual como oralmente. Es de suponer que poetas-pintores como Gabriel Bocángel, Lope de Vega, Pedro de Espinosa, Juan de Jáuregui, Pablo de Céspedes y Juan de Ribalta sinestéticamente percibieron la realidad y a veces estuviesen indecisos de si su expresión sería pictórica o poética. Así la sinestesia está al principio de muchos préstamos de la literatura a la pintura y viceversa. (Vosters, 1981a: 31)

Bajo el obvio aprovechamiento de la pintura sobre las tablas o de los modos de expresión dramático-teatral en el lienzo, subyace “una visión común del mundo, tanto

¹ Este trabajo se ha realizado dentro de las directrices planteadas en el proyecto «Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los siglos de oro (1570-1621): Análisis y base de datos», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2012-30823).

² López Torrijos (2002: 91).

³ Sobre la relación de Lope con Tiziano, véase el estudio de De Armas (1978).

en las artes visuales, como en la literatura y en el teatro de una época” (Cornejo Vega, 1999: 25) que, prioritariamente, regía imagen. No era, por tanto, extraño que dos modos de expresión esencialmente visuales se nutrieran recíprocamente y compartieran estrategias de representación. La primera consecuencia de todo este proceso es la evidente presencia de rasgos teatralizadores en la pintura de la época, en concreto el desbordamiento, que tiende a borrar los límites entre el espacio del observador y el espacio de lo observado creando una sensación de dinamismo. La segunda, en la dirección contraria, el aprovechamiento de efectos pictóricos en el teatro, con la inserción de estampas estáticas que se proyectaban, simbólicamente, hacia la eternidad. Pero a esto volveremos más adelante.

Hace algo más de un siglo, en el clásico *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France* (París, 1903), Emile Mâle reconoció —por primera vez en el campo de la historia del arte—, una relación estrecha entre pintura y teatro. En el ámbito de la cultura española, son los trabajos de Emilio Orozco y, en especial, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona, 1969), los que dan los primeros pasos hacia una comprensión globalizadora de las manifestaciones culturales del Seiscientos y, en concreto, de esa visión teatralizada de la existencia que lo dominaba todo, y muy especialmente el espacio sacro. La eficacia afectiva de la imagen, reconocida desde siempre⁴, unida a la reacción contra la iconoclastia que trajo consigo la Contrarreforma explica, en parte, que fuese en el ámbito religioso donde se aprovecharon al máximo las virtualidades expresivas de lo visual. El proyecto tridentino halló en el Barroco un terreno fértil en el que explotar su querencia iconológica, y la imagen piadosa apeló directamente a la emoción del observador a través, muchas veces, de la actualización de un conocimiento común forjado a fuerza de tradición. La comedia de santos, ya lo sabemos, participa de esta atmósfera cultural que había convertido la teatralidad y el visualismo en parámetros estéticos, al tiempo que había revalorizado la imagen en su dimensión pedagógica y demostrativa. Al reflexionar sobre la presencia de la pintura en las comedias de santos, se plantean dos perspectivas básicas de análisis. Es obvia, por un lado, la frecuente aparición de imágenes en escena, estampas piadosas perfectamente conocidas por todos, que podían contribuir a mediatizar la interpretación de la pieza, y que aspiraban prioritariamente a mover afectos. Pero, además, dada la interconexión de las diferentes manifestaciones del arte religioso —de la que la comedia de santos se reveló, por cierto, como una manifestación ejemplar⁵—, era prácticamente inevitable que la tradición iconográfica, muy consolidada en algunos casos, influyera también en las concepciones escénicas. Era tal vez la consecuencia última de la metadramaticidad definida por Lionel Abel en 1963 y que Catherine Larson aplicó a la comedia nueva:

[Methadramas] are theatrical pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic long before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright

⁴ Recuerda Pinotti (2011: 81) cómo la catarsis aristotélica, la purgación de las pasiones a través de la compasión y el temor que nos produce la observación de la tragedia, es ejemplificada también en la obra del filósofo por referencias pictóricas. En la *Poética* al referirse a los objetos de representación de la tragedia, concluye Aristóteles: “o bien imitan a individuos mejores que nosotros o peores o parecidos tal y como hacen los pintores: Polignoto, en efecto, los representaba mejores, Pausón peores y Dionisio semejantes” (1448a).

⁵ Bastianutti (1981: 711).

the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own. (1994: 60)

El dramaturgo ni podía —ni seguramente concebía—, modificar una imagen establecida por la tradición y asimilada y reconocida por todos⁶. La dramatización de la vida de un santo era, claro, un tributo al armazón legendario proporcionado por el sustrato hagiográfico. Pero, al mismo tiempo, su aspecto, su vestido, la utilería e, incluso, algunos de sus gestos y movimientos debían mucho al legado iconográfico. Con solo una mirada, el público podía activar todo un entramado simbólico que contribuyera a su interpretación de la pieza sin que el poeta tuviera que decirle nada más. Y, junto a la moción afectiva, esa captación del sentido a través de la vista —al menos en lo más obvio— fue uno de los rasgos definitorios de la expresión pictórica y lo que permitió a los teóricos del arte, como Vicente Carducho, utilizar el término *pintura* como sinónimo de *pieza teatral*:

Yo me hallé en un teatro donde se descogió una pintura suya [de Lope de Vega] que representaba una tragedia tan bien pintada, con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza... (f. 61v)

Es cierto que, tal vez sin proponérselo, es el propio Lope quien afirma la diferencia clave entre teatro y pintura:

La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato, porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas, y en la comedia hablando y discurrendo y en diversos afectos por instantes... (Prólogo a *La campana de Aragón*, f. 208r)

Estatismo frente a dinamismo, instante único frente a acción en desarrollo, son las diferencias más obvias entre expresión teatral y expresión pictórica. En el célebre *Laocoonte*, publicado en 1766, Lessing basaría justamente sus reticencias a comparar literatura y artes plásticas en el hecho de que “la poesía no queda limitada por el momento único como la escultura o la pintura” (1985: 62). Pero es el propio Lessing quien reconoce que “el drama, destinado a ser, por la representación del actor una pintura viva, podría quizá, por esto mismo, adaptarse mejor a las leyes de la pintura material” (1985: 63). Arsenio Moreno Mendoza, al preguntarse sobre la técnica compositiva de Zurbarán, recuerda cómo muchos pintores de renombre, Rembrandt entre ellos, habrían recurrido en ocasiones a modelos vivos, creando verdaderas “escenas como si de un imaginario teatro se tratara” (2005: 250). Y, por otro lado, refiriéndose a las fiestas religiosas en la Sevilla del Quinientos describe:

Los “pasos” o tablados adosados a la pared donde eran recreadas escenas diversas con figuras de bulto vestidas con ropas auténticas. Estas escenificaciones estáticas, con un lienzo pictórico a manera de escenario de fondo, eran habituales durante la celebración del Corpus Christi o Semana Santa. (2005: 250)

Escenificaciones estáticas que representaban escenas piadosas, alegóricas o no, perfectamente reconocidas por los fieles y que remitían, en última instancia, a los “objetos figurativos” de Pierre Francastel:

Tanto el retablo, la pintura de caballete, la miniatura, la escena teatral o el *tableau vivant* de una entrada real reflejan, de acuerdo con sus diferentes modos de expresión y a través de objetos figurativos en apariencia idénticos, una visión del mundo común a todo tipo de espectadores. (Cornejo Vega, 1999: 27)

⁶ Díez Borque (2001: 329-338) habla de una “iconosfera” popular formada fundamentalmente por las imágenes piadosas y las representaciones de los santos.

En el Siglo de Oro, existía una cultura visual relativamente homogénea que llegó a conferir un valor arquetípico a determinadas imágenes: la escenificación estática, a medio camino entre teatro y pintura, constituía una especie de comodín para el dramaturgo, que activaba esa visión compartida del mundo y, a partir de ahí, apelaba a las pasiones y movía los afectos. Recuerda Pinotti las palabras de Diderot en pleno siglo XVIII: “Un actor que no sabe nada de pintura es siempre un actor mediocre” (2011: 79). Pero, además, la inserción de esos cuadros en vivo en el contexto de una acción dramática revelaba en clave escénica los parámetros compositivos del subgénero hagiográfico. El súbito estatismo en medio de un entramado dinámico por definición como es la comedia nueva interrumpía el desarrollo espaciotemporal y situaba las coordenadas de interpretación más cerca de lo ritual que de lo propiamente dramático. “Se trata de ver en el mismo vivir cotidiano el sentido trascendente de la vida”, dice Biedma Torrecillas (1998: 123) a propósito del realismo artístico del Barroco; algo que puede aplicarse con facilidad a esos *tableau vivant* que se intercalan a veces en la comedia hagiográfica para hacer visible la irrupción de lo eterno en medio de lo mundano. Barroquismo, en definitiva.

En las páginas que siguen, se ofrecerán ejemplos concretos de cómo la pintura, tanto en su dimensión material, como en esos cuadros en vivo, se inserta en el contexto de la comedia hagiográfica de Lope. Ya sabemos de la familiaridad del Fénix con el arte pictórico, de la admiración que profesaba a algunos pintores⁷ y del activo compromiso que asumió en la causa a favor de la liberalidad de la pintura en el pleito que tuvo lugar entre 1626 y 1633⁸. También se ha insistido, en su tiempo y en el nuestro, en el valor visual de su obra —citábamos arriba, a propósito, las palabras de Carducho—. Ahora se trata de indagar en los mecanismos poéticos, estructurales y, en fin, escenográficos que ponen de manifiesto esa visión esencialmente pictórica que tanto se le ha atribuido⁹.

La imagen sagrada sobre las tablas

La imagen piadosa¹⁰ sobre las tablas constituía, en primera instancia, una manifestación obvia de esa cultura visual y adquiriría una proyección no únicamente decorativa, sino emotiva, en el sentido más tridentino del término. En no pocas ocasiones, el propio Lope había recurrido a la imaginería sacra para afirmar la nobleza de la pintura, y con ella la respetabilidad del pintor: “Honra al pintor, si su grandeza ignoras, / siquiera porque pinta lo que adoras”, conmina desde los versos de *La hermosura de Angélica* (XIII, 38)¹¹. Pero no todo se quedaba ahí. Tradicionalmente, se habían atribuido propiedades milagrosas a las imágenes sagradas, una creencia general de la que el Fénix se había hecho eco en varias de sus obras¹². No podía ser de otro modo. El reconocimiento de la intercesión divina a través de la imagen era la piedra angular del catolicismo en la batalla contra la iconoclastia protestante y, además, estaba

⁷ Hay varios estudios que profundizan en la relación de Lope con algunos pintores célebres. Se ha mencionado ya el trabajo de De Armas (1978) sobre Tiziano. Pueden verse también De Armas (1982) sobre Lope y Miguel Ángel, Vosters (1981b) sobre Lope y Rubens o el estudio general de Sánchez Jiménez (2011), donde se incluyen capítulos dedicados a Van der Hamen, Rembrandt y El Bosco.

⁸ Pueden consultarse los trabajos de Portús Pérez (1992 y 1999) y, más recientemente, Sánchez Jiménez (2011). En Fernández Rodríguez (2009) también ofrezco ejemplos de cómo Lope confirió forma jurídica a argumentos de base filosófica y estética en su defensa de la pintura.

⁹ Frederick A. De Armas (1981: 719) cita la *Vida de Lope de Vega* (1968) de Castro y Rennert para recordar el “sentido pictórico que reflejan muchos de sus [de Lope] escritos”.

¹⁰ En este apartado me referiré a ejemplos de imaginería sacra, tanto pictórica como escultórica.

¹¹ Es significativo que Lope utilizase este argumento, utilizando exactamente las mismas palabras, cuando declaró en el pleito contra la alcabala (Fernández Rodríguez, 2009: 70).

¹² Recuerda varios ejemplos en *El peregrino en su patria* (1604).

en la base de la religiosidad popular. Pero, todavía de forma más significativa, Lope llegó a convertir ese poder sobrenatural en argumento para reivindicar la liberalidad del arte de la pintura en el pleito que mencionaba arriba. Vicente Carducho se pronunciaba en el mismo sentido:

También le pertenece [a la pintura] la nobleza moral, supuesto que tiene por motivo y objeto la virtud y honestidad, pues por medio de la pintura ha pretendido la Santa Madre Iglesia se convierta la criatura a su Criador, como se ha experimentado en conversiones hechas por medio de santas imágenes, y otros actos de devoción, como lo refieren muchos santos y los Concilios han mandado se use deste arte con este fin. (f. 33v)

El icono sobre las tablas no hablaba únicamente de una preferencia decorativa, ni siquiera de la tendencia barroca hacia lo visual; hablaba del propio Lope, que —como tantas otras veces— convertía la escena en tribuna para poner de manifiesto sus convicciones estéticas. Y hablaba también, claro, de una particular manera de entender la participación afectiva. En el contexto de la comedia hagiográfica, la aparición de la imagen tenía algo de metateatro: los personajes, igual que el público, observaban una figura que les estaba hablando del sentido de su propia vida. La imagen trascendía los límites de la ilusión dramática desde dentro y unificaba figuras de ficción y espectadores en un contexto piadoso envolvente.

Son varias las piezas del corpus seleccionado¹³ en las que aparecen imágenes en escena. No hay que olvidar que, por más que la imagen se proyectase hacia fuera y apelase, sin demasiados filtros, a la emoción de los espectadores activando todo un sustrato cultural, era parte de una puesta en escena vinculada a una acción dramática: el icono aparecía por algo y adquiría una función significativa dentro del contexto de la comedia. En *El rústico del cielo* (1605) se dramatiza de forma explícita el poder intercesor de la imagen cuando un pobre le pide pan a San Francisco:

Espera,
que el Niño Jesús dará
pan para que pan comas hoy. (430b)

Y acto seguido: “Corra una cortina, y véase un montón de panes, y sobre ellos un Niño Jesús” (430b). A través del milagro, la imagen se convertía en un puente entre el mundo cotidiano y ese impulso de lo sobrenatural que, sobre las tablas, siempre terminaba haciéndose visible.

A veces se daba un paso más, y, en algunos casos especialmente sugestivos, era la imagen misma la que se convertía en manifestación de lo trascendente. Es lo que sucede en *El niño inocente de La Guardia* (h. 1603). Ya en el tercer acto, durante el *via crucis* cruelmente teatralizado de Juanillo, se pretende emular también el episodio de Verónica, que limpia el rostro de Jesús:

Benito Toma, límpiale la cara.
Pedro Los tres dobleces repara.
Francisco Ya le llevo puesto así.

Lleve un paño asido por arriba con tres rostros pintados del niño, y luego deje caer las puntas para que se descubran.

 ¡Válgame Dios de Israel,
 tres figuras ha dejado!
Pedro La sangre lo habrá causado.
Francisco ¡Todas tres son como él! (vv. 2519-2525)

¹³ Me centraré únicamente en comedias compuestas entre la última década del XVI y las primeras dos del XVII, según la datación propuesta por Morley y Bruerton (1968).

La ficción teatralizadora se supera gracias al milagro. Y la referencia a lo pictórico le sirve a Lope para incidir en la metáfora clásica del *Deus pictor*, presente en otros lugares de su obra y clave en la reivindicación de la excelencia del arte pictórico¹⁴:

Entendimiento Lienzo y cuadro soberano
 deste mártir español,
 sirva de moldura el sol,
 si os pinta de Dios la mano. (vv. 2558-2561)

Aunque con un propósito distinto, en *Lo fingido verdadero* (h. 1608) también encontramos un juego similar entre la emulación, la mediación milagrosa y la pintura como síntesis simbólica. En las escenas iniciales del tercer acto, Ginés —en un parlamento ejemplar de lo que es la metateatralidad—, estudia su estrategia para parecer cristiano:

¿Cómo haré yo que parezca
 que soy el mismo cristiano
 cuando al tormento me ofrezca?
 ¿Con qué acción, rostro y mano
 en que alabanza merezca? (95b)

En su particular ensayo, el comediante actúa y habla *como si* fuera cristiano hasta llegar a pedir, explícitamente, el bautismo: “dadme el bautismo, Señor” (96a). Es entonces cuando tiene lugar el milagro:

Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires. (96a)

La aparición de la imagen pintada de Cristo y la Virgen en este caso, se enmarca en un contexto sobrenatural que hace visible la dialéctica de la gracia divina¹⁵. La presencia de la pintura confirma la condición de elegido del protagonista, tal como sanciona enseguida la voz del cielo: “No le imitarás en vano, / Ginés, que te has de salvar” (96a). Para subrayar esa proyección trascendente, consustancial a la comedia de santos, se elige esta vez la pintura, del mismo modo que otras veces se optaría por otro tipo de alardes de tramoya¹⁶. No era casual. Si de lo que se trataba era de resaltar la salvación de un todavía gentil, la mostración de una imagen que, desde lo alto¹⁷, representaba una estampa antonomásica de la nueva alianza era algo plenamente imbricado en la dinámica estructural de la pieza. Y, en *El divino africano* (1610), la pintura también se enmarca en el contexto de la eclosión sobrenatural y contribuye a subrayar la excelsitud del protagonista. Una mujer deshonrada aparece para pedir amparo a San Agustín, y él, embebido en la escritura, no la escucha. Ante la decepción de la mujer:

¹⁴ Sobre otros ejemplos de la utilización del tópico del *Deus pictor* en Lope véanse De Armas (1981) y Fernández Rodríguez (2009).

¹⁵ Respecto a la escenificación concreta de la escena, que se descubre al abrirse una puerta, resulta relevante recordar las palabras de Stoichita sobre las puertas en la pintura: “La representación pictórica de la hornacina, de la ventana o de la puerta denota un mecanismo meta-artístico que activa un diálogo entre el corte existencial y el corte imaginario” (2011: 107). Veremos enseguida cómo sobre las tablas, igual que en la pintura, se empleaban sistemáticamente marcas físicas para mostrar esta frontera entre dos dimensiones.

¹⁶ Más allá de los prejuicios de los moralistas y detractores del teatro, que vieron en la espectacularidad un mero artificio visual que atentaba contra la auténtica devoción, ya comprobó Elma Dassbach (1997) que, en la comedia hagiográfica, el alarde de tramoya era la manera que tenían los dramaturgos de convertir en teatro la presencia de lo sobrenatural, pilar del género desde sus orígenes.

¹⁷ Sobre el valor simbólico del nivel vertical de acción es clásico el estudio de John E. Varey (1986).

Va subiendo y descubriéndose una cortina; se ve San Agustín elevado, con la pluma en la mano, mirando un sol en que estará pintada la Santísima Trinidad. (353a)

Es significativo que, unos versos antes, el santo, asediado por el demonio, hubiese pedido favor a la “Individua Trinidad” (352b). La imagen, inserta en la aureola del milagro, se convierte en símbolo activo del poder de Dios. De nuevo, una voz del cielo explica el sentido del prodigio:

Cuando San Agustín no te hablaba,
era porque de la esencia
de Dios, con tanta excelencia
escribía y disputaba:
y pues a cosa tan alta
llega su ingenio profundo,
no te espante que en el mundo
haya, cuando escribe, falta. (353a)

Hay otras ocasiones en que la imagen no procede del *más allá*, sino que se naturaliza en el contexto de la comedia. Los procedimientos podían ser diversos. En *Los locos por el cielo* (1598-1603), donde los cristianos sufren las persecuciones de los gentiles —y eso es lo que va dando forma al conflicto en una comedia especialmente episódica—, la imagen adquiere *per se* un valor militante: “Glicerio, sacerdote, con alguna gente, de rodillas a un altar con una imagen y velas” (138a). Todo cobra sentido si se tiene en cuenta el parlamento de Maximiano:

Oíd, que están orando a sus imágenes.
Estoy, por el supremo y alto Júpiter,
por pasarles el pecho: decid, bárbaros,
¿no veis que sois ruina de su Imperio

Glicerio, sacerdote, con alguna gente, de rodillas a un altar con una imagen y velas.

Con esta vanidad supersticiosa
que estáis rogando a Cristo, un hombre muerto,
en esa cruz clavado como infame,
que aquella tempestad su furia temple,
siendo vosotros la ocasión y causa? (vv. 1727-1736))

Pero, sobre todo, es relevante el contraste con una escena paralela del primer acto:

Maximiano Pide a los dioses socorro
en tu piadosa pregunta.

Córrase la cortina a la estatua de Apolo, y todos de rodillas. (vv. 179-180)

La imagen, de un Cristo crucificado, que constituye el contrapunto a la estatua de Apolo, viene aquí a simbolizar la fe de los cristianos, condenada violentamente desde la perspectiva pagana: «en esa cruz clavado como infame» dice con desprecio el emperador ante la misma imagen que describe y que estaban viendo los propios espectadores. Era una forma de apelar a la emotividad más visceral en tiempos en que el catolicismo —y con ello el valor de la imagen— también se había visto atacado desde otros frentes. También en *El niño inocente de la Guardia* (h. 1603), donde el elemento pictórico adquiere una presencia significativa, como veíamos, encontramos una escena en la que la imagen se naturaliza. Los padres de Juanillo, desesperados por haber perdido a su hijo, rezan una oración a la Virgen del Sagrario: “Córrase una cortina, véase una reja y encima la imagen” (1338*Acot.*). Recuerda, a propósito, Baños Vallejo: “La Virgen del Sagrario es la Patrona de Toledo. La catedral custodia, en la capilla del mismo nombre, una talla del siglo XIII: María sedente con el Niño en el regazo” (2009:

1571). Si esta es la imagen que previó Lope para la puesta en escena, la pertinencia dentro del contexto de la comedia, en la que un niño es raptado por unos hebreos para emular el sacrificio de Cristo, es más que evidente. También significativo es el caso de *San Diego de Alcalá* (1613). Aquí el juego metateatral es más intenso que nunca:

Sale la procesión, y detrás, en unas andas pequeñas, con muchas flores, la imagen, y los músicos sobre un libro, cantando así. (111b)

Y enseguida:

Tocan otra vez las chirimías hasta entrarse por la otra parte y Diego echando rosas delante de la imagen, diga en parando. (111b)

La procesión es, ya lo sabemos, una manifestación obvia de esa proyección visual del espacio sacro. En esta pieza, se convierte en parte de una acción dramática, con lo que su dimensión ostensiva y teatralizadora se multiplica. En este caso, la imagen no adquiere relevancia en sí misma, sino que se enmarca en un contexto que le confiere un valor emotivo añadido.

“Descúbrese...” Las escenificaciones estáticas

Y junto a la inserción material de la imagen en escena, se multiplican en el corpus hagiográfico de Lope —y es algo extrapolable al resto de los autores del período, y posteriores— los que llamaba arriba cuadros en vivo. Cita Pinotti la *Idée de la perfection de la peinture* (1662) de Roland Fréart de Chambray cuando dice: “La pintura no habla, lo sabemos, pero puede ser expresiva *como* si pudiera hacerlo, dando vida a imágenes que parece que hasta hablan y razonan” (2011: 78). Las escenificaciones estáticas llevan al extremo esta noción en la medida en que se insertan en un contexto altamente significativo —la acción de una comedia— que completa su sentido. No era algo inédito. Salvando las evidentes distancias, es algo similar a la *composición de lugar* ignaciana¹⁸: una escena visible que se proyecta hacia lo invisible en una dialéctica, ya lo veíamos arriba, esencialmente barroca. Que la expresión pictórica era la manifestación visible de la idea está en la base de la teoría artística del Renacimiento¹⁹, algo que no obvió Lope:

(Pintura soberana),
volaste a la deidad inaccesible
dando cuerpo visible
a la incorpórea esencia²⁰.

No se trata de suponer la influencia directa de un cuadro concreto en una concepción escénica, sino el aprovechamiento sobre las tablas de un modo de expresión que se acercaba a lo pictórico. Y ello con la intención fundamental de confirmar la proyección trascendente de la comedia hagiográfica.

No es casual que, muchas veces, la presencia del elemento sobrenatural se enmarcase en el dominio del sueño. Ya desde las fuentes homéricas, el filtro de lo onírico permitía que pudieran trascenderse las coordenadas espaciotemporales cotidianas y entrar en contacto con esferas ultramundanas. Más allá de lo literario, y en el ámbito específico de la pintura barroca, tenemos el ejemplo emblemático de *El sueño del caballero* (h. 1670), de Pereda donde el motivo del sueño como pasadizo hacia el más allá se fusiona con el paradigma del *Vanitas*, que no dejaba de ser una realización moralizada del *Theatrum mundi*. No en vano, recuerda Stoichita, “la conexión entre ilusionismo y vanitas no es casual, sino una imperiosa necesidad” (2011: 62). El sueño,

¹⁸ Bastianutti (1981) ya nota el valor intensamente teatral de los *Ejercicios espirituales*.

¹⁹ Véase, a propósito, Panofski (1995).

²⁰ Es un fragmento de la silva que Lope dedicó a Vicente Carducho y que este incluyó en sus *Diálogos de la pintura* (ff. 81r-82v).

llevado a las tablas, marcaba simbólicamente, y a través de la activación de recursos no demasiado alejados de la teatralidad, el tránsito a otra dimensión y, al mismo tiempo, hacía posible esa cierta dosis de estatismo que exigían los cuadros en vivo. Así, en la temprana *Comedia de San Segundo* (1594): “Quédase dormido y sale una inspiración del cielo en forma de ángel” (265b); y en *El santo negro Rosambuco* (ant. 1607): “Recuéstese a dormir y aparezca San Francisco con un cordón en la mano” (150b). Todavía de manera más significativa, en *El serafín humano* (1610-1612) la escenificación estática es la proyección visual del sueño del Pontífice:

El Pontífice diga cerrados los ojos
Pontífice Tu poder divino invoco
 Para visión semejante.

Córrase un tafetán, y véase una iglesia que se cae, y San Francisco, ya en hábito de fraile, que la detiene con los brazos que no caiga. (30a)

Lo mismo que en *El divino africano* (h. 1610), donde el cuadro en vivo se combina, además, con la irrupción de la imagen sagrada: “Duerme y descúbrese una cortina y allí Agustino entre dos imágenes de Cristo y Nuestra Señora, de rodillas” (358b).

Es muy significativo que la gran mayoría de esas estampas estáticas se descubran precisamente al correrse una cortina. Su presencia en el tablado marcaba escénicamente la frontera entre lo cotidiano y lo trascendente y daba paso a auténticos *tableau vivant* sin necesidad de recurrir siempre al artificio del sueño. El propio Stoichita (2011: 113) analiza el carácter eminentemente teatralizador de un motivo que llegó a ser recurrente en la pintura de la época. Es habitual que, en el margen del cuadro, aparezca una cortina anudada, a modo de telón que descubre la escena principal, o de pasadizo que comunica los espacios de la observación y de lo observado —estrategias de desbordamiento en cualquier caso²¹. La cortina pintada, en definitiva, remarcaba simbólicamente la dialéctica teatral de la ostensión y la apariencia²². Sobre las tablas, el recurso creaba un efecto obvio de metateatralidad y, además, incrementaba el poder fascinador del cuadro visual. Un ejemplo extremo es el que se incluye en *Los locos por el cielo*, donde se descubre un Belén viviente que es, en rigor, una escena de una pieza teatral insertada en la propia comedia: “Estos se entren y la cortina se descubra viéndose el José y la María y el Niño en el pesebre” (2252*Acot*). La escena piadosa, presente sin duda en el imaginario visual de los espectadores, se naturaliza esta vez mediante el filtro del teatro en el teatro. La cortina posee un valor ambivalente: en sentido recto, es el telón que separa los dos espacios paralelos de representación; pero, simbólicamente, se convierte en una marca física de acceso hacia lo trascendente.

Si hay algo que caracteriza a la pintura barroca es la tendencia a la captación del instante, a la representación de un “trozo de vida” en palabras de Stoichita (2011: 35), que insufla una pulsión de movimiento en el estatismo propio de la imagen pintada. A veces, el espacio paralelo que descubría la cortina en el tablado mostraba justamente esta tensión. Basten tres ejemplos. En *La gran columna fogosa*:

Con música se descubra un altar; vese Basilio vestido para celebrar, si quieren con diáconos; un Niño Jesús pequeñito, los pies en un cáliz; esté el hebreo de rodillas muy atento y junto; y canten dentro los músicos. (290b)

²¹ En *El sueño de San Fernando*, atribuido a Valdés Leal, la cortina se enmarca, significativamente, en un contexto onírico; también en el mencionado *El sueño del caballero*, de Pereda. A veces esa cortina no posee una dimensión sobrenatural explícita, pero mantiene intacta su sugerencia teatralizadora como en *Las hilanderas* (1657) de Velázquez, o en el *Retrato de Íñigo Melchor* (h. 1659) de Murillo.

²² Resulta, además, sugestivo el empleo de la cortina para cubrir la imagen sagrada como signo de reverencia. Recordemos, a modo de ejemplo, el milagro XXI berceano: “Y tenié la imagen de la sancta Reíгна, / la que fue pora'l mundo salut e medicina; / teniéla afeitada de codrada cortina, / ca por todos en cabo essa fue su madrina” (ed. Baños Vallejo).

De nuevo en *Los locos por el cielo*, Indes, preso de los celos y sin comprender la mudanza de Dona, que acaba de convertirse al cristianismo, se dispone a atacar a la doncella y a su supuesto amante:

Meta mano y, al arremeter, descúbrase una cortina, y en una pila Dona bautizándose, vestida de blanco, San Cirilo con el agua en un aguamanil y una paloma en un resplandor sobre su cabeza. (757Acot)

Muy similar a esta es la escena de *Lo fingido verdadero*:

Descúbrase con música, hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo. (100a)

Lo que al observar el lienzo se queda en un *como si hubiéramos sorprendido a los personajes*, se consume en el teatro. Aquí, efectivamente, los sorprendemos *in actio*: Basilio está a punto de comenzar la celebración, San Cirilo aún tiene el agua en el aguamanil, el ángel todavía tiene el brazo levantado. Es una manera de sugerir la temporalidad desde la inmovilidad —por medio de recursos no extraños a la expresión pictórica—, y de hacer así visible la tensión entre la fugacidad del instante y la eternidad del mensaje piadoso que encerraba la escena. Especialmente interesante es el caso de *El niño inocente de La Guardia*, donde se escenifican algunas estaciones del *via crucis*:

Vanse, y córrase una cortina, y véase el niño, desnudo, con muchos cardenales, atado, y dos ángeles con él. (2170Acot)

Salen Hernando y el niño con una ropita, una soga al cuello, las manos atadas, su corona de espinas en la cabeza y la caña en la mano. (2246Acot)

Salen los hebreos y detrás el niño con la cruz a cuestas, ayudándole Hernando. (2493Acot.)

Descúbrase una cortina, y véase detrás el niño en la cruz, todos los hebreos y una escalera arrimada a un lado. (2585Acot)

La memoria visual de los espectadores se activaría de forma automática ante unas estampas que actualizaban de manera obvia las escenas de la pasión de Cristo y que se caracterizaban precisamente por representar un instante.

Pero los cuadros en vivo tenían una función básica dentro del contexto de un género dramático, la comedia hagiográfica, cuyo objetivo primordial consistía en confirmar la santidad del protagonista ante los ojos del público. Junto a la carga emotiva —y la inherente savia barroca—, es emblemático en este sentido el aprovechamiento de la estética penitencial, de indudable filiación pictórica²³. En *La gran columna fogosa*: “córrese una cortina y vese a Basilio recostado sobre un canto, con una túnica de sayal en la mano, una calavera y disciplinas y en la otra mano un crucifijo mirándole” (268a); con un diseño similar, en *Juan de Dios y Antón Martín* (1611-1612): “Descubran a Juan de Dios echado sobre una estera, y un canto por cabecera, y una calavera en las manos” (2342Acot). La tradición iconográfica de santos como Jerónimo o Antonio y de santas como María Magdalena o María Egipcíaca había establecido tanto los atributos del penitente —la calavera, el crucifijo, el canto, la túnica— como su gestualidad —de rodillas, mirada hacia el cielo o hacia la imagen de Cristo, puño en el pecho—. Ambos se habían fijado en el imaginario colectivo casi a modo de plantilla extrapolable de unos santos a otros. Sobre las tablas, la imagen del penitente remitía a todo ese sustrato iconográfico y, al mismo tiempo, ensalzaba al protagonista, que era, a fin de cuentas, de lo que se trataba. Precisamente con este objetivo, el dramaturgo cerraba las piezas mediante estampas apoteósicas que demostraban la excelsitud del santo a modo de síntesis simbólica. Es sugestiva la última escena de *Juan de Dios y Antón Martín*:

²³ Díez Borque (2001: 334) recuerda justamente la popularidad de la arquetípica imagen penitencial.

Descúbrase una cortina y véase la Caridad con un manto extendido, debajo dél estén algunos pobres y niños, y a la mano derecha un Niño Jesús, a la izquierda Juan de Dios, y enlazados los tres con unos listones encarnados. (3264Acot)

Si no existía un cuadro así, Lope se encarga de recrearlo para las tablas: funde el contexto alegórico dramáticamente modelado con la tradición iconográfica del santo, que ensalzaba siempre su caridad, para mostrar con unas pocas *pinceladas* quién era aquel San Juan de Dios sobre el que había confeccionado toda una comedia.

Este valor sintético del cuadro en vivo se llevaba a sus últimas consecuencias cuando se hacía explícito —o evidente, al menos— que aquella concepción escénica procedía directamente de la tradición pictórica. Se cerraba así el círculo que marca la relación teatro-pintura convirtiendo la acción de la comedia en el desarrollo dinámico de la imagen estática que todos tendrían en mente. Esto sucede de manera destacada en tres piezas contemporáneas —y probablemente esto no sea casual—: *El cardenal de Belén* (1610), *El divino africano* (h. 1610) y *El serafín humano* (1610-1612). La última aparición del santo en escena es, en los tres casos, una estampa apoteósica de innegable fuerza visual. Pero, además, su vinculación con la iconosfera popular, si utilizamos el término de Díez Borque, no sólo se hace obvia, sino que se convierte en una clave interpretativa *per se*. He sostenido en otro lugar (2014) que, en *El cardenal*, el criterio organizador de la materia dramática, y lo que confiere cierta coherencia a una acción no del todo articulada, es justamente la voluntad lopesca de llevar al tablado una recreación en vivo de lo que todos habían visto sobre el lienzo. La última aparición del santo no es sólo una síntesis simbólica para celebrar su excelsitud; es la escenificación de un cuadro:

Ángel Roma venturosa, espera
que te le quiero mostrar,
porque a retratalle aprendas
y de esta suerte le pintes.

San Jerónimo se descubra en unos peñascos, colgado el hábito, y capelo de un árbol, con el canto en la mano, el pecho descubierto, el león a los pies y mirando a un Cristo. (vv. 2862-2865Acot)

Poco antes se descubría de otra suerte: “Corra el ángel una cortina y véase una mesa y San Jerónimo con una barba blanca muy larga, vestido de cardenal, escribiendo, el león a un lado echado” (2772Acot). Ambas estampas recrean la doble tradición iconográfica del santo —el Jerónimo intelectual y el Jerónimo penitente— que habrían forjado la iconosfera popular jeronimiana²⁴. “De esta suerte le pintes”, le dice el Ángel a Roma en un epílogo alegórico cuyo objetivo consistía en proyectar la acción de la comedia hacia el presente de los espectadores, un giro pragmático muy coherente con el molde hagiográfico. El procedimiento para lograr esta aproximación de tiempos, y que no pasase desapercibida, fue convertir la comedia en una explicación de la imagen de San Jerónimo. Por utilizar términos actuales, *El cardenal de Belén* sería un *así se hizo*, un *making-of*, y la iconografía de San Jerónimo, el producto que habrían recibido previamente los espectadores y que había forjado su imaginario. El empleo aquí del

²⁴ La galería de recreaciones pictóricas de San Jerónimo es inmensa. En un cuadro de Luis de Morales, el Divino, del siglo XVI, se muestra esa doble vertiente de su hagiografía situando en primer plano al Jerónimo intelectual y descubriendo, a través de una ventana, al Jerónimo penitente. En la Catedral de Palma de Mallorca se conserva un San Jerónimo penitente de Juan de Juanes que encaja perfectamente con la descripción de Lope: el hábito colgado en un árbol, el canto en la mano, el león a los pies y con la mirada dirigida a un Cristo crucificado. Sobre la iconografía de San Jerónimo y la comedia de Lope es interesante el estudio de Emmanuelle Garnier (1998).

espacio pictórico no es un recurso efectista sin más, sino el broche de oro necesario que completaba el entramado dramático.

No resulta forzado pensar que Lope pudiese haber seguido, conscientemente o no, procedimientos estructurales similares al componer tres piezas que, como señalaba arriba, son todas hijas de un mismo momento. Así, en la escena final de *El divino africano*: “Descúbrase San Agustín vestido de obispo, con su cayado y la Iglesia en la mano, como le pintan, la Herejía a los pies con algunos libros” (362b). La mediación del “como le pintan”, tan frecuente en las comedias de santos, aparte de condensar toda una indicación escénica, no dejaba lugar a dudas sobre el peso de la tradición iconográfica en la interpretación de la pieza²⁵. Y de una forma menos explícita, pero, en mi opinión, también evidente, la pintura está en la base de la última escena de *El serafín humano*:

Descúbrase con música un árbol en cuyo tronco esté echado San Francisco, como que el árbol le salga del pecho: a los lados tenga sus ramas, y en ellas sentados los que se dirán; pero en el árbol en medio ha de estar Santa Clara y la primera, y luego San Luis, rey de Francia, y el Niño Jesús en lo alto; las ramas serán cuatro, dos de cada lado, y en cada una dos santos. (67b)

A partir de una imagen que recuerda de forma inmediata a la tradición pictórica del Árbol de Jesé, se ensalza, a través de la comparación visual con la genealogía del mismo Cristo, la fortuna futura de las tres órdenes de San Francisco. Como sanciona el ángel:

Desde el tronco de Francisco
así se va propagando
el árbol fértil que al mundo
ha de dar fruto tan alto. (68a)

Aquí no es la imagen del propio santo la única que pesa, sino una tradición iconográfica cuya dimensión primordialmente simbólica permitía establecer sugestivos paralelismos. Ya sostenía Cooper que “los símbolos encierran un significado arquetípico interior que conduce a realidades de orden superior” (1988: 1) y, por tanto, como sucedía con las imágenes de penitentes, la carga simbólica trascendía la individualidad del santo para proyectarse hacia el marco global de la iconosfera.

Conclusiones

En el colofón a la silva a la pintura que Carducho incluyó en sus *Diálogos*, Lope se reconoce consolado por haberle ofrecido “estos requiebros como a dama a la que quise tanto, desde que nací a sus puertas” (f. 82v). Apasionado por naturaleza, el Fénix también se dejó arrastrar por los encantos del arte pictórico. Y, como no podía ser de otro modo, esa pasión se fundió con la manera teatralizada de ver el mundo que se filtraría hacia toda su obra. En el contexto del teatro hagiográfico, la presencia de la imagen era prácticamente obligada: si se trataba de mover afectos nada mejor, ni más inmediato, que el impacto visual proporcionado por la iconografía sacra. El público estaba acostumbrado a ver esas imágenes en la iglesia, y se emocionaba con ellas cuando el predicador las subía al púlpito explotando todas las posibilidades de la expresión teatral. Pero, además, el tablado tenía mucho de pintura —lo dijo nada menos que Lessing—, y los actores podían recrear configuraciones en vivo que también, como las imágenes, impactasen de modo inmediato. En las comedias de santos de Lope, todo este entramado visual se inserta en una acción dramática que le confiere un sentido más

²⁵ Un ejemplo, de los muchos que podría haber conocido Lope, es el *San Agustín* de Juan Pantoja de la Cruz, del siglo XVI, conservado en el Museo del Prado. Ahí se muestra efectivamente al santo con el hábito de obispo, el cayado, una iglesia en la mano y un libro a sus pies.

allá de la pura fascinación y que enlaza directamente con los pilares de la espiritualidad barroca. Decía Lope en la citada silva:

Ilustres sabios, capitanes fuertes [...]
salen agradecidos
a la inmortalidad de tus pinceles,
con que más breve que las plumas sueles
cifrar el ornamento
del mundo superior... (f.81v)

Porque, en medio de una comedia donde todo se movía, la expresión pictórica confirmaba a los espectadores que aquello que estaban viendo tenía algo que ver con ellos mismos y, en definitiva, con la eternidad.

Obras citadas

- Aristóteles. Antonio López Eire ed. *Poética*. Madrid: Istmo, 2002.
- Armas, Frederick A. de. "Lope de Vega and Titian". *Comparative Literature* 30.4 (1978): 338-352.
- "Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega". En Manuel Criado de Val ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981. 719-732.
- "Lope de Vega and Michelangelo". *Hispania* 65.2 (1982): 172-179.
- Bastianutti, Diego L. "La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega". En Manuel Criado de Val ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981. 711-718.
- Berceo, Gonzalo de. Fernando Baños ed. *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Real Academia Española, 2011.
- Biedma Torrecillas, Arturo. "La teatralidad como determinante cultural: ¿una constante histórica?". *Boletín Millares Carlo* 16 (1998): 113-128.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- Cooper, J.C. *El simbolismo. Lenguaje universal*. Buenos Aires: Lidium, 1988.
- Cornejo Vega, Francisco J. "Las relaciones entre pintura y teatro como objeto de investigación". En *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: La "Sacra Monarquía"*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 1999 (<http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2099/pintura-y-teatro-en-la-sevilla-del-siglo-de-oro-la-sacra-monarquia>) [Consultada el 19.09.2014]
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 1997.
- Díez Borque, José M^a. "Calderón y el "imaginario visual": teatro y pintura". En José María Díez Borque ed. *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*. Madrid: Ollero & Ramos, 2001. 321-345.
- Fernández Rodríguez, Natalia. "Tú exenta en fin de las comunes leyes... Lope, abogado de la pintura". *Anuario Lope de Vega* XV (2009): 53-74.
- Garnier, Emmanuelle. "Del teatro de Lope a la pintura de Ribera: apuntes sobre la imagen de San Jerónimo". En M.C. García de Enterría y A. Cordón de Mesa eds. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1998. 651-659.
- Larson, Catherine. "Metateather and the Comedia: past, present and future". En C. Ganelin y H. Mancing eds. *The Golden Age Comedia. Text, theory and performance*. Indiana: Purdue University Press, 1994. 204-221.
- Lessing, Gotthold Efraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis, 1985.
- López Torrijos, Rosa, "Teatro y pintura en la época de Calderón". *Goya* 287 (2002): 83-96.
- Moreno Mendoza, Arsenio, "Zurbarán y el arte de la tramoya". *Goya* 307-308 (2005): 249-260.
- Morley, Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Panofski, Edwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1995.

- Pinotti, Andrea. *Estética de la pintura*. Madrid: Antonio Machado, 2011.
- Portús Pérez, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1992.
- *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea, 1999,
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Stoichita, Víctor. *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Varey, John E. "Cosmovisión y niveles de acción". En J.L. Canet Vallés ed. *Teatro y prácticas escénicas. La Comedia*. London: Tamesis, 1986. II, 50-65.
- Vega, Lope de. "La campana de Aragón". En *Decimaoctava Parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan González, 1623. 208-236.
- Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega IX. Lo fingido verdadero*. Madrid: Atlas, 1964. 51-107.
- Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega IX. La gran columna fogosa*. Madrid: Atlas, 1964. 253-310.
- Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega IX. El divino africano*. Madrid: Atlas, 1964. 312-362.
- Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega X. El serafín humano*. Madrid: Atlas, 1965. 7-68.
- Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega X. Comedia de San Segundo*. Madrid: Atlas, 1965. 225-270.
- Marcelino Menéndez Pelayo ed. *Obras de Lope de Vega XI. San Diego de Alcalá*. Madrid: Atlas, 1965. 105-157.
- Luigi Giuliani ed. Luigi Giuliani coord. *Comedias de Lope de Vega, Parte III. El santo negro Rosambuco*. Lérida: Milenio, 2002. 397-506.
- Marcella Trambaioli ed. *La hermosura de Angélica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- Enric Bassegoda i Pineda ed. Rafael Ramos coord. *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII.1. Los locos por el cielo*. Lérida: Milenio, 2009. 305-427.
- Fernando Baños Vallejo ed. Rafael Ramos coord. *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII.3. El niño inocente de La Guardia*. Lérida: Milenio, 2009. 1503-1627.
- Giuseppe Mazzocchi ed. Ramón Valdés y María Morrás coords. *Comedias de Lope de Vega, Parte X.3. Juan de Dios y Antón Martín*. Lérida: Milenio, 2010. 1365-1508.
- Natalia Fernández ed. Natalia Fernández coord. *Comedias de Lope de Vega, Parte XIII.1. El cardenal de Belén*. Madrid: Gredos, 2014.
- Vosters, Simon A. "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español". *Diálogos Hispánicos de Amsterdam 2* (1981a): 15-37.
- "Lope de Vega y Rubens". En Manuel Criado de Val ed. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1981b. 733-744.