



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„La Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura.“

La silva de Lope de Vega en los *Diálogos de la pintura* de
Vicente Carducho.

Verfasserin

Sophie Reichetzedler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Spanisch

Betreuer:

Mag. Dr. Wolfram Aichinger

„La Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura“

La silva de Lope de Vega en los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho.

1. Einführung	5
2. Lope de Vega, „Huomo universale“	12
2.1. Lope Félix de Vega Carpio, „König aller Gattungen“	13
2.2. Die Welt der Malerei in den Werken des „Fénix“	16
2.2.1. <i>La viuda valenciana</i>	17
2.2.2. <i>La hermosura de Angélica</i>	19
2.2.2. Beispiele aus <i>obras sueltas</i>	23
2.2.3. Beispiele in <i>El Cardenal de Belén</i>	27
2.2.4. <i>Selva de Amor</i>	29
2.2.5. Ein Sonett an Vicente Carducho	30
3. Die Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio	33
3.1. Forschungslage	33
3.2. Beschreibung und orthographische Kriterien	33
3.3. Abschrift des Originals	35
3.4. Analyse	38
3.4.1. Inhalt	39
4. Vicente Carduchos <i>Diálogos de la pintura</i>	47
4.1. „Debemos comunicar nuestro talento en lo que puede ser de utilidad a los demás“: Lope de Vega schreibt für Vicente Carducho	47
4.2. Eine kurze Vorstellung Vicente Carduchos	49
4.3. Struktur und Inhalt der <i>Diálogos de la pintura</i>	51
4.3.1. Erster Dialog	52
4.3.2. Zweiter Dialog	52
4.3.3. Dritter Dialog	53
4.3.4. Vierter Dialog	54
4.3.5. Fünfter Dialog	58
4.3.6. Sechster Dialog	58
4.3.7. Siebenter Dialog	58
4.3.8. Achter Dialog	59
4.4. Bewertung der <i>Diálogos de la pintura</i>	60
4.5. Die Traktatliteratur im Spanien des Siglo de Oro	63
5. Historischer Hintergrund	65

5.1. Der Gerichtsstreit von 1625	66
5.1.1. Zusammenfassung der Aussage Lope de Vegas	67
5.1.2. Die Auswirkungen des Gerichtsstreits und das Jahr 1633	70
5.2. Die Hochblüte und der Niedergang Spaniens	72
5.2.1 Der Einfluss des Konzils von Trient auf die Kunst des Siglo de Oro	74
5.2.2. Die Inquisition	76
6. Conclusio	77
7. Resumen en español	80
8. Anhang: Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio	89
9. Bibliographie und Bilderverzeichnis	95
9.1. Bibliographische Angaben	95
9.2. Bilderverzeichnis	102
10. Abstract	103
10.1. Abstract in deutscher Sprache	103
10.2. Abstract en español	104
Lebenslauf	105

*„Pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que
tienen un mismo arte.“¹*

¹ Auspruch aus *Philosophie antigua poética* von **Alonso López Pinciano (1547-1627)**. In: Civil, Pierre: *Ut Pictura Poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: El poema al retrato grabado*. In: Córdón Mesa, Alicia/ García de Enterría, María Cruz (Hrsg.): *Actas del IV congreso internacional de la AISO*. S.419.

1. Einführung

Die Verwandtschaft der Dichtkunst und Malerei ist ein immer wiederkehrendes Thema, das im Lauf der Jahrhunderte wiederholt für Kontroversen sorgt. Philosophen, Historiker, Literatur- und Kunstkritiker, sowie Künstler und Literaten selbst haben sich mit verschiedenen Ansätzen und zu unterschiedlichem Zweck mit dem Topos Horaz' „*ut pictura poesis*“ auseinandergesetzt. Symptomatisch für diese Tendenz ist der auf Simónides de Ceos zurückgehende Aphorismus, die Malerei sei „stumme Poesie“ und die Poesie „beredte Malerei“²³. Die Berufung auf „*ut pictura poesis*“ und dessen vielseitige Interpretation bilden die Grundlage für einen facettenreichen Diskurs über die Nähe der Malerei zur Poesie und umgekehrt⁴.

Im Siglo de Oro finden Künstler und Literaten im interdisziplinären Austausch Anregungen und neue Blickwinkel. Huldigungen von Dichtern an die Malerei, Theoriewerke zur Verbundenheit beider Künste oder zur Erhabenheit einer der beiden, sowie allegorische Darstellungen und Lobreden auf die Dichtkunst in Bildform sind im Goldenen Zeitalter in Spanien, dem Schauplatz dieser Arbeit, weit verbreitet. Die Entstehung einer zeitlich und örtlich abgrenzbaren Kunstgeschichte und Kunsttheorie, sowie die Auseinandersetzung mit der Ähnlichkeit von Poesie und Malerei ebnet im beginnenden siebzehnten Jahrhundert der Festlegung des Status der Malerei als freie Kunst den Weg. Besonders die nicht vorhandenen Ausbildungsmöglichkeiten für Maler, sowie die hohen steuerlichen Abgaben im Vergleich zu anderen Kunstschaffenden, bewegen viele Schriftsteller dazu sich zusammen mit bildenden Künstlern für Veränderungen einzusetzen. Es besteht eine rege Produktion von theoretischen

² Vgl.: Buch, Hans Christoph: *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. Carl Hanser Verlag. 1972, München. S.20.

³ Auch Leonardo Da Vinci bezieht sich auf Simónides de Ceos mit den Worten: „Pitturare è una poesia muta; la poesia è una pitture cicca“. Vgl.: Da Vinci, Leonardo: *Trattato della Pittura*. Milanese, G. (Hrsg.), A.P. Mc Maham, Princeton, 1956. S.17.

⁴ Es versteht sich, dass natürlich auch die gegenteilige Position von Künstlern und Autoren vertreten wird: „(...) Gesteigert wurde die Verwirrung der Begriffe noch dadurch, daß wiederum unter Berufung auf Aristoteles, die verschiedenen Künste als nachahmende auch untereinander gleichgesetzt wurden.(...) Die Poetik des Horaz mit ihrer Formel *ut pictura poesis*, lieferte das Motto für die rücksichtslose Identifizierung von Dichtung und bildender Kunst- gleichsam wider Willen, denn versetzt man die Worte zurück in ihren ursprünglichen Kontext, sieht es so aus, als habe Horaz eher warnen wollen vor der Verwechslung von Literatur und Malerei.“ In: Buch, Hans Christoph: *Ut pictura poesis*. S.20.

Texten im Rahmen des künstlerischen Gedankenaustausches. Man könnte fast sagen, es sei die Pflicht eines Künstlers, und der letzte Schrei unter Literaten zu dieser Zeit sich in irgendeiner Form zum Thema „*ut pictura poesis*“ zu positionieren. Werke wie der *Diálogo entre la Naturaleza y los dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga* von Juan de Jáuregui (1618), die *Silva al pincel* von Francisco de Quevedo⁵, *Origen y ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura* von Lázaro Díaz del Valle (1656), sowie *El informe sobre la pintura* von Calderón de la Barca, (1677) und viele weitere entstehen und bilden zusammen mit den großen Kunsttraktaten des spanischen Siglo de Oro die Grundlage für eine wissenschaftliche und gattungsübergreifende Auseinandersetzung mit Kunst.

Lope de Vega, Protagonist dieser Untersuchung, widmet sich, ganz im Zeichen dieser Begeisterung für „*ut pictura poesis*“, in Form eines Gedichts der Erhabenheit der Malerei. Dieses erscheint im Rahmen der *Diálogos de la pintura* des zweiten Künstlers, auf den sich das Augenmerk dieser Arbeit richtet, Vicente Carducho. Jenes kurze Werk, das in Carduchos *Diálogos de la pintura* im Jahre 1633 erscheint, ist Zeugnis des unverhohlenen Interesses und der Faszination des „*Fénix*“⁶ für die Malerei. Dieses bildet den Ausgangspunkt für einen Querschnitt der literarischen Gattung der Kunsttraktate mit dem Ziel, die enge Verbundenheit der Poesie mit der Welt der Malerei im Siglo de Oro am Beispiel Lope de Vegas in Verbindung mit Vicente Carducho aufzuzeigen. Im Zuge dessen werden, mit besonderem Gewicht auf die *Diálogos de la pintura*, im weitesten Sinne die künstlerischen Anliegen, sowie die Axiome der Kunst und Kunsttheorie des Goldenen Zeitalters behandelt. Zur Situierung des Lesers in das Siglo de Oro wird auf die Begebenheiten Spaniens im beginnenden siebzehnten Jahrhundert, im Besonderen auf die Auswirkungen der gegenreformatorischen Haltung der römisch-katholischen Kirche und der Inquisition, eingegangen. Die *Silva* Lope de Vegas in erster Linie, sowie die *Diálogos de la pintura* im Weiteren, sowie ihre Verfasser, stehen exemplarisch für einen interdisziplinären Zugang zur Kunst.

⁵ Vgl.: Civil, Pierre: *Ut Pictura Poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: El poema al retrato grabado*. In: Cordon Mesa, Alicia/ García de Enterría, María Cruz (Hrsg.): *Actas del IV congreso internacional de la AISO*. p.420.

⁶ **Phönix**, der sich im Feuer verjüngende Vogel der altägyptischen Sage (Christliches Sinnbild der Auferstehung). In: Duden, Fremdwörter: *Der kleine Duden Fremdwörterbuch*. S.320. Hier: *Fénix*, Beiname von Lope Félix de Vega y Carpio.

Der erste Teil der folgenden Arbeit widmet sich dem biographischen Hintergrund Lope de Vegas in Bezug auf dessen Kunstinteresse und Kenntnisse der Malerei. Weiters wird hier ein Blick auf die Quellen für die sehr umfassende Literaturproduktion des Schriftstellers geworfen, unter anderem antike Schriften und herausragende Werke des italienischen Quattrocento, keineswegs aber Quellen, die von einer intensiven Reisetätigkeit zeugen.

Lope de Vega soll als passionierter „*huomo universale*“ porträtiert werden, im Sinne eines Künstlers, dem es gelingt, die Grenzen der Literatur zu überschreiten und zu einem barocken Meister zu avancieren, der literarische Genialität und Belesenheit mit Massenproduktion und Publikumserfolg in Konformität mit Kirche⁷ und Staat, auf einen gemeinsamen Nenner bringt. Sein umfangreiches Lebenswerk wirkt wie ein barockes Gesamtkunstwerk, bei dem der visuelle Reiz eine wichtige Rolle spielt. Daher wird an dieser Stelle von einer detaillierten Biographie abgesehen und anstatt dessen sein Interesse an der bildenden Kunst in den Vordergrund gestellt. Besonders die Lope Biographie Américo Castros und Hugo A. Rennert, sowie jene von Eberhard Müller-Borchert und Karl Vossler bilden die Grundlage für einige biographische Daten zu Lope de Vega.

Im Folgenden soll die Vertrautheit des Dichters mit unterschiedlichen Künstlern seiner Zeit, vorangehender Epochen, sowie aus der Antike, reflektiert werden. Vertrautheit bezeichnet in diesem Sinne sowohl die persönliche Bekanntschaft des Schriftstellers mit zeitgenössischen Malern, als auch seine Faszination für große Meister der Renaissance und der Antike wie Rubens, Tizian, Zeuxis und vielen mehr. Diesem Abschnitt der Arbeit werden Zitate aus den Werken *La Viuda Valenciana*, *Obras sueltas*, *El cardenal de Belén*, *La hermosura de Angélica*⁸ und einigen weiteren Sonetten aus der Feder des „*Fénix*“ zu Grunde gelegt, die Lopes künstlerisches Interesse untermauern sollen.

⁷ Ad Kirche/ Inquisition: Es existiert ein „Índice“ verbotener Bücher, der auch Werke namhafter, anerkannt katholischer Autoren enthält. Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG (Hrsg.): *Geo Themenlexikon: Religionen. Glauben, Riten, Heilige. Band 15*. Bibliographisches Institut. Mannheim 2007. S.272.

⁸ Versepos in Oktaven, 1602. Vgl.: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. VB-Zz, Band 17, Kindler Verlag, München, 1988. S.23.

Das darauf folgende Kapitel widmet sich dem eigentlichen Ausgangspunkt dieser Recherche, der Silva Lope de Vegas und der Arbeit mit dem Originalwerk Carduchos. Es bildet das Kernstück dieser Untersuchung und setzt sich aus einer Einführung, sowie der Forschungslage und der Transkription des Originalwerks *Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpios*, die in den *Diálogos de la Pintura* erscheint, zusammen. Dieser Teil stützt sich im Besonderen auf das Anfang der achtziger Jahre erschienene Werk *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro* Francisco Calvo Serrallers, der sich als Erster ernsthaft mit der spanischen Traktatliteratur des Siglo de Oro und im Zuge dessen auch mit Lope de Vega und Vicente Carducho auseinandersetzt. Weiters enthält dieser eine detaillierte Beschreibung nach ausführlichem Studium des Originals von 1633 und die Angabe orthographischer Kriterien, mittels welcher der Originaltext in Einklang mit den phonetischen Gegebenheiten des siebzehnten Jahrhunderts modifiziert wurde.

Darauf folgt ein analytischer Teil, der auf theoretische Begriffe, die Lope de Vega in seiner Silva anspricht, eingeht. Zum einen ist dies das Konzept der *mimesis* bzw. der Nachahmung, das sowohl in literatur- als auch in kunsttheoretischen Belangen von großem Interesse ist und zum anderen der Begriff der Ewigkeit, dem der barocke Leitspruch *memento mori* gegenübergestellt wird.

Im Folgenden wird der Zusammenhang zwischen dem facettenreichen Schriftsteller Lope de Vega und dem passionierten Kunsttheoretiker und Maler Vicente Carducho hergestellt. Mittels einer kurzen Einführung zu Carducho und einer Beschreibung von Struktur und Inhalt der *Diálogos de la pintura* soll eine Brücke zur bildenden Kunst geschlagen werden.

Das Werk *Diálogos de la pintura* stellt eines der drei großen Malertraktate des *Siglo de Oro* dar. Besonders in didaktischer und kunsttheoretischer Hinsicht ist das Meisterwerk Carduchos bis jetzt zu Unrecht als Imitation der großen italienischen Traktate abgetan worden. In den einführenden Worten der *Diálogos* durch Julio César Ferrufino wird die „in kastilischer Sprache noch nicht vorhandene“ theoretischen Auseinandersetzung Carduchos mit einer autonomen spanischen Kunst des Siglo de Oro offensichtlich: „(...)consiste en ser cosa que

*en nuestro Castellano idioma hasta oi no se ha escrito*⁹. Besonders Augenmerk liegt auf der Verwandtschaft und Gleichstellung der Poesie und Malerei, sowie auf der Zusammenarbeit von Literat und bildendem Künstler. Auf diese Weise soll in diesem Teil der Arbeit der Versuch unternommen werden, die Erfolge dieser fruchtbaren Kooperation aufzuzeigen, die dazu beiträgt, dass die spanische Traktatliteratur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert als eigenständig und unabhängig angesehen wird.

Im Anschluss daran werden die literatur- und kunstkritischen Reaktionen auf die *Diálogos de la pintura* reflektiert, welche sowohl die Resonanz zu Zeiten der Veröffentlichung des Werks bzw. allgemein im Siglo de Oro, als auch die eher vernichtende Kritik Ende des neunzehnten Jahrhunderts und die versöhnende und aufwertende Haltung heute umfasst. Gleichzeitig soll die Bedeutung des Werks in Hinblick auf eine Ausformung epochaler Überbegriffe und zeitlich zuordenbarer Tendenzen, sowie die Entstehung einer eigenständigen, spanischen Kunsttheorie beurteilt werden.

Um den Bogen noch etwas weiter zu spannen, wird der Abschnitt zu Carduchos *Diálogos de la pintura* mit einem kurzen Abriss zur Traktatlandschaft Spaniens im siebzehnten Jahrhundert vervollständigt. Es werden die wesentlichen Kunsttraktate des Siglo de Oro vorgestellt, die nicht nur in Bezug auf ihren Inhalt, sondern auch auf die Wahl der zitierten Sprache und der recherchierten Quellen von großem Interesse sind. Diesem Teil liegen das Werk Karin Hellwigs zur spanischen Kunstliteratur, sowie das bereits erwähnte Buch Calvo Serrallers und eine im Zuge meines Spanienaufenthaltes im Studienjahr 2006/07 an der Universidad de Oviedo bei Profesora Natalia Tielve García absolvierten Lehrveranstaltung *Fuentes de la Historia del Arte II* zu Grunde; er soll zur Einführung des Lesers in die facettenreiche Traktatliteratur des Spaniens des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts dienen. Deren Quellen liegen in der Antike und in der sich entwickelnden spanischen Symbolkultur; diese wurzelt in ikonographischen Traktaten, Heiligenbüchern, der christianisierten Mythologie,

⁹ Einführende Worte Julio Cesar Firrufino, „*Catedrático de matemáticas y artillería por su Magestad*“, erscheinen im Vorwort Carduchos *Diálogos de la pintura*. Das vollständige Zitat wird im vierten Teil dieser Arbeit zu den *Diálogos de la pintura* wiedergegeben.

ausgehend von den *Etimologías* von San Isidoro de Sevilla¹⁰, und hagiographischen Legenden, sowie den bedeutenden Werken der *Iconología* von Cesare Ripa (1603) und der *Emblemata* von Andreae Alciati, 1531.

Als Überleitung zu dem historischen Kontext dieser Arbeit dient ein zweites Schriftstücks Lope de Vegas, das *Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Dieses ist Teil eines 1629 veröffentlichten amtlichen Vermerks, der eine Reihe von Aussagen bekannter Schriftsteller der Zeit enthält. *Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio* ist demnach Zeugnis einer Aussage Lope de Vegas zu einem Gerichtsstreit, der im November 1628 von namhaften Künstlern mit dem Ziel der Steuerfreiheit der Malerei angezettelt wird; gleichzeitig zeugt es von Lopes Engagement für die Malerei und freundschaftlicher und kollegialer Gesinnung gegenüber Vicente Carducho, sowie allgemein von der selbstverständlichen Zusammenarbeit und Unterstützung gemeinsamer Anliegen von Künstlern und Literaten. Um dem Leser die Auswirkungen dieses Gerichtsstreits vor Augen zu führen, wird das Jahr 1633, in dem das Urteil bekannt gegeben wird, zum Brennpunkt selbigen Kapitels. 1633 soll im Hinblick auf das Siglo de Oro als Beispiel für die Ambivalenz dieses Zeitalters als ein Angelpunkt für Reformtendenzen und Neuerungen, sowie gleichzeitig als ein von Rückständigkeit und Inquisition geprägtes Jahr präsentiert werden.

Zur Vervollständigung einer globalen Sicht wird das Arbeitsfeld noch etwas ausgeweitet und ein Blick auf die Wechselwirkung zwischen der aussergewöhnlichen Kunstproduktion und den sozialen Gegebenheiten des *Siglo de Oros* geworfen; so wird die Traktatliteratur in ihren historischen und politischen Hintergrund eingebettet. Großen Einfluss auf die Künstler des Siglo de Oro übt die römisch-katholische Kirche mit den im Zuge des Konzils von Trient beschlossenen Richtlinien zur Kunst aus, die eine weitere wichtige Basis für die Kunstproduktion des siebzehnten Jahrhunderts darstellen. Die von der Kirche vorgegebenen „Kunstgesetze“ sowie die gleichzeitige Entwicklung neuer ästhetische Prinzipien im Laufe des Goldenen Zeitalters werden im Folgenden als Ausklang der Arbeit thematisiert und in Zusammenhang mit dem dieser

¹⁰<http://internet.cervantes.es/internetcentros/Cultura/pdf/Calderon.pdf>: (12.02.2009) Cancelliere, Enrica: *Calderón y el teatro de corte* .

Untersuchung zu Grunde liegenden Lemma *ut pictura poesis* und den Protagonisten dieser Arbeit, Lope de Vega und Vicente Carducho, gesetzt.

Den Abschluss bildet die Conclusio. Es soll die Relevanz der *Silva* in Carduchos *Diálogos de la Pintura*, sowie deren Wichtigkeit im kunsttheoretischen Diskurs, sowie in Bezug auf die Erforschung des Werks Lope de Vegas und der spanischen Traktatliteratur des siebzehnten Jahrhunderts aufgezeigt werden. Weiters werden in der Conclusio die Schwierigkeiten, die sich aus dem Arbeiten mit Originaltexten aus dem siebzehnten Jahrhundert ergeben, dargelegt.

Zur Komplettierung der Arbeit finden sich im Anschluss an die Conclusio eine Zusammenfassung in spanischer Sprache, ein Anhang mit einer Abschrift der Aussage Lope de Vegas vor Gericht, der *Dicho y deposición de Fray Lope Félix de Vega Carpio.*, bibliographische Informationen zu Primärquellen und Sekundärliteratur, sowie ein Bilderverzeichnis.

2. Lope de Vega, „*Huomo universale*“

Lope de Vega¹¹ ist ein herausragender und einzigartiger Autor, der es schafft mit seinen Werken, insbesondere seinen Schauspielen, alle sozialen Gruppen bis zu den untersten Schichten der Gesellschaft zu begeistern. Die Breite seiner künstlerischen Schöpfung erstreckt sich über die unterschiedlichsten Genres, Formen, Themen und Motive von einfachen, direkten Stücken bis hin zu ausgefeilten und komplexen Gedichten¹².



Retrato de Lope de Vega.¹³

Jedoch nicht nur in Hinblick auf die eben genannten Aspekte zeigt sich Lope de Vega über den Lauf der Jahrhunderte als interessantes Forschungsobjekt: aus dem Blickwinkel der Romanistik und der Geschichtsschreibung, um nur zwei Disziplinen zu nennen, entstehen Untersuchungen seiner Werke in Bezug auf Ausdruck, Stil, sprachliche Mittel, wie auch die Wahl der literarischen Gattung, seine Einflüsse und seine Nachwirkung. Sein Leben, sein Genie, die immense Anzahl an Theaterstücken und Gedichten, wie auch die Korrespondenz mit Zeitgenossen beschäftigen die Theaterwissenschaft, die Traduktologie,

¹¹ **Lope de Vega** (*25.11 oder 2.12.1562 Madrid- 27.08.1635 Madrid). In: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. VB-Zz, Band 17, Kindler Verlag, München, 1988. S.7

¹² Vgl.: Pedraza Jiménez, Felipe B. : *El universo poético de Lope de Vega*. S.7.

¹³ http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/lope/graf/retratos/w_lope13.jpg (23.02.2009): «*Lope de Vega y Carpio*», Eugenio Caxés oder seiner Schule zugeschrieben, 1630. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Wissenschaften aller Art und nicht zuletzt auch die Kunstgeschichte. Eine interessante und vielfach vernachlässigte Facette des Autors Lope Félix de Vega Carpio ist sein Interesse an der Malerei und seine Auseinandersetzung mit dieser.

2.1. Lope Félix de Vega Carpio, „König aller Gattungen“

Lope Félix de Vega Carpio wird 1562 in Madrid geboren und hat im Laufe seines Lebens eine unglaubliche Anzahl an Werken verfasst. Mit Hilfe eines der mächtigsten Instrumente des Siglo de Oro, dem Theater, begeistert er die Massen. Über 1500 Theaterstücke¹⁴ soll Lope de Vega verfasst haben, womit er sich einen Platz als Symbol des spanischen Nationaltheaters in der Kulturgeschichte gesichert hat,¹⁵ wobei auch sein nichtdramatisches Werk alle üblichen Maßstäbe überschreitet¹⁶. Neben großen Publikumserfolgen wie *La dama boba* (1613)¹⁷, *Fuente Ovejuna* (1619)¹⁸ oder *El caballero de Olmedo* (ca.1625-1630)¹⁹ definiert er in *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)²⁰ die Grundlagen des spanischen Barocktheaters.

Es ist falsch zu sagen Lope de Vega würde die Regeln Aristoteles zur Gänze ablehnen. Das Prinzip der Wahrscheinlichkeit (*verosimilitud*)²¹, wie auch, besonders in Hinblick auf kunsttheoretische Belangen, der Begriff der *mimesis*, sind für ihn von zentraler Bedeutung. Er ist sich der Notwendigkeit bestimmter Gesetze bzw. den aristotelischen Regeln bewusst, zieht lediglich eine, vielleicht weniger wissenschaftliche, jedoch viel überraschendere und spannendere

¹⁴ Wobei zu bemerken ist, dass, um den Absatz zu steigern, *comedias* unbekannter Autoren oft mit dem Namen bekannter Theaterschreiber, besonder dem Lope de Vegas, versehen wurden und daher die Vermutung viele der Lope zugeschrieben Stücke seien eigentlich Werke anderer, unbekannter Autoren, nicht weit hergeholt ist. (Vgl.: Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro: Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*. S.58)

¹⁵ Vgl.: Müller-Bochat, Eberhard (Hrsg.): *Lope de Vega*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975. S.2.

¹⁶ Vgl.: Ebd., S.2-4.

¹⁷ 1613 bzw. 1617 erschienen (Das Autograph dieses Stücks für die mit Lope de Vega befreundete Schauspielerin Jerónima de Burgos, stammt vom 28.04.1613). Vgl.: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. S.16.

¹⁸ Vgl.: Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Edición de Francisco López Estrada, Editorial Castalia, Madrid, 1996.

¹⁹ Vgl.: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. S.12.

²⁰ Vgl.: Ebd. S.11.

²¹ Vgl.: Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro: Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*. . Ernst Klett Verlag GmbH, Stuttgart 2001. S.60.

Handlung mit sprunghaften Wechseln von Ort und Zeit²² vor. In *Arte nuevo de hacer comedias* erklärt er:

Ich schreibe nach der Regel jener, die den Applaus des gemeinen Volks suchten; denn da das gemeine Volk die Stücke bezahlt, ist es nur billig, zu ihm in ungebildeter Weise zu sprechen, um ihm zu gefallen (...)²³.

Dem Geschmack seines Publikums Folge leistend gelingt es Lope de Vega schon zu Lebzeiten zu einem „Star“ des iberischen Theaters zu avancieren, was viele seiner Zeitgenossen mit Neid und Missgunst erfüllt.

Die Literaturproduktion Lope Félix de Vega Carpios, oder auch „Fénix“ oder „*Todopoderoso*“²⁴ genannt, bietet der Forschung durch ihren Umfang und ihre labyrinthische Komplexität noch immer viele offene Felder. Angesichts seiner dichterischen Begabung und ungeheuren Ehrgeizes ist es nicht verwunderlich, dass das Werk des „König aller Gattungen“ intensive Forschung erfahren hat, Details seiner Person hingegen, zum Teil noch im Verborgenen liegen. Was sich jedoch wie ein roter Faden durch sein ganzes Leben zieht ist seine Leidenschaft für jegliche Form von Literatur und sein Talent für das Schreiben. Schon als Fünfjähriger soll Lope de Vega Verse diktiert haben, da er selbst noch nicht in der Lage war, diese niederzuschreiben:

Iba a la escuela, excediendo conocidamente a los demás en la cólera de estudiar las primeras letras; y como no podía, por la edad, formar las palabras, repetía la lición más con el ademán que con la lengua. De cinco años leía en romance y latín; y era tanta su inclinación a los versos, que mientras no supo escribir repartía su almuerzo con los otros mayores porque le escribiesen lo que él dictaba (...).²⁵

²² Vgl.: Gronemeyer, Andrea: Theater. Schnellkurs. DuMont Verlag. September 2005. S.80

²³ Gumbrecht, Hans Ulrich: *Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs*. In: H.U. Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt am Main. 1986. S.746 f. S.746f.

²⁴ „Fénix“ („*de los ingenios*“) und „*todopoderoso*“ sind Namen unter denen Lope de Vega Carpio bekannt war. Vgl. Müller-Bochat, Eberhard (Hrsg.): Lope de Vega, S.1.

²⁵ Castro, Américo/ Rennert, Hugo A.: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*; Ediciones Anaya S.A., Salamanca, 1969. S.17.

Er hat auf sein Leben von 1562 bis 1634 umgerechnet viele hunderte Verse täglich geschrieben und war zur selben Zeit ein begeisterter Leser²⁶. Die Vielfältigkeit der Themen und Schauplätze, über die Lope de Vega schreibt, zeugt von ausgezeichneten Kenntnissen der lateinischen, italienischen und spanischen Literatur und einem intensiven Studium theologischer, philosophischer, geschichtlicher und naturwissenschaftlicher Werke²⁷. Es ist bekannt, dass Lope de Vega die iberische Halbinsel, bis auf eine Expedition zu den Azoren²⁸ und andere Unternehmungen im Zuge seiner Dienstzeit bei der spanischen Flotte, nie verlassen hat. Seine Abenteuer erlebt er also nicht auf Reisen, sondern mittels Büchern und Fantasie im Kopf und macht diese anschließend in seinen Werken greifbar.

Lope de Vegas Produktion von Literatur ist auf Universalität ausgerichtet, die alle Gegensätze und die ganze Vielfalt der Tendenzen seiner Zeit umfassen sollte: von italienischen und spanischen Theatertraditionen über humanistische Ansätze und dem barocken Allegorie- und Gleichnistheater bis zu antiken Themen und volkstümlichen Bräuchen.²⁹ In seinen Werken erzählt Lope de Vega von rauschenden Festen, von spanischen Traditionen, wie auch vom Reiz ferner Länder, dem Lebensstil des Adels, wie auch der Realität des ländlichen Milieus; er versetzt sein Publikum in idyllische und heroische, wie auch tragische und komische Liebesgeschichten, in Szenen der Leidenschaft und Eifersucht, Intrigen und schicksalhafte Verstrickungen; er lässt uns Zeugen von Heldentaten historischer Tragweite werden; an anderer Stelle greift er die Heiligenleben auf, spricht von der Macht des Ehrenkodex höriger Rachepflicht und verbreitet seine Auffassung vom Dasein und andere Lebensweisheiten.³⁰

Angesichts dieser Universalität ist es nicht verwunderlich, dass Lope de Vega, besonders in den Jahren nach seiner Priesterweihe 1613³¹, seinem ausgeprägten Interesse für die bildende Kunst weiter nachgeht. Diese Wertschätzung der

²⁶ Vgl.: Müller-Bochat/ Eberhard (Hrsg.): Lope de Vega, S.2.

²⁷ Ebd.: S.2.

²⁸ http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Lope/a_biografico.shtml (18.01.2009)

²⁹ Vgl.: Müller-Bochat/ Eberhard (Hrsg.): *Lope de Veg.* S.6.

³⁰ Vgl.: Ebd. S.3.

³¹ Vgl.: Ebd. S.7.

schönen Künste zeigt sich an vielerlei Stellen seiner gedankenreichen Korrespondenz, wie auch in einer Vielzahl seiner Werke.

2.2. Die Welt der Malerei in den Werken des „Fénix“

Lope de Vegas Schreibdrang bzw. seine rasante und massige Produktion an Werken gilt in seinem Ermessen als ein Zeichen von Genie. Auch die vielfältigen Antriebe für eine derart umfangreiches Hervorbringen von neuen Schriftstücken scheinen ein Indiz für Genialität zu sein: eine bunte Komposition aus volkstümlicher Dichtung, italienischer Meisterwerke, wie der *Commedia dell'arte*, Boccaccio und Sanazzaro und -in Bezug auf die bildende Kunst- besonders die Freskomalerei sollen Quellen seiner Inspiration gewesen sein.

Lope soll „nicht viel anders als Lodovico Dolce und Giorgio Vasari und sein Kreis über Natur und Kunst, Genie und Viruosentum“³² gedacht haben. Lodovico Dolce ist ein venezianischer Maler und Theoretiker, der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts einige Traktate zur Theorie der Malerei und Farbgebung verfasst und als wichtiger Vertreter der italienischen Renaissancekunst und Kunsttheorie gilt. Giorgio Vasari, ein italienischer Maler und Architekt, ist eine herausragende Figur der Kunst; er wird als Vater der modernen Kunstgeschichte gesehen, der die Kunsttheorie des Manierismus mit seinem Werk *Vidas* prägt und revolutioniert. Eines der wichtigsten ästhetischen Konzepte, die er aufgreift, ist jenes der Mimesis, welches auch Lope de Vega an mehreren Stellen, wie auch in der *Silva* in den *Diálogos de la pintura*, beschäftigt. Die Verbindung Lope de Vegas mit den Persönlichkeiten Dolce und Vasari spricht für eine aussergewöhnlich intensive Auseinandersetzung Lope de Vegas mit den Koryphäen der Kunstgeschichte, sowie einem breiten Spektrum der Kunstwissenschaft.³³

In den Komödien Lope de Vegas finden sich zahlreiche Referenzen zu Kunstwerken und Künstlern, besonders aus der Renaissance, wie Tizian und Michelangelo, aber auch zu Malern aus der Zeit Augustus und einem griechischen

³² Vgl.: Vossler, Karl: *Lope de Vega und sein Zeitalter*. Beck. München, 1932. S.84.

³³ Diesem Abschnitt liegt die Mitschrift meiner 2006/ 2007 an der Universidad de Oviedo bei Prof.Natalia Tielve García absolvierten Lehrveranstaltung *Fuentes de la Historia del Arte II* zu Grunde.

Künstler namens Apeles und dessen Werken. Weiters finden sich Anmerkungen zu den großen Künstlern aus dem späten sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, wie Rubens und Velázquez, die Zeitgenossen Lope de Vegas sind³⁴.

2.2.1. *La viuda valenciana*

Als konkretes Beispiel der Faszination Lope Félix de Vega Carpios für die Malerei und ihre Künstler scheint das Werk *La Viuda Valenciana*³⁵ als geeignet, da an vielerlei Stellen Bezüge zu Malern vorkommen.

Im Nachziehen eines Schattens bzw. der Verbildlichung dieses liegt der Ursprung der Malerei. Diese Ansicht vertritt Plinius der Ältere, der als ein Schüler Apollodors die Theorien zur illusionistischen Licht- und Schattenmalerei seines Lehrers in seinem Werk *Naturgeschichte*³⁶ vervollständigt. In diesem ersten Zitat schafft Lope de Vega einen Bezug zur Schattenmalerei des Plinius:

Ni la que con el carbón
pintó la sombra al marido,
que tuvo, en siendo partido,
en igual veneración.³⁷

Lope de Vega schreibt diese Verse in Anlehnung an den Ausspruch aus Plinius *Naturae historiae: Omnes umbra hominis lineis circumdata*, dem bereits erwähnten Nachziehen der Linie, die der Schatten eines Menschen produziert. Bei Plinius definiert sich das dabei entstehende Bild als „Platzhalter des Wirklichen“; das Bild wird „gefangen“ indem es verdoppelt wird, was als die magische Funktion des Schattens gesehen wird. Dem gegenüber steht die mimetische Funktion des Spiegels bei Platon wo „das Selbe als Kopie“ wiedergegeben wird.³⁸

Por el pincel que le dan,

³⁴ Vgl.: Armas, Frederick A. de: *Pintura y poesia: La presencia de apeles en el teatro de Lope de Vega*. Louisiana State University. In: Criado de Val, Manuel: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, University of Michigan, 1981. S. 719.

³⁵ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*. 1620.

³⁶ Plinius der Ältere: *Naturgeschichte*. 35, 29

³⁷ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*, p.107. Verso 77-80.

³⁸ Vgl.: Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993. S. 314.

que el dueño me satisfizo;
que allá en la corte la hizo
un famoso catalán.³⁹

Der *famoso catalán* spielt mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Zeitgenossen Lope de Vegas, Francisco de Ribalta (1565-1628)⁴⁰ an, welcher mit dem *Fénix* seit den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts bekannt ist und der im Jahre 1616 ein Portrait des Dramaturgen angefertigt haben soll⁴¹. Auf Ribalta geht Lope de Vega noch in weiteren Werken ein, was im Verlauf der Arbeit aufgeführt wird.

Im folgenden Beispiel setzt Lope de Vega einen Bezug zu ästhetischen Belangen und zu Darstellungsvorgaben in der Malerei. Einen kräftigen und perfekten Körper zu berühren soll, den Zeilen des *Fénix* nach, mehr Vergnügen bereiten, als ein Skelett zu befühlen, das nicht nur in der Malerei Symbol für den Tod ist:

Un cuerpo grueso y perfecto,
¿no hay más gusto que despierte,
que tocar un esqueleto
como pintan a la muerte?
Lo hermoso es como el olor,
que aquel natural valor
se conoce, mira y huele,
por la suavidad que espele. (...)
Ese argumento te niego;
que ése en la imaginación
fabrica un rostro no más;
mas si tú despierto estás,
mirando con atención,
mucho del vivo verás.⁴²

³⁹ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*, p.108/109. Verso 97-100.

⁴⁰ **Francisco de Ribalta**, ausgebildet im Umkreis von (...) Federico Zuccari und Bartolomé Carducho, errichtete um 1599 eine Malerakademie, Lehrer von Jusepe de Ribera. In: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG(Hrsg.): *GEO Themenlexikon. Kunst und Architektur*. S.1082.

⁴¹ Vgl.: Firiollo, J.D.: *Geschichte der Künste und der Wissenschaften. Geschichte der Malerey in Spanien. Geschichte der zeichnenden Künste*. Vierter Band. Johann Friedrich Röwer. Göttingen, 1806. S.278.

⁴² Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*, S.183/184. Vers 1092-1115.

Weiters schreibt Lope de Vega über „die Macht des Schönen, die wie ein vertrauter, zarter Duft“ ist und von der „Kraft der Vorstellung“, die fähig ist, vorausgesetzt der Betrachter ist wach und richtet seinen Blick voller Aufmerksamkeit auf das Bild, das Dargestellte „lebendig erscheinen zu lassen“. Diese Anspielungen auf die Macht der Sinne und die symbolische Präsenz des Todes sind als ein klassisch-barocker Charakterzug Lope de Vegas zu interpretieren.

In den nachstehenden Versen wird ein Künstler direkt angesprochen: er soll „die Nacht gemalt haben“, diese jedoch „voll Licht erfüllt haben“, damit das Gemalte zu sehen sei. Diese Passage lässt sich mit den enigmatischen Darstellungen des Manierismus assoziieren, die sich durch stark kontrastierende Licht- und Dunkelverhältnisse auszeichnen:

Sed vos, para que yo os vea,
como pintor estremado,
que aunque la noche ha pintado,
deja la luz con que se vea.⁴³

2.2.2. *La hermosura de Angélica*

Eine weitere Referenz zu dem bereits erwähnten Francisco de Ribalta findet sich in einem sehr umfangreichen Versepos Lope de Vegas, dem Werk *La hermosura de Angélica*, das 1602⁴⁴ erschienen ist:

Ribalta, donde el Arte se mejora
pincel octavo en los famosos siete.⁴⁵

Ribalta sei ein Künstler, bei dem die Kunst sich vervollkommne „und der Pinsel der achte der berühmten sieben sei“. Damit spielt der gebildete Schriftsteller auf die sieben freien Künste an, die „*Artes liberales*“, die sich seit der Antike aus dem

⁴³ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*, S.197. Vers 1303-1306.

⁴⁴Vgl.: Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. VB-Zz, Band 17, Kindler Verlag, München, 1988. S.23.

⁴⁵ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*. Pie de p.109, N.37.

Trivium der Grammatik, Arithmetik und Geometrie und dem Quadrivium der Musik, Astronomie, Dialektik und Rhetorik⁴⁶ zusammensetzen. Dieser Summe von sieben Künsten sei die Malerei als Achte hinzuzufügen, worauf sich das Hauptaugenmerk der *Diálogos de la pintura* richtet und was auch an mehrfacher Stelle im Werk Lope de Vegas thematisiert wird.

Die folgenden Verse sind als eine Huldigung an den bedeutendsten Maler der venezianischen Renaissance zu sehen. Lope de Vega verleiht an dieser Stelle seinem Respekt und seiner Bewunderung des berühmten italienischen Künstlers der venezianischen Schule Tiziano Vecellio (1477-1576)⁴⁷ Ausdruck; mit „göttlicher“ Hand und „pilgerndem“ Pinsel wird Tizian beschrieben, wobei Lope de Vega auf dessen Werk *Adonis und Venus*, in dem Adonis von der Göttin Venus zurückgehalten wird, schließlich aber zur Jagd aufbricht und dabei sein Leben verliert⁴⁸, anspielt:

El Adonis del Tiziano,
que tuvo divina mano
y peregrino pincel.⁴⁹



Tiziano, *Venus y Adonis*.⁵⁰

⁴⁶ Vgl.: F.A.Brockhaus: *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens. Band 6.* S. 568.

⁴⁷ Tizians Geburtsdatum wird mit 1477 bzw. spricht gleichzeitig das Fehlen von Werken vor 1508 für ein späteres Geburtsjahr (zwischen 1485 und 1490). Vgl.: F. A. Brockhaus: *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe.* S.967. Vgl. auch: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe.* S.1160.

⁴⁸ Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG: *GEO Themenlexikon.* Band 25. S. 1246.

⁴⁹ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana.* S.166. Vers 890-893.

⁵⁰ <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/venus-y-adonis-1/> (10.03.2009) Museo Nacional del Prado: Galería Online. Tiziano, Vecellio di Gregorio: *Venus y Adonis.* 1554.

Tizian scheint den Literaten Lope de Vega unglaublich beeindruckt zu haben. Vielleicht fasziniert Lope de Vega das Talent Tizians eine Kontinuität zwischen Bildraum und Betrachtterraum vorzutäuschen⁵¹, das die Kunst der Renaissance und später den Barock revolutioniert. Dieser Übergang der beiden Realitäten ineinander existiert im Grunde genommen auch in Hinblick auf die Theaterstücke, die Lope de Vega so konzipiert, dass er die Zuschauermassen in gewisser Hinsicht einbindet und mit real wirkenden Kompositionen fesselt.



Tiziano, *Venus recreándose con el Amor y la Música*.⁵²

Gleichzeitig liegt es nahe anzunehmen, dass die Freskenmalerei Tizians den interessierten und gelehrten Schriftsteller in gleichem Maße beeindruckt. Auch die vielfachen Venusdarstellungen des Künstlers huldigt der „*Fénix*“ unter anderem in der Ekloge (*égloga*) *Amarilis* aus dem Jahre 1633, in der er Bezug auf zwei Bilder Tizians, *Venus recreándose con el Amor y la Música*⁵³ und *Venus recreándose en la Música*, nimmt.⁵⁴

Tizian ist für das frühe siebzehnte Jahrhundert in Spanien von aussergewöhnlicher Bedeutung; große spanische Meister, wie Velázquez, und internationale Virtuosen, wie Peter Paul Rubens, schließen an die von ihm vorgegebenen künstlerischen Maßstäbe an. Die Genialität des „Malerfürsten“ muss in jedem Fall in vielerlei Aspekten auch den „*Fénix*“ begeistert haben.

⁵¹ Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG: *GEO Themenlexikon*. Band 25. S. 1243.

⁵² <http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/> (10.03.2009) Museo Nacional del Prado: Galería Online. Tiziano, Vecellio di Gregorio: *Venus recreándose con el Amor y la Música*. Um 1555.

⁵³ Siehe Abbildung oben.

⁵⁴ Vgl.: Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*. Fußnote S.167/168, N.129.

Doch Tizian ist, wie bereits angesprochen, nur einer der vielen Künstlern, die Lopes Interesse wecken und denen er zumindest einen Vers widmet:

Ésta, por vida de Aurelio,
que es de las ricas y finas,
que es de Rafael de Urbinas
y cortada de cornelio.
Ésta es de Martín de Vos,
y aquésta de Federico.⁵⁵

In dieser Szene der *La Viuda Valenciana* bezieht sich Lope de Vega auf fünf Persönlichkeiten der Welt der bildenden Kunst: zuerst spricht er von Aurelian, einem römischen Maler aus der Zeit Augustus, gefolgt von Rafael de Urbinas, einem der großen italienischen Künstlern aus Urbino (1483-1520)⁵⁶ und anschließend von „Cornelio“, was höchstwahrscheinlich für Cornelis Cort, einen holländischen Künstler, steht (1533-1578)⁵⁷; zuletzt werden Martín de Vos, ein weiterer holländischer Maler (1532-1603)⁵⁸ und Federico Zuccaro, ein maßgebender italienischer Künstler (zwischen 1540 und 1542-1609)⁵⁹ erwähnt.

Die folgenden Verse handeln von einem Künstler, der im Gegensatz zu den im Vorfeld genannten ein Bekannter Lopes gewesen sein soll. Dabei handelt es sich um Pedro de Gúzman, einem spanischer Maler (1557-1616)⁶⁰, der dem Bekanntenkreis Lope de Vegas zugeordnet wird. Im Anschluss daran wird der Name Jerónimo Carranza aufgeführt, bei dem es sich allerdings um keinen Künstler, sondern um einen Theoretiker handelt. Seine Bekanntheit begründet sich auf dem Traktat *De la filosofía de las armas, de su destreza y de la agresión y defensión cristiana*, das 1582 erschienen ist, worauf Lope de Vega mit dem Verb *esgrimar*-fechten bzw. den Dolch schwingen- anspielen mag.⁶¹

⁵⁵ Vgl.: Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*. S.168/169. Vers 896-902.

⁵⁶ Raphael, eigentlich Raffaello Santi (Sanzio). Vgl.: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. S.931.

⁵⁷ Cornelis Cort, niederländischer Kupferstecher. Vgl.: Ebd. S.210.

⁵⁸ Maarten de Vos, flämischer Maler. Vgl.: Ebd. S.1216.

⁵⁹ Federico Zuccaro, einer der Vertreter der bedeutenden italienischen Malerfamilie der Zuccari. Vgl.: Ebd. S.1272.

⁶⁰ Vgl.: Firiollo, J.D.: *Geschichte der Künste und der Wissenschaften. Geschichte der Malerey in Spanien. Geschichte der zeichnenden Künste*. S.125.

⁶¹ Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*. S.227, Fußnote: N.202, 203.

Como el Gallego escribe, tañe y danza
como otro Juli, y porque más le alabe
de retratar como Gúzman alcanza
aquella parte que a milagro sabe;
esgrime como el célebre Carranza.⁶²

Obwohl Pedro de Gúzman als keine international herausragende Persönlichkeit der Barockkunst gesehen wird, erfährt er an dieser Stelle ein großes Lob Lope de Vegas für sein Talent zu portraituren, das, wie Lope schreibt, förmlich an ein Wunder grenzt.

2.2.2. Beispiele aus *obras sueltas*

Obras sueltas bezeichnet eine Zusammenstellung einer Vielzahl von nichtdramatischen Werken des Autors Lope de Vega, die in dieser Gestalt erstmals 1776 veröffentlicht wird.⁶³

Das erste Beispiel ist eines der unzähligen Sonette, die die Auswahl der *obras sueltas* beinhaltet. Es ist Juan Van der Hamen y León gewidmet, einem Madrider Künstler des frühen siebzehnten Jahrhunderts, dessen Ruhm stark von dem seines Zeitgenossen Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, der bedeutend mehr Anerkennung genoss, überschattet wird. Trotz allem gilt Van der Hamen als ein Meister des Siglo de Oro, der im Fach der *Bambocciaden*⁶⁴ größte Achtung genießt. Nicht zuletzt ist Van der oder auch Vander Hamen auf Grund seiner zahlreichen Porträts von Poeten und anderen großen Persönlichkeiten seiner Zeit von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte.

„Er mahlte auch Blumen, Früchte, Naschereyen, Confect usw. auf das Täuschendste und gab sich mit den Wissenschaften und der Poesie ab.“⁶⁵ Auf

⁶² Vega, Lope de: *La Viuda Valenciana*. S.226/227. Verse 1757-1761.

⁶³ Vgl.: Vossler, Karl: *Lope de Vega und sein Zeitalter*. S.349, 15.

⁶⁴ „*Bambocciade*“ bezeichnet ein Bild aus dem Volks- und Bauernleben, benannt nach dem Spottnamen Bamboccio (Knirps) des niederländischen Malers Pieter van Laer, durch den Bilder dieser Art in Italien zuerst bekannt wurden. Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG(Hrsg.): *GEO Themenlexikon. Band 23*. S. 75.

⁶⁵ Firiollo, J.D.: *Geschichte der Künste und der Wissenschaften. Geschichte der Malerey in Spanien. Geschichte der zeichnenden Künste*. S.222.

dieses Talent täuschend echt Blumen malen zu können geht der „*Fénix*“ im nachstehenden Beispiel ein. Mit Lope de Vega pflegt Juan Vander Hamen eine Freundschaft, die den Dichter zu folgendem Sonett veranlasst haben mag:

42. *A Juan de Vander Hamen, pintor excelente*

Si cuando coronado de laureles
copias, Vander, la primavera amena,
el lirio azul, la cándida azucena,
murmura la ignorancia tus pinceles.

Sepa la envidia, Castellano Apeles,
que en una tabla de tus flores llena
cantó una vez burlada Filomena⁶⁶,
y cercaron abejas tus claveles.

5

Pero si las historias vencedoras
de cuanto admira en únicos pintores,
no vencen las envidias detractoras;
y callan tus retratos sus favores,
vuelvan por ti, Vander, tantas Auroras
que te coronan de tus mismas flores.⁶⁷

10

Lope de Vega spricht in diesem Sonett den Künstler Vander Hamen direkt an: „Als ob gekrönt von Lorbeeren, Vander, den lieblichen Frühling, die blaue und die blütenweiße Lilie, zu kopieren suchst, so raunen deine Pinsel Ignoranz. Es soll der Neid wissen, dass auf einer Leinwand voll deiner Blumen die einst spottende Nachtigall sang und deine Nelken die Bienen einzäunten. Aber die siegreichen Geschichten, so bewundert in einzigartigen Malern, besiegt der verleumnende Neid und lässt deine Gemälde verstummen (..), sollen sie zu dir zurückkommen, Vander, all die Morgenröten, die dich mit den selben Blumen krönen.“ Der Schriftsteller versucht hier auf einfühlsame Art und Weise die Stärken seines Freundes Vander Hamen in Bezug auf dessen malerische Fertigkeiten zu

⁶⁶ Filomela bzw. Filomena bedeutet nicht nur Nachtigall; es ist auch Titel eines der bekanntesten Werke Lope de Vegas. Filomena ist eine Figur aus den Metamorphosen des Ovid, Tochter des Pandión, die verführt, eingesperrt und welcher die Zunge herausgeschnitten wird. Sie schafft es ihre Schwester Progne zu alamieren, die ihr zur Hilfe eilt, sie befreit und rächt. Bevor die Erzählung ein allzu blutiges Ende nehmen kann, werden Progne in eine Schwalbe und Filomena in eine Nachtigall verwandelt. Vgl. Ovidio: *Metamorfosis*. S.126-127.

⁶⁷ <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13527274323929275754491/p0000007.htm> (24.03.2009)/ García González, Ramón (ed.): *Lope de Vega. Sonetos*. Soneto 42.

unterstreichen, die, wie Lope de Vega es sieht, in der Landschaftsmalerei und in Naturdarstellungen liegen. Gleichzeitig spricht er die Missgunst und den Neid unter Künstlern an, die viele Maler, aber natürlich auch Schriftsteller erfahren. Als reales Exempel dafür dient das von gegenseitiger Abneigung gezeichnete Verhältnis Lope de Vegas zu dem um fünfzehn Jahre älteren Cervantes, wie auch jenes Vincente Carduchos zu Velázquez.

Im nächsten Beispiel, das mit *A doña Ángela Vernegali* betitelt ist, nimmt Lope de Vega Bezug auf einen wichtigen Künstler und Protagonisten der bildenden Kunst und Literatur. Es handelt sich dabei um den Maler Zeuxis (um 435-390 v.Chr.)⁶⁸. In Plinius *Naturalis Historiae* ist eine Anekdote zu einem Wettstreit zwischen Zeuxis und einem anderen antiken Maler, Parrhasios, überliefert:

Zeuxis hatte so wirklichkeitsecht Trauben gemalt, dass die Vögel nach ihnen pickten; Parrhasios übertraf ihn jedoch, indem er einen Vorhang zeichnete, den Zeuxis aufziehen wollte. So vermochte Zeuxis die Tiere, Parrhasios aber selbst die Menschen mit seiner Malerei zu täuschen.⁶⁹

Zeuxis ist ein wichtiges und immer wiederkehrendes Motiv in der gesamten Kunst- und Literaturgeschichte. Durch die Bezugnahme auf ihn zeigt Lope de Vega wie vertraut er mit wichtigen Figuren der Kunstgeschichte, sowie kunsttheoretischen Prinzipien ist.

CCI. *A doña Ángela Vernegali*

Zeuxis, pintor famoso, retratando
de Juno el rostro, las facciones bellas
de cinco perfectísimas doncellas
estuvo atentamente contemplando.
De cuál las rubias trenzas imitando,
de cuál la blanca frente, y las estrellas
que expiraban de amor puras centellas,
fue el rostro celestial perfeccionando.

5

⁶⁸ Zeuxis, griechischer Maler aus Herakleia in Lukanien oder Herakleia Pontike, um 435-390v.Chr.in Athen tätig. Vgl.: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. S.1264.

⁶⁹ <http://sammelpunkt.philo.at:8080/857/1/s-h.pdf> (18.01.2009)Sachs-Hombach, Klaus: *Bildbegriff und Bildwissenschaft*. S.8.

Pero si viera lo que en vos contemplo
de valor y hermosura, la famosa
tabla fuera inmortal con vuestro ejemplo
Porque Grecia, mirándoos tan hermosa,
os consagrara su Lucinio templo;
la imagen fuera Juno, y vos la Diosa.⁷⁰

10

Lope de Vega beschreibt Zeuxis als den berühmten Maler, der es vollbringt das wunderschöne, himmlische Gesicht der Juno darzustellen. In seinen Versen kommt seine Bewunderung für den Künstler, allerdings auch für die perfekte Schönheit der Juno zum Ausdruck.

Im folgenden Beispiel nimmt Lope de Vega abermals Bezug auf Tizian, sowie auf einen ligurischen Künstler aus dem sechzehnten Jahrhundert, Luca Cambiaso, genannt Luqueto, welcher unter Vielen von Philipp II. an den spanischen Hof gerufen wird, um das Escorial zu schmücken⁷¹:

No apruebo este furor por admirarte;
más ya vimos Luquetos y Ticianos
pintar con las dos manos
sin ofender el arte,
que diestros puede haber, cuando presumas,
como de dos espadas, de dos plumas.
Un campo a quien cultura y arte faltan,
bárbaras flores sin labor matizan. (...)⁷²

„Ich billige diese Begeisterung dich zu bestaunen nicht; weiters haben wir schon Luquetos und Tiziane mit beiden Händen malen gesehen ohne die Kunst zu beleidigen, da es Koryphäen geben kann, wie du vermuten magst, wie von zwei Schwertern, von zwei Federn. Ein Gebiet in dem Kultur und Kunst fehlen färben barbarische/ wilde Blumen(...)“. An dieser Stelle spricht sich der Fénix demnach gegen die Bewunderung des Kunstwerkes eines, hier nicht weiter konkretisierten,

⁷⁰http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13527274323929275754491/p0000002.htm#I_202_/ (18.01.2009)García González, Ramón (ed.): Lope de Vega. Sonetos. CCI. A *doña Ángela Vernegali*

⁷¹ Vgl.: Firiollo, J.D.: *Geschichte der Künste und der Wissenschaften. Geschichte der Malerey in Spanien. Geschichte der zeichnenden Künste*. S.128.

⁷² Vega, Lope de: *Obras sueltas*. IX,°368.

Künstlers aus, die im Vergleich zu Meistern ihres Faches, wie Tizian und Luca Cambiaso bzw. Luqueto, eine Beleidigung für die Kunst darstellen. Weiters betont er die Bedeutsamkeit von Kultur und Kunst, ohne welche „jedes Land verwildern würde.“

2.2.3. Beispiele in *El Cardenal de Belén*

Im Folgenden wird die Wechselwirkung der Malerei und der Literatur zu dem hagiographischen⁷³ Thema des *San Jerónimo*, dem heiligen Hieronymus dargestellt. Dieses steht in einer gefestigten künstlerischen Tradition, die im siebzehnten Jahrhundert eine dem Zeitgeist entsprechende literarische und bildliche Dimension erhalten soll. Unter anderem widmen sich diesem Motiv José de Ribera, bzw. Jusepe, Giuseppe de Ribera oder „Lo Spagnoletto“ genannt, ein in Neapel geborenen und in Spanien tätiger Maler und Radierer (1591- 1652)⁷⁴, sowie auch der Protagonist dieser Arbeit Lope de Vega. In der 1610 entstehenden *comedia El Cardenal de Belén*⁷⁵ kommt es gegen Ende des Stücks dazu, dass die Allegorie Roms den erscheinenden Engel fragt, welches Aussehen er dem Bild von Hieronymus in ihrer Kirche geben soll⁷⁶:

Ángel santo, que guiaste
por tantos mares y peñas
este divino Tobías,
¿ cómo pintaré en mi Iglesia
de Jerónimo la imagen?⁷⁷

Anstatt einer langen Beschreibung bevorzugt es Lope de Vega den Engel ein Bild zeigen zu lassen, das *San Jeónimo* auf einem Felsen thronend, mit entblößter

⁷³ *Hagiographie* bezeichnet die Lebensbeschreibung der Heiligen und die wissenschaftliche Arbeit an deren Überlieferung, Geschichte und Kult. Vgl.: Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG(Hrsg.): *GEO Themenlexikon. Religionen. Glauben, Riten, Heilige*. S.228.

⁷⁴ Vgl.: Garnier, Emmanuelle: *Del teatro de Lope a la pintura de Ribera: Apuntes sobre la imagen de San Jerónimo*. In: Cordón Mesa, Alicia/ García de Enterría, María Cruz (Hrsg.): *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. S.651. Vgl. auch: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. S.967.

⁷⁵ Vega, Lope Félix de: *El Cardenal de Belén*. 1610. Menéndez Pelayo (Hrsg.), *Atlas*, Biblioteca de Autores Españoles, 1964.

⁷⁶ Vgl.: Garnier, Emmanuelle: *Del teatro de Lope a la pintura de Ribera: Apuntes sobre la imagen de San Jerónimo*. In: Cordón Mesa, Alicia/ García de Enterría, María Cruz (Hrsg.): *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. S.654.

⁷⁷ Vega, Lope Félix de: *El Cardenal de Belén*. 1610. S.252, Vers 2847-2851.

Brust, ohne Ordenskleid und (Kardinals)Hut, mit einem Löwen ihm zu Füßen und zu einem Christus aufschauend darstellt :

Roma venturosa, espera
que te quiero mostrar,
porque a retratalle aprendas
y desta 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.⁷⁸

An dieser Stelle zeigt sich, dass die Vermittlung ikonographischer Inhalte über die Malerei für Lope de Vega ein Vorbild und eine wichtige Quelle zur Erarbeitung dieser *comedia* gewesen ist. In Kombination mit der dramatischen Umsetzung, spielt die hagiographische Ikonographie eine wichtige Rolle in der Vermittlung der Legende des Heiligen. Dieses geschieht über die Ergänzung des Mediums Literatur bzw. Theater durch das der Malerei mittels der Einbindung eines echten Bildes.⁷⁹

Es liegt nahe anzunehmen, dass die Inspiration Lope de Vegas für die Idee eines Bildes des heiligen Hieronimus in seinem Stück in der Darstellung des *San Jerónimos* von José de Riberas wurzelt. Dieser wird als Schüler des bereits erwähnten Francisco de Ribalta gesehen, der wiederum zum Bekanntenkreis des *Fénix* gehört.

⁷⁸ Vega, Lope Félix de: *El Cardenal de Belén*. 1610. S.252, Vers 2852-2855.

⁷⁹ Vgl.: Garnier, Emmanuelle: *Del teatro de Lope a la pintura de Ribera: Apuntes sobre la imagen de San Jerónimo*. In: Cordón Mesa, Alicia/ García de Enterría, María Cruz (Hrsg.): *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. S.655.



San Jerónimo y el Ángel, c.1621.⁸⁰

2.2.4. *Selva de Amor*

Selva de Amor bzw. *Selva sin Amor*⁸¹ wird 1630 unter der Überschrift *Laurel de Apolo con otras rimas* in Madrid veröffentlicht. Die Erstaufführung 1629 seiner Ekloge *Selva de Amor* verbindet den Schriftsteller Lope de Vega mit dem Florentiner Maler und Baumeister Cosimo Lotti⁸². Dieser hebt sich auf Grund seiner mechanischen und hydraulischen Kenntnisse, mit welchen er seltsame Wasserkünste hervorzubringen vermag, von seinen Zeitgenossen ab und wird so von Philipp IV. nach Madrid geholt, um die Gärten und Springbrunnen des spanischen Hofes zu gestalten und im Theater *Buen Retiro* zu arbeiten. Im Zuge seiner künstlerischen Tätigkeit wird er beauftragt die Bühnendekoration zu *Selva de Amor* zu malen. Cosimo Lotti versetzt das Theaterstück Lope de Vegas zur äußersten Zufriedenheit des Autors und auch Philipp IV. in eine aus Wald- und

⁸⁰ <http://www.grabadosantiguos.eu/Ribera.htm>: José/Jusepe de Ribera (1591-1652): *San Jerónimo y el Ángel* (c.1621).

⁸¹ Der Titel *Selva de Amor* scheint anderswo in der Literatur auch als *Selva sin Amor* auf.

⁸² Vgl.: Firiollo, J.D.: *Geschichte der Künste und der Wissenschaften. Geschichte der Malerey in Spanien. Geschichte der zeichnenden Künste*. S.217.

Meereshintergründen bestehenden Wirklichkeit, die auch die Brücke von Segovia, sowie „wandernde Automaten“ enthält. So gelingt es ihm mit großer Leichtigkeit und Freiheit die *Selva de Amor* in Szene zu setzen.⁸³

Dieses Beispiel zeigt, dass Lope de Vega nicht nur durch Bücher oder die freundschaftliche Bekanntschaft mit Malern und Bildhauern mit der Kunst in Berührung tritt, sondern auch aktiv in seinem Arbeitsalltag mit Künstlern unterschiedlichster Begabungen und Bekanntheitsgraden zusammenarbeitet.

2.2.5. Ein Sonett an Vicente Carducho

Das nächste Sonett ist Vicente Carducho⁸⁴ gewidmet. Es zeugt, neben dem zentralen Werk dieser Arbeit, den *Diálogos de la Pintura*, von der Bekanntschaft und Zusammenarbeit zwischen Maler Carducho und dem Dichter Lope de Vega.

Im Bereich der bildenden Kunst ist zu Lebzeiten des „Fénix“ ein Großteil, um nicht zu sagen die Mehrheit, der Künstler italienischer Herkunft. Das Siglo de Oro ist die Zeit in dem Großprojekte wie der Bau des *El Escorial* verwirklicht werden, was eine Vielzahl von italienischen Meistern an den spanischen Hof lockt. Allgemeiner gesprochen bilden sich im Laufe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ganze Generationen italienischer Künstler, die in Spanien, besonders aber in Madrid tätig sind. Dem ist hinzuzufügen, dass um die Jahrhundertwende um 1600 ausschließlich italienische Maler an den spanischen Hof geholt werden, da die Fertigkeit und das Talent spanischer Künstler in jeder Hinsicht geringgeschätzt werden. Gleichzeitig stehen Künstlern im Spanien des beginnenden siebzehnten Jahrhunderts nur begrenzte Möglichkeiten der Aus- und Weiterbildung offen, da die dafür vorgesehenen Institutionen fehlen und ein Bewusstsein für die Relevanz solcher Einrichtungen nicht vorhanden ist.

⁸³ Vgl.: Müller, Friedrich/ Klunzinger, Karl: *Neues Künstlerlexikon. Die Künstler aller Zeiten und Völker. Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart.* II. Band F-L. Verlag von Ebner & Seubert. Stuttgart. 1860. S. 6f.

⁸⁴ **Vicente Carducho** (*Florenz zwischen 1570 und 1576-Madrid 1638): italienischer Maler, Bruder und Schüler von Bartolomé Carducho; lebt seit 1585 in Spanien; wird 1609 spanischer Hofmaler und steht am Übergang zwischen Manierismus und Barock. Vgl.: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe.* S.178.

So ist Vicente Carducho, dessen Bruder bereits als Künstler in Spanien tätig ist, einer von vielen Italienern, die die italophile Phase des spanischen Hofes nützen können und sich schon früh in Madrid niederlassen. Lope de Vega zählt eine Vielzahl von „italo-iberischen“ Künstlern zu seinem Bekanntenkreis und kann, wie bereits erwähnt, sehr gute Kenntnisse der italienischen Malerei vorweisen. In seiner Apologie an die Kunst in *Diálogos de la pintura* zeigt sich sein Interesse und seine Begeisterung für die Welt der Malerei, wie auch in dem Sonett *Si Atenas tus pinceles conociera*, dass er Vicente Carducho widmet⁸⁵:

72. *Si Atenas tus pinceles conociera*

Si Atenas tus pinceles conociera,
 ¿qué poca gloria diera a Apolodoro,
 ni en Pario mármol ilustrara el oro
 el nombre a Zeuxis, que a tus obras diera?

Parnasio en la palestra se rindiera, 5
 como en el grave estilo Metrodoro;
 ni pluma se atreviera a tu decoro,
 sólo pintarte tu pincel pudiera.
 Bien pueden tus colores alabarse,
 y el arte de tu ingenio peregrino, 10
 cuanto puede imitar docta cultura.
 Que si al cielo quisiera retratarse,
 sólo fiara a tu pincel divino
 la inmensa perfección de su hermosura.⁸⁶

In diesen Versen an Vicente Carducho spricht Lope de Vega abermals zahlreiche fundamentale Konzepte der Malerei bzw. der bildenden Kunst, wie das der Schönheit, der Imitation oder Nachahmung und spielt wieder auf den bereits beschriebenen Künstler Zeuxis an. Er tut dies um die Kunst Carduchos in höchsten Tönen zu loben. So betitelt Lope de Vega das Werk mit „*Wenn Athene deine Werke kennen würde*“ und setzt mit dieser Annahme fort; er folgert, dass jeglicher Ruhm der Künstler zu Athenes Zeit verblasen würde, sich die

⁸⁵ Canonica- de Rochemonteix, Elvezio: El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega. P.108.

⁸⁶ http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13527274323929275754491/p0000008.htm#I_565

(14.01.2009)/ García González, Ramón (ed.): Lope de Vega. Sonetos. Soneto 72.

Koryphäen der Malerei zurückziehen würden und es keine Feder wagen würde die Erhabenheit dieses Künstlers zu beschreiben und nur sein eigener Pinsel ihn würdig abbilden könnte. Er führt seine Lobrede weiter indem er der Farbigkeit, die Carduchos Bilder auszeichnet, sowie seinen herausragenden Einfallsreichtum rühmt und diesen Qualitäten in höchstem Maße die Nachahmung „gelehrter Kultur“ zuspricht. Abschließend schreibt er: „Wenn also der Himmel gemalt werden soll, so würde ich nur deinem göttlichen Pinsel und der überragenden Perfektion seiner Schönheit vertrauen.“

Aus diesen Versen lässt sich schließen, dass Lope Félix de Vega Carpio ein begeisterter Anhänger der Kunst Carduchos. Dieser Begeisterung, sowie der Freundschaft, die die beiden Künstler verbindet, ist es Lope de Vega gelungen in seinem Gedicht *Si Atenas tus pinceles conociera* Ausdruck zu verleihen.

3. Die *Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio*

3.1. Forschungslage

In Hinblick auf die umfangreiche und facettenreiche Forschung, die Lope de Vegas Werk erfahren hat, ist es verwunderlich, dass die von ihm verfasste *Silva*, die hier vorgestellt werden soll, kaum Interesse hervorgerufen hat. Vielfach zeigt sich, dass diese von zahlreichen Autoren biographischer Werke oder generell in Abhandlungen zu Lope als nicht erforschenswert bzw. „in pompösen Stil geschrieben“ und „bei weitem uninteressanter als andere Elogen zur Malerei“ abgetan wurde:

En 1633, Vicente Carducho publicó sus *Diálogos de la Pintura*, que contienen una *silva* de Lope en alabanza de la misma, en estilo pomposo, y mucho menos interesante que los otros elogios a aquel arte que incidentalmente han ido apareciendo en sus obras.⁸⁷

Lediglich ein großes Werk ist zu Lope de Vegas *Silva* im Zuge der Aufwertung der Traktatliteraturproduktion Spaniens im Siglo de Oro Ende der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden. Die Edition Francisco Calvo Serrallers aus dem Jahre 1979 von Vicente Carduchos *Diálogos de la pintura*, sowie sein monographisches Werk *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, widmen sich, unter anderem, dem kurzen Beitrag Lope de Vegas und untermauern dessen Wichtigkeit, wobei auch hier der literarische und künstlerische Wert der *Silva* im Schatten des *Dicho y disposición de Fray Lope Vega de Carpio* steht, das durch seinen brisanten Hintergrund mehr Aufmerksamkeit erfahren hat.

3.2. Beschreibung und orthographische Kriterien

Die *Silva*⁸⁸ Fray Lope Félix Vega de Carpios erscheint in dem Werk *Diálogos de la pintura*, dessen Erstausgabe von Vicente Carducho im Jahr 1628 fertiggestellt

⁸⁷ Castro, Américo/ Rennert, Hugo A.: *Vida de Lope de Vega*, p.308.

⁸⁸ *Silva* ist die Überschrift des von Lope de Vega für Carduchos Werk Verfassten. Diese Gedichtform zeichnet sich durch ihre rhythmische Freiheit aus, da sie keine feste Länge und kein festes Reimschema, also eine freie Abfolge von Sieben- und Elfsilbern aufweist. Im Unterschied

und 1633 mit dem Titel *Diálogos de la pintura- Su defensa, origen, esencia, defenición, modos y diferencias* veröffentlicht wird. Das Buch ist mit Anhängen bzw. Laudatien zur Kunst versehen, die als Einschübe zwischen den verschiedenen Dialogen Carduchos die Aussage der Paragone⁸⁹ unterstreichen sollen:

*Siguese a los diálogos, informaciones y pareceres en favor del arte, escritas por varones insignes en todas letras.*⁹⁰

Der von Lope de Vega verfasste Einschub erstreckt sich über vier Seiten bzw. zwei Blätter (*fólios*)⁹¹ und besteht aus zweiundneunzig Versen. Die Silva von Lope de Vega, die sich mit der Erhabenheit der Malerei beschäftigt, erscheint im Anschluss an einen der Dialoge, welche die formale Struktur des Werkes *Diálogos de la pintura* bilden.

Im Zentrum des Werks steht die bis auf die Antike zurückgehende Tradition der Paragone, des Streits, welche Kunstform die Erhabenere sei. Auch wenn die Silva keineswegs den Anspruch stellt eine kunsttheoretische Abhandlung zu sein, so verleiht Lope de Vega zumindest in barocker Manier mit allen Werkzeugen der Dichtkunst seiner Bewunderung und Wertschätzung der Malerei und seine Überzeugung der Überlegenheit dieser im Sinne einer freien Kunst Ausdruck.

Im Folgenden wird eine Abschrift der im Originalwerk *Diálogos de la pintura* enthaltenen Silva aus dem Jahr 1633⁹² wiedergegeben. In Bezug auf die Satzzeichen- und Akzentsetzung, wie auch auf Abkürzungen (*tambie´= también*) und Wortvereinigungen erscheint der Text in einer modernisierten Version und entspricht den aktuellen Regeln der *Real Academia Española*. Auch der Buchstabe y wird durch die aktuelle Schreibweise *hie* (*yelo* wird zu *hielo*) ersetzt,

dazu z.B. das klassische Sonett, dass sich durch eine feste Anordnung von Strophen mit fester Gestalt- vier Strophen, zwei Quartette, zwei Terzette und Verse mit elf Silben, auszeichnet. Vgl. Aichinger, Wolfram: *Skriptum zur Literatur*. Verlag Turia+Kant. Wien. 2008. S.76f.

⁸⁹ Paragone (ital. *Vergleich, Gegenüberstellung*) bezeichnet in der Kunstgeschichte den Wettstreit der Künste, indem es um eine Vorrangstellung innerhalb der bildenden Künste geht.

⁹⁰ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. S.1 (Fol.r)

⁹¹ Die Seitenzahl wird in Klammer in der Originalform angegeben, also in *fólio* (Blatt), und mit dem Zusatz r. (rechts) oder iz. (links) versehen.

⁹² Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Impreso con licencia por Fray Martinez, Madrid, 1633. (Nationalbibliothek Wien).

sowie auch *b* zu *v* (*volar*) vereinheitlich wird, da Lope de Vega diese im Text abwechselnd, aber mit gleicher Bedeutung, verwendet.

Das Zeichen *i* für *j* (*iustamente*) *qu* für *cu* (*quanto*), *z* für *c* und die Originalschreibweise der Zeichen *ç* (*laços*); *ss/s*, *x* (*dexaras*) werden beibehalten, da sie die Besonderheiten der kastilischen Sprache im Zeitalter Lopes widerspiegeln. Auch bleibt die Großschreibung an einigen Stellen wie im Original bestehen, vorausgesetzt sie unterstreicht die besondere Wertigkeit eines Wortes.

3.3. Abschrift des Originals



Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*. 1633.
Folio 81[r]

SILVA
DE FREY⁹⁴ LOPE FELIX DE VEGA CARPIO.

5 *Si quanto fue possible, en lo impossible*
Hallar imitación la Ciencia humana
(Pintura soberana)
Volaste a la Deidad inaccessible,
Dando cuerpo vissible
A la incorporea essencia,
De tu pinzel intrepida licencia:
Y vistiendo de joven hermosura

⁹³ **Abbildung:** Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Blatt 81, linke Seite.

⁹⁴ Frey bezeichnet einen unter religiösen Orden üblichen Titel, dem der in militärischen Orden gebräuchliche Titel Fray gegenübersteht. **Vgl.:** Diccionario de le Real Academia Española: *m. Tratamiento que se usa entre los religiosos de las órdenes militares, a distinción de las otras órdenes, en que se llaman fray*. In: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura (letzter Zugriff: 25.03.2009)

10 *A la intelectual sustancia pura,
 Y el ombro (porque al vuelo correspondas)
 De alas, que bañen rizos de oro en ondas
 Que adora el Sol, y que respeta el viento,
 Bebiendo luz al presto movimiento,
 Como se mira Paraninfo⁹⁵ alado*
 15 *Parar las plumas al virgíneo estrado,
 O entre la nieve de un portal al hielo
 Hacer con ellas a la tierra cielo;
 Iustamente las tienes,
 Pues a volar entre sus Coros vienes.*
 20 *Que si hubiera más alto que los cielos
 Lugar que penetraras,
 Los zafiros rasgando de sus velos,
 Al Sol por sombra de tus pies dexarás;*

Folio 82[iz.]

25 *Pues en ideas aún apenas claras
 A la imaginación, colores formas,
 Y con arte parece que reformas
 De la naturaleza los defetos;
 Y entre mudos conceptos
 Los cuerpos que de espíritus informas*
 30 *Relievas con acciones diferentes
 En superficie plana,
 Haciendo ver (a su pesar) presentes
 De los contrarios de la vida humana,
 Tiempo voraz, y inexorable Muerte*
 35 *(Poder vencido de tu imperio fuerte)
 Las primeras historias,
 Cuyas hazañas, libros y memorias,
 Que entre las sombras del olvido habitan,
 A tus rayos Fenizes resucitan:*
 40 *Y así rendidos al coturno ilustre
 De estrellas de oro, y laços de diamantes,
 Que vencedor confiesan,
 La estampa humildes besan:
 Y para que les des eterno lustre,*
 45 *Y con tu mano candida levantes
 Sus cadaveres fríos
 Del túmulo de mármoles sombríos,
 Ilustres Sabios, Capitanes fuertes,
 Burlando silvos, despreciando muertes,*
 50 *Rompiendo yerros, y olvidando olvidos,
 Salen agradecidos*

⁹⁵ **paraninfo.**(lat. *paranimphus*, gr. παράνημος; de παρά). Hier: m. p. us. Anunciador de una felicidad. Vgl.: *Diccionario de la Real Academia Española*.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura (25.03.2009)

Folio 82[r]

- A la inmortalidad de tus pinzeles,
Con que mas breve, que las plumas sueles
Cifrar el ornamento*
- 55 *Del mundo superior, y con maestra
Mano, cuanto nos muestra
El uno y otro Esférico elemento.
A ti que con tan débil instrumento
(Si bien para mostrar que Reina fuiste*
- 60 *Pintando siempre, Artífice, tuviste
El pinzel en la diestra,
Y el cetro en la siniestra;
Con tanto tiento prudencial registe
La diversa Republica, que entabla*
- 65 *Con leyes de color libro de tabla:
Pues tu justicia allí distributiva
Al lienço las reparte,
Dando su parte igual a cada parte.)
A ti que en perspectiva*
- 70 *Acercas lo más lexos
Entre confusas nieblas y reflexos,
Dulce mentira viva,
Engaño que deleita de tal suerte,
Que por menos hermoso*
- 75 *Dexa lo natural quien llega a verte.
A ti que con descuido artificioso
Produciste más árboles y flores,
Que estudiosa de esmaltes y colores
La Aurora en la más fértil Primavera,*

Folio 83[iz.]

- 80 *Frutos debe la tierra más opimos,
Ceres y Baco espigas y razimos,
Cristal el agua, y risa lisongeras,
Canas los montes, y los valles faldas,
Los campos la cultura de esmeraldas,*
- 85 *La mar sus ondas de argentada espuma,
Guedejas el León, la Fénix pluma,
Imágenes los Signos y Planetas,
El aire nubes, rayos, y cometas,
Y sus efigies Cesares y Reyes.*
- 90 *Tu essencia, en fin, de las comunes leyes,
Divina en todo, por divino modo,
Sino lo crías, lo renuevas todo.*

Señor mío, si yo hubiera retratado a la pintura como
v.m.⁹⁶ la tendrá pintada, los dos hubieramos conseguido
el fin de este intento: pero pues ella ha de abona mi
ignorancia, quedaré consolado de que le ofrezco estos

⁹⁶ v.m. steht für vuestra merced.

requiebros, como a dama que quise tanto desde que
nací a sus puertas. Dios guarde a v.m.

Frey Lope Félix de Vega Carpio.

3.4. Analyse

Die Silva ist ein kurzes Werk, das zur Ergänzung eines Dialogs aus Carduchos *Diálogos de la pintura* von Lope de Vega verfasst wird. Achtet man auf den Gebrauch theoretischer Begriffe, die im Folgenden vorgestellt werden sollen, so wird man sich der Genauigkeit, mit der Lope de Vega für seine Ode an die Malerei recherchiert haben muss, bewusst.

Künstler, wie Vicente Carducho, verfolgen mit der Verschriftlichung ihrer ästhetischen Grundsätze nicht nur die Wiederaufnahme der Jahrhunderte alten *querelle*, sondern bemühen sich die bildende Kunst zu einer „*ars docta*“, einer gelehrten Kunst bzw. einer „*ars liberalis*“, einer freien Kunst, fernab des Handwerks zu erheben.⁹⁷ Wie in den bereits vorgestellten Sonetten und Gedichten, die Frey Lope Félix de Vega Carpio unterschiedlichen Künstlern widmet, so handelt es sich auch bei seiner Silva um eine Lobeshymne, die allerdings nicht an eine Person sondern an die personifizierte Malerei gerichtet ist. Er spricht diese das ganze Gedicht hindurch, wie in Vers drei mit „*pintura soberana*“ - unübertreffliche, souveräne Malerei, direkt an.

Im Anschluss an seine Silva richtet sich der Autor direkt an Vicente Carducho und meint, hätte er die Malerei derart beschrieben, wie der Maler Carducho sie male, so hätten sie beide das Ziel dieses Versuchs erreicht. Er fügt hinzu, dass sich dieses auf Grund seiner Ignoranz nicht bewerkstelligen ließe, er sich aber damit tröstet, dem Künstler diese „Schmeicheleien“ darbringen zu können.

⁹⁷Vgl.: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe. S.62.

3.4.1. Inhalt

Soweit es möglich sei, wie Lope de Vega schreibt, „mit menschlichem Geschick und Wissenschaft die Natur zu imitieren“, so gelinge dieses in Form von Malerei. Diese „verleihe der körperlosen Essenz Gestalt und kleide mit der Schönheit der Jugend die pure Substanz des Intellekts“. Auch wenn nicht in „klaren Ideen“, präzisiert Lope de Vega in seinem Gedicht, so verleihe die Malerei in „stummen Konzepten der Imagination Farbe und Form“. Ihr „Königreich“, in dem sie „mit dem Pinsel in der Rechten und dem Zepter in der Linken thront, besiege die verzehrende Zeit und den unerbittlichen Tod und erwecke Helden aller Art, die in den Schatten des Vergessens verloren gegangen waren, wieder zum Leben und verleihe ihnen ewiges Licht“. Nach Lope de Vegas Silva sei die Malerei „eine gerechte Herrscherin, die mit den Gesetzen der Farbgebung und den Regeln der Perspektive jedem Teil der Leinwand seinen Anteil gäbe und mit unachtsamer Künstlichkeit mehr Bäume und Blumen produziert haben soll, als der fruchtbarste Frühling“. „Land und Meer, die Mähne des Löwen und Feder des Phönix, die Zeichen der Sterne und Planeten, Luft, Wolken, Blitze und Kometen, sowie die Bildnisse der Cäsaren und Könige“- die Malerei, die „göttlich in allem scheine und mit göttlicher Macht, wenn auch nicht erschafft“, wie Lope de Vega abschließt, „alles jedoch erneuert“.



Allegorie im
Anhang an die Silva Frey
Lope Félix de Vega Carpios⁹⁸

Das letzte Blatt Frey Lope Félix de Vega Carpios Silva versieht Vincencio Carducho mit einer allegorischen Darstellung, die die Verse des Schriftstellers in die Bildform transformiert. Abgebildet ist die Personifikation der Malerei, die mit ihrer Kunst „im wahrsten Sinne des Bildes“ die Welt zum Himmelsreich erhebt. Die Allegorie wird von den Worten „*Ars magna naturae renovat omnia*“ bekrönt; rechts davon verkündet der „*Parainfo alado*“ die Größe und Erhabenheit der Malerei; zu den Flanken der personifizierten Kunstgattung findet sich die Zeit, „*tiempo voraz*“, und der Tod, „*inexorable Muerte*“, über deren Mächte sie triumphiert. Zu den Füßen der Malerei finden sich, wie in Lope de Vegas Silva,

⁹⁸ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*, Im Anschluß an den V. Dialog, Fólío 83.

jene Könige, Gelehrte und „*capitanes fuertes*“, denen die Malerei ewiges Leben verleiht. In majestätischer Pose bildet die Figur der Malerei mit Pinsel und Farbpalette und erhobenen Kopfes ein Bild malend, das optische Zentrum der Allegorie Carduchos.

3.4.1.1. Fundamentale Begriffe der Malerei in Lope de Vegas Silva

Die Silva Lope de Vegas birgt einige fundamentale Begriffe der Kunst. Mit „*incorporea esencia*“ bezieht sich der Autor auf die „Quintessenz“, den essenziellen Gehalt der für die Perfektion der Körper in der Natur verantwortlich sei. Die göttliche Proportion verleihe unter anderem diesen wesentlichen Zug. Mit „*al lienzo las reparte dando su parte igual a cada parte*“ spielt Lope de Vega auf die Proportion⁹⁹ an, die die harmonische Darstellung der menschlichen Gestalt, als auch die gekonnte Proportionierung der einzelnen, auf der Leinwand enthaltenen, Elemente definiert.

„*Mudos conceptos*“, die stummen Konzepte bezeichnen die Ideen im Geist des Künstlers, die dieser durch den visuellen Akt der Observation der Natur und in Folge dessen durch die Verarbeitung dieses durch den Verstand erlangt. Die „*leyes de color*“ stehen für die Gesetze der Farbgebung, die ein fundamentales Element der Malerei darstellt und zum „*placer estético*“, zum ästhetischen Wohlgefallen, beiträgt. Zuletzt steht der Begriff Perspektive „*en perspectiva acerca lo más lejos*“ für die zweidimensionale, ebene bildliche Darstellung dreidimensionaler Objekte, die dem Betrachter ein „naturgetreues“ Bild des Abzubildenden vermitteln soll.¹⁰⁰ Die Perspektive, wie auch die restlichen genannten Begriffe sind Inhalt der großen, in der Renaissance und im Barockzeitalter verfassten Kunsttraktate, mit denen sich Meister der Malerei wie Leonardo Da Vinci, Dürer und auch Schriftsteller, wie Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo und der Protagonist dieser Arbeit, Frey Lope Félix de Vega Carpio über die Jahrhunderte befassen.

⁹⁹ Proportion (lateinisch für „das entsprechende Verhältnis“). Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG(Hrsg.): *GEO Themenlexikon. Kunst und Architektur. Künstler, Stile und Epochen*. Band 25. S.1038.

¹⁰⁰ Vgl.: Ebd. S.999.

3.4.1.1.1. Mimesis

„Das Bild der Natur ist immer weniger als Natur, aber zugleich auch mehr“¹⁰¹.

Schon in den ersten Versen spricht der Schriftsteller eines der grundlegendsten Konzepte der Kunstgeschichte an, das seit der Antike im regen Diskurs der Künstler steht; das Konzept der Mimesis bezeichnet den Königsweg der Kunst: die Nachahmung der Natur. Was bei Platon wie eine reine Wiedergabe der gegebenen Wirklichkeitsverhältnisse dargestellt wird, wird bei Aristoteles zur künstlerischen Gabe, die Dinge vollkommener erscheinen zu lassen, als wir sie in der Natur vorfinden¹⁰².

Bei Aristoteles definiert sich der Mimesis Begriff mit „so wie die Natur“ und weniger mit „nach der Natur“. Seiner Theorie nach ist der Künstler insofern der Natur überlegen, da er die „zufällige“ Schönheit ausschließen kann und, die innewohnenden Gesetze von Körpern und Gegenständen nach außen führend, seinem Kunstwerk die zur Perfektion fehlenden Essenz geben kann. Daraus ergibt sich die These, dass es die Aufgabe jedes Künstlers sei, die Schönheit der Natur, die den Gesetzen des Zufalls unterliegt, in ihrer Reinheit zu erfassen und sie zu instrumentalisieren. Sollte einem Künstler dieser Versuch gelingen, so trage er zur *Katharsis*, zur Reinigung der menschlichen Gefühle, bei.¹⁰³

Der Künstler ist dem Schönen verschrieben, aber immer an die darzustellende Wirklichkeit gebunden. Das objektive Schöne, das es herauszufiltern gilt, liegt ganz nahe an der Wirklichkeit, wodurch der Künstler immer von der Natur abhängig bleibt¹⁰⁴.

¹⁰¹ Vgl.: Eibl- Eibesfeldt, Irenäus/ Sütterlin, Christa: *Weltsprache Kunst. Zur Natur und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*. Christian Brandstätter Verlag. 2007. Wien. S.249.

¹⁰² Vgl.: Ebd. S.104.

¹⁰³ Vgl.: F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.): *Der Brockhaus, Kunst : Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. S.62. / Das Kunstschöne kann ohne das Vorbild der Natur nicht auftreten. So lautet das Prinzip, das bis in die späte Barockzeit seine Gültigkeit behält. Der Künstler korrigiert das Naturvorbild seiner inneren Vorstellung („disegno interno“) gemäß zum Ideal hin. So übertrifft das Kunstschöne das Naturschöne und bringt die Gesetzmäßigkeiten mathematischer, perspektivischer, proportionaler und kosmischer Art in die Darstellung ein. Vgl.: F. A. Brockhaus: *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens. Band 6*. S. 1274.

¹⁰⁴ Vgl.: Eibl- Eibesfeldt, Irenäus/ Sütterlin, Christa: *Weltsprache Kunst*. S.105.

Alle Künste eifern in jedem Fall der Natur nach bzw. imitieren diese sowohl in ihrem äußeren Erscheinungsbild, als auch in ihrer inneren Struktur. Aus diesem Grund sei es der Kunst möglich, die Natur zu übertreffen, da sie die Defekte der Natur ausbessert, wie man aus den Versen Lope de Vega schließen kann: „*Y con arte parece que reformas de la naturaleza los defetos*“. Auch in den Schlussversen „*Divina en todo, por divino modo, sino lo crias, lo renuevas todo*“ schafft der „*Fénix*“ einen Bezug zur Fähigkeit der Kunst, die Natur zu erneuern und vergleicht diese Fertigkeit mit dem göttlichen Schöpfungsprozess.

Das Ziel der Kunst sei, zweifellos, das ästhetische Wohlgefallen und wird durch Schönheit und Perfektion, welche sich wiederum aus Proportion, Perspektive und Farbgebung ergeben, erlangt.¹⁰⁵

Nach Lope de Vegas Auffassung erreichen allerdings Kunstwerke erst dann ihre Vollkommenheit, wenn ihnen ein göttlicher Funke innewohnt. Diesen göttlichen Funken einem Gemälde zu verleihen seien nur herausragend begabte Künstler in der Lage. Die Wirkung dieser göttlichen Essenz sei, dass der Betrachter in der malerischen Schöpfung sein Abbild erkennen würde, sowie dessen göttliche Realität wahrnehmen könne.

3.4.1.1.2 Ewigkeit contra memento mori

Der Tod ist, zusammenhängend mit dem Thema Gott, wohl das wichtigste des Barockzeitalters und allgegenwärtig in barocker Kunst, egal ob in Theater, Musik, Malerei, Literatur oder Skulptur. Lope de Vega thematisiert in seiner *Silva* die Dauerhaftigkeit, Beständigkeit oder Ewigkeit der Malerei, die im direkten Gegensatz zur barocken „Morbidity“, dem „*memento mori*“, „gedenke des Todes“, wie auch dem Motiv der „*vanitas*“¹⁰⁶, das auf die Vergänglichkeit der

¹⁰⁵ Hier wird die Theorie Giorgio Vasaris wiedergegeben, die mit den theoretischen Ergebnissen Carduchos und gleichermaßen Lope de Vegas kongruent sind. Im Laufe der Epochen der Kunstgeschichte wurden diese Konzepte allerdings mehrfach überholt und wiederlegt bzw. uminterpretiert.

¹⁰⁶ Vanitas (lateinisch: Leere, nichtiges Treiben, Prahlerei bzw. flüchtig, vergänglich): Mahnung an die Vergänglichkeit des irdischen Glücks. Vanitasmotive (zum Beispiel eine erloschene Kerze, Sanduhr, welkende Blumen oder faulendes Obst und Totenschädel) finden sich besonders im Barockzeitalter als Instrument gegenreformatorischer Tendenzen. Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG(Hrsg.): *GEO Themenlexikon. Kunst und Architektur. Künstler, Stile und Epochen*. Band 25. S. 1271.

irdischen Welt bzw. die Nichtigkeit des Seins anspielt - zweier grundlegender Topoi des Barockzeitalters - steht.

In den Versen 34 bis 39, die schon an am Anfang dieses analytischen Teils erwähnt werden, spricht er von der „rasch schwindenden Zeit“ und dem „unausweichlichen Tod“, womit er der barocken Mentalität, die das düstere, aber facettenreiche Siglo de Oro im Zeichen der Gegenreformation und des wirtschaftlichen Ruins widerspiegelt, Ausdruck verleiht. Dieser Unabwendbarkeit der Dinge und Vergänglichkeit der glorreichen Zeit Spaniens stellt er die, im Siglo de Oro aufblühende, Welt der Kunst gegenüber. Die Malerei sei demnach eine den Tod überwindende Macht, die all jenes, dass sonst „zwischen den Schatten des Vergessens bleiben würde, für die Ewigkeit verwahrt: *„Tiempo voraz, y inexorable Muerte (poder vencido de tu imperio fuerte)“* und *„las primeras historias, cuyas hazañas, libros y memorias, que entre las sombras del olvido habitan, a tus rayos fenizes resucitan.“*

Auch in den folgenden Versen 44 bis 51 beschreibt er die Gabe der Malerei ewiges Licht zu verleihen bzw. die kalten Leichen der erlauchten Weisen, der starken Kapitäne aus den marmornen Gräbern zum Leben zu erwecken:

Y para que les des eterno lustre, y con tu mano candida levantes, sus cadaveres fríos del túmulo de mármoles sombríos, Ilustres Sabios, Capitanes fuertes, Burlando silvos, despreciando muertes, rompiendo yerros, y olvidando olvidos, salen agradecidos.

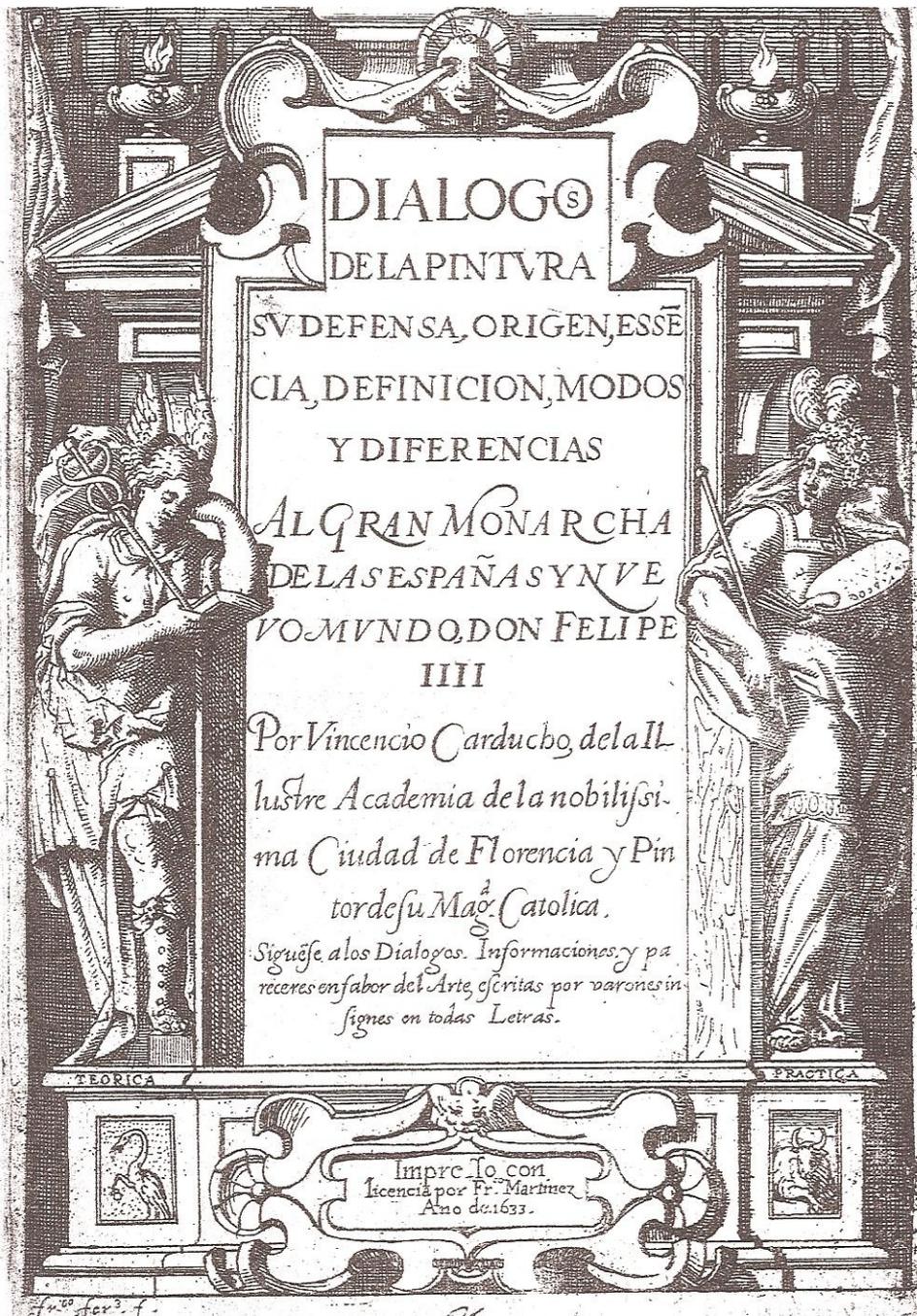
In den Versen 52 bis 54 thematisiert er noch einmal die „Ewigkeit“ der Malerei die aller Vergänglichkeit trotzt: *„A la inmortalidad de tus pinzeles, con que mas breve, que las plumas sueles cifrar el ornamento“*.

Frey Lope Félix de Vega Carpio gelingt es in Verbindung mit der allegorischen Darstellung, die Vicente Carducho seinem Gedicht hinzufügt, einen künstlerischen Bogen über die Vortrefflichkeit und Vielseitigkeit der Malerei zu spannen.

In dichterische Eleganz kleidet er sein Plädoyer zur Exzellenz der Malerei und lässt dabei sein Wissen in kunsttheoretischen Belangen durchblicken. In

Verbindung mit besagter Allegorie Carduchos ist dieser Abschnitt der *Diálogos de la pintura* ein Beispiel für eine gelungene Verbindung von Poesie und Malerei, sowie von großem künstlerischen Wert. Die Silva ist weiters ein gelungener Ausdruck der Notwendigkeit, die Malerei angesichts ihrer Erhabenheit und Raffinesse als eine der freien Künste anzusehen.

Den Schriftsteller Lope de Vega und den Maler Carducho verbindet in deren letzten Lebensabschnitt ein reger Austausch über künstlerische Gegebenheiten, Konzepte und die Verwirklichung gemeinsame Projekte. Die Silva stellt also auch ein Zeugnis dieser Zusammenarbeit und Freundschaft dar. Gleichzeitig ist es Vincencio Carducho sicher auch ein Anliegen mit dem Bekanntheitsgrad Lope de Vegas und anderer bedeutender Schriftsteller, die Einschübe für sein Werk *Diálogos de la pintura* verfassten, für sein Buch zu werben.



107

¹⁰⁷ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Deckblatt bzw. erste Seite des Traktats.

4. Vicente Carduchos *Diálogos de la pintura*

Während des spanischen Barockzeitalters nimmt der Akt des Schreibens eine starke visuelle Komponente an. Schriftsteller scheinen zu Versinnbildlichung hingezogen und von Visualität beflügelt. Dieser Trend entsteht auch, da es bekannt ist, dass die Visualisierung der Schlüssel zum Gedächtnis und gesteigerter Merkfähigkeit ist und sie somit mit ihren Werken Handlungen und Charaktere schaffen, die leichter in der Erinnerung des Publikums bleiben. Sprachliche Bilder, wie Metapher und Allegorie, stellen in jedem Fall einen Brückenschlag zwischen Poesie und Malerei dar.

Auch das Werk *Diálogos de la pintura* bildet eine Brücke zu den anderen Künsten, besonders jener der Poesie. Es wird eine Verbindung zweier Disziplinen hergestellt, die zum Teil dem Lemma „*ut pictora poesis*“ Folge leistet, zum Teil den Status der Malerei als, der Poesie ebenbürtige, freie Kunst betonen soll.

Im Folgenden soll das 1633 in Madrid veröffentlichte Zeugnis der Allianz Vicente Carduchos mit Frey Lope Félix de Vega Carpio und anderen Schriftstellern veranschaulicht werden.

4.1. „Debemos comunicar nuestro talento en lo que puede ser de utilidad a los demás“: Lope de Vega schreibt für Vicente Carducho

Diálogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias.

Al gran monarca de las Españas y nuevo mundo, Don Felipe III. (...)

Siguense a los Diálogos. Informaciones.

Y pareceres en Favor del Arte, escritas por varones insignes en todas Letras¹⁰⁸.

So lautet der Titel des Projekts der *Diálogos de la pintura*, einer theoretischen Abhandlung zur *Verteidigung, dem Ursprung, der Essenz, Definition, Methodik und Unterschiede der Malerei*. Die „Dialoge zur Malerei“ von Vicente Carducho¹⁰⁹ zeugen von tiefgreifenden Kenntnissen kunsttheoretischer Werke vorangehender bildender Künstler und stellen gleichzeitig das Produkt der

¹⁰⁸ Untertitel der *Diálogos de la pintura*.

¹⁰⁹ **Vicente Carducho**: *1576, Florenz- 1638, Madrid. Vgl.: Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Cátedra, Madrid, 1981. S.261.

konstruktiven Auseinandersetzung zahlreicher Schriftsteller, unter ihnen Lope de Vega, mit dem Werk Carduchos, wie es schon im Titel angepriesen wird, dar.

Die Verwirklichung gemeinsamer Projekte, wie auch der regelmäßige künstlerische Austausch zeugt von der Wertschätzung Lope de Vegas für Vicente Carduchos Arbeit, die sicherlich auf Gegenseitigkeit beruht. Im Gegenteil zu Lope de Vega, dessen Fülle an Werken in vielerlei Hinsicht schon zu seinen Lebzeiten größte Anerkennung findet, kommt der Malerei Vincente Carduchos keine so große Bedeutung zu, was sich auf den alles überschattenden Ruhm seines Künstlerkollegen Velázquez zurückführen lässt. Seinem Werk *Diálogos de la pintura* wird zumindest zur Zeit der Veröffentlichung, viel Aufmerksamkeit geschenkt. Dies zeigt sich in den einführenden Worten Julio Cesar Firrufinos¹¹⁰, sowie der Aussage des Königs *Rey Felipe III*, der sich als sehr kunstinteressiert erweist, in Verbindung mit dem ebenfalls 1633 endenden Gerichtsstreits zur Freiheit der Kunst¹¹¹. *Rey Felipe III* soll demnach in Folge auf die nachstehende Frage die zwei Worte „es verdad“ geantwortet haben: „*Señor, en todas las Monarquías y en todas las edades ha sido el Arte de la Pintura tenida por noble y liberal*“.

Trotz der Bedeutung, die dem Werk *Diálogos de la pintura* besonders in didaktischer Hinsicht zukommt, bleibt es bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts, wo es als Abklatsch italienischer Traktate und als irrelevant abgetan wird, im Verborgenen, bevor es mit der Antologie zur Kunst- bzw. Malereitheorie des Siglo de Oro von Francisco Calvo Serraller¹¹² seinen Platz in der spanischen Kunst- und Literaturgeschichte findet.

¹¹⁰ Julio Cesar Firrufino, Catedrático de Matemáticas y Artillería por su Magestad: „ (...)Y así la estimación que la antigüedad de los mayores Monarcas, Filósofos doctos, y sabios poetas hizieron siempre de este insigne Arte de la Pintura, cosa digna de ser estimada y admitida con toda buena acepción, así por la curiosidad e ingenio con que está tratada[sic], como por ser cosa que en nuestro castellano idioma hasta hoy no se ha escrito, y todo con tanta erudicion, eloquencia, y adorno de historias, que por su buena disposición a los curiosas deleitará, y entretendra, y a los deseosos de aprovechar en el Arte, da luz para que acierten a conseguirlo.(...)“ In: Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Vorwort.

¹¹¹ Auf besagten Gerichtsstreit wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen.

¹¹² Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*.

4.2. Eine kurze Vorstellung Vicente Carduchos

Vicente Carducho ist ein Florentiner Maler, der 1585 nach Madrid kommt um an dem Großprojekt des *El Escorial* mitzuarbeiten. Seine Malerei beschreibt im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn eine Evolution von einem kalten, manieristischen Stil hin zu naturalistischen Tendenzen¹¹³.

Die folgende Abbildung ist ein Beispiel für den malerischen Stil Carduchos um 1632, wobei er in die Malerei, die mit *La muerte del venerable Odón de Novara* betitelt ist, Lope de Vega in den linken unteren Teil des Bildes eingliedert.



¹¹⁴Vicente

Carducho: *La muerte del venerable Odón de Novara*.

¹¹³ Vgl.: Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. S.261.

¹¹⁴ <http://www.arteyestilos.net/biografias%20pintores/carducho.htm>. (10.03.2009). Carducho, Vicente: *El venerable Odón de Novara*. 1632, Museo del Prado. Vgl. auch: <http://www.museodelprado.es/es/submenu/enciclopedia/buscador/voz/carducho-vicente/> (10.03.2009)

Jedoch beschränkt sich die Bedeutung Vicente Carduchos nicht auf eine rein malerische Dimension, sondern findet sich in der Veröffentlichung eines der wesentlichen Kunsttraktate des Barockzeitalters.

Die *Diálogos de la pintura* sind das Resultat eines künstlerischen Werdegangs, welcher ganz im Zeichen einer Reflektion über die Ausübung des Berufs des Malers steht. Ein ausschlaggebender Impuls für diese kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Berufung sind seine ausgezeichneten Kenntnisse über die Gemäldesammlungen des spanischen Hofes. Weiters sind seine freundschaftlichen Beziehungen zu einem Kreis von Intellektuellen - Lope de Vega, Josef de Valdivielso, Pérez de Montalbán, Jáuregui - und viele mehr, unter ihnen Mitwirker der *Diálogos de la pintura*, ein wichtiger Aspekt seines künstlerischen Alltags.

Vicente Carducho era hombre leído, pertenecía al grupo o cenáculo del librero Pérez (converso o al menos cristiano nuevo), con el famoso hijo de éste, el doctor Juan Pérez de Montalbán, con Lope, con Jáuregui, con Valdivielso, etc. Grupo que cada vez se va aclarando más como *liberal*, según se diría ahora, frente al grupo de Quevedo y sus amigos antisemitas, etc.¹¹⁵

Von großer Bedeutung für Carduchos Kunst und Kunsttheorie ist auch seine umfangreiche Bibliothek, die, allein in den Disziplinen der Kunst, Werke von Vitruv, León Baptista Alberti, Benedetto Varchi, Federico Zuccaro, Albrecht Dürer, Giorgio Vasari¹¹⁶ und vielen weiteren großen Architekten, Ingenieuren, Malern und Bildhauern beinhaltet.

Angesichts dieser Fakten kann Carducho als ein intellektueller Künstler bezeichnet werden, der eine ausgezeichnete, mit Hilfe seines Bruders Bartolomé Carducho¹¹⁷, zum Großteil aber im Selbststudium angeeignete künstlerische Ausbildung vorweisen kann. Zeugnis dafür ist sein Malereitragat selbst, welches sich besonders durch seine didaktische Aufbereitung mittels Zitaten aus

¹¹⁵ Cardenal, M.: *Vicente Carducho*. Revista de Ideas Estéticas, 1950, S.90. In: Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. S. 262.

¹¹⁶ Vitruv schreibt in der Antike eines der fundamentalen Kunsttraktaten, L.B. Alberti sein Architekturtraktat in der Renaissance, B.Varchi, Dürer und Vasari, der „Vater der Kunsthistorik“ ihre Abhandlungen im sechzehnten Jahrhundert und F.Zuccaro im Manierismus.

¹¹⁷ **Bartolomé Carducho:** *1560, Florenz-1608, Madrid. Vgl.: Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Cátedra, Madrid, 1981. S.261.

zahlreichen Kunsttraktaten und praktischen Informationen zur Ausübung des Künstlermetiers auszeichnet.¹¹⁸

4.3. Struktur und Inhalt der *Diálogos de la pintura*

Das Kunsttraktat *Diálogos de la pintura* ist in acht Dialoge gegliedert, die sich in der erzählten Zeit über acht Tage strecken - ein Dialog zwischen Meister und Schüler pro Tag. Die einzelnen Teile sollen die enge Verbundenheit der Künste, den Wissenschaften und der Literatur, aber auch den Wettkampf bzw. die „Paragone“ zwischen ihnen dem Leser übermitteln¹¹⁹.

Das Schema der Dialoge ist ein sehr übliches, das bereits seit der Antike häufig Verwendung findet. Die Wahl der Zahl acht bezieht sich auf die sieben freien Künste, denen, nach Meinung des Autors, die Malerei als achte hinzugefügt werden soll. Die Strukturierung der sieben freien Künste in ein Trivium (Grammatik, Rhetorik und Dialektik) und ein Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) ist die weitverbreiteste in der Antike, sowie im Mittelalter, auch wenn diese Klassifizierung im Laufe der Jahrhunderte mehrfach abgeändert, ausgeweitet bzw. neu definiert wird¹²⁰. Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Spanien, im Siglo de Oro, setzen sich viele Maler für eine Aufwertung der Malerei, die sie für eine „ars liberalis“, eine freie Kunst, unabhängig von den „artes mechanicae“, halten, ein. Unter ihnen bemüht sich Vincente Carducho dieses Ziel zu erreichen und verfolgt gleichzeitig, wie viele seiner Zeitgenossen, die Absicht, die wirtschaftliche Lage und den sozialen Status des Künstlers aufzuwerten¹²¹.

Die 1633 veröffentlichte Fassung¹²² enthält ein Vorwort *A vuestra Magestad*, die *aprobacion por Fr. Micael Avellan, predicador de su Magestad, Obispo de Siria*,

¹¹⁸ Vgl.: Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Cátedra, Madrid, 1981. S.262.

¹¹⁹ Vgl.: F. A. Brockhaus: *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens*. Band 6. S. 1274.

¹²⁰ Vgl.: Jacobs, Helmut C.: *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt 1996/ Iberoamericana, Madrid, 2001. S.15.

¹²¹ Vgl.: Ebd. S.18.

¹²² Es wurde mit der Fassung: Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura (...)*, Madrid, 1633 der Wiener Nationalbibliothek gearbeitet.

sowie die *Licencia del Ordinario*. Mit Ausnahme des ersten ist zu jedem einzelnen Dialog der *Diálogos de la pintura* eine Druckgraphik einer Allegorie und ein Gedicht, das Bezug auf den Inhalt des Geschriebenen nimmt und von ausgewählten zeitgenössischen Literaten verfasst wird, hinzugefügt.

4.3.1. Erster Dialog

Der erste Dialog, dem Vicente Carducho den Titel *Propónese la dificultad del Arte y se refieren varias Pinturas y esculturas de varones eminentes*¹²³ gibt, beschäftigt sich mit der Frage des Schülers (*discipulo*), was aus ihm einen guten Maler machen würde. Die folgenden Dialoge gehen im Grunde in ihrem Facettenreichtum dieser Frage nach. Weiters bespricht der Meister (*Maestro*) Grundbegriffe, wie Symmetrie oder Perspektive, und veranschaulicht jene theoretischen Ansätze mit Beispielen von Werken Albrecht Dürers, Michaelangelo, Da Vinci, Leon Bautista Alberti und vielen mehr. Mittels einer Reise, die der Schüler nach Italien, Deutschland, Holland¹²⁴ und Frankreich unternimmt, werden die dort vorhandenen Meisterwerken der Malerei, Skulptur und Architektur erörtert.

4.3.2. Zweiter Dialog

*Del origen de la pintura*¹²⁵ lautet der Titel des darauffolgenden Dialogs, welcher den Versuch eine „Kunstgeschichte“ enthält, die sich in drei Etappen („*edades*“) gliedert und bis zur zeitgenössischen italienischen und spanischen Kunst führt. Im Untertitel *Quienes fueron sus inventores, como se perdió y se volvió a restaurar, su estimación, nobleza y dificultad* geht der Autor bereits auf die Themenpunkte ein, die den Leser im zweiten Dialog zwischen Meister und Schüler erwarten. Carducho betont in diesem Abschnitt besonders die Vornehmheit der Malerei, bei welcher er die natürliche, die moralische und die politische „*nobleza*“

¹²³ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 1-24.

¹²⁴ Im Text: Flandes.

¹²⁵ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 26-38.

unterscheidet. Den Abschluss dieser Abhandlung bildet ein Gedicht von Josef de Valdivieso, Capellán de Honor del serenísimo Infante y Cardenal de España¹²⁶.

4.3.3. Dritter Dialog

Der dritten Teil, betitelt mit *De la Definición y Essencia de la Pintura, y sus diferencias*¹²⁷, beschäftigt sich mit einer Klassifizierung der Malerei. Vicente Carducho differenziert verschiedene Arten von Malerei und führt den Leser in die Definitionen anderer Theoretiker und Künstler ein. Er zitiert Cicero und Aristoteles um die Notwendigkeit der Logik und der Ordnung, um eine verständnisvolle und adäquate Begriffsbestimmung zu konstruieren, zu artikulieren. Im weiteren Verlauf führt er die Definition von Malerei Albrecht Dürers auf, die die Wichtigkeit der Geometrie und der Proportionslehre in Bezug auf die *pintura* betont, jene des manieristischen Malers Federico Zuccaros, die sich durch das Akzentuieren der Wissenschaftlichkeit und des intellektuellen Charakters der Malerei auszeichnet, sowie jene des Renaissancekünstlers Leon Baptista Albertis, dessen Erläuterungen zu Perspektive, Linie und Farbgebung und wissenschaftlichen Zugang zur Kunst Carducho hervorhebt. Weiters erwähnt der Autor das theoretische Werk des Manieristen Paulo Lomazzo, der sich durch die Betonung der expressiven und psychologischen Aspekte des Malens von anderen Theoretikern seiner Zeit absetzt. Vicente Carducho greift von allen Betrachtungen etwas auf und definiert die Malerei in diesem Dialog als mimetische (imitative), aber - im positiven Sinne - trügerische Kunstform:

La Pintura es quien artificiosamente imita a la Naturaleza, porque mediante su ingenio artificio, vemos, y entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos(...).¹²⁸

Die Malerei porträtiert alles sicht- bzw. wahrnehmbare auf eine Fläche, die sich durch Linien und Farben definiert. Dem fügt Carducho hinzu, dass der Mensch die Realität immer in gewisser Weise verzerrt sieht: „*Nunca vemos las cosas*

¹²⁶ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura. Fólío 37/38.*

¹²⁷ Ebd. *Fólío 38-47.*

¹²⁸ Ebd. *Fólío 39.*

como ellas son.“¹²⁹ Das Sonett des Fr. Diego Niseno, Provincial de San Basilio, erscheint im Anschluss an den dritten Dialog.

4.3.4. Vierter Dialog

Im vierten und längsten Dialog, in dem über das Verhältnis zwischen Malerei und Natur gesprochen wird, nimmt die eigentliche *querelle* zwischen den Künsten mit der Verteidigung der Malerei ihren Ausgang. Hier findet sich die Paragone – *paragón*- zwischen Malerei und Dichtkunst. Diesem Dialog wird von Vicente Carducho der Untertitel *de la pintura teórica, de la práctica, y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía*¹³⁰, sowie das Lemma *Pictoribus promiscuum obicetum atque poetis* - den Malern und Poeten ist auf gleiche Weise zu begegnen, beigefügt. Er behandelt die Nähe der Malerei zur Poesie und ist aus diesem Grund der für diese Arbeit relevanteste Dialog.

Vicente Carducho vergleicht das Maß an Regeln, das die Kunst der Poesie in Form von Grammatik und Rhetorik, sowie sprachlichen Stilmitteln genauso wie die Malerei in Form von Linien, proportionellen und perspektivischen Prinzipien besitzt.

Er zeigt sich weiters davon überzeugt, die Malerei „spreche“ in der Poesie, wie diese in der Malerei „verstumme“ und untermauert diese Ansicht mit einer Vielzahl von Beispielen von Homer über Virgil bis zu Petrarca und Horaz zu dieser Theorie:

Y pues la Pintura habla en la Poesía, y la Poesía calla en la Pintura, y entre las dos hay tanta semejança, unión e intención (que como dijo Aristóteles, a veces se deben imitar la una a la otra) oigan con admiración, e imiten al grande Homero cuán noble y artificiosamente pinta el airado Aquiles, o al fuerte Ajax. Oigan a Virgilio cuando pinta a Dido furiosa y enojada contra Eneas, al Tasso en su Jerusalén al proprio sujeto, (...) el Petrarca la belleza de su Laura, como Horacio la fealdad de otra mujer y catulo de lo mismo.“¹³¹

¹²⁹ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 39.

¹³⁰ Ebd. Fólío 47-65.

¹³¹ Ebd. Fólío 60.

Im weiteren Verlauf des Gesprächs zwischen Meister und Schüler überschüttet der Autor einige Autoren seiner Zeit, viele davon Mitwirker der *Diálogos de la pintura*, mit Lob, welches ihm mit der sprachlichen Brücke zur Malerei, der Metapher gelingt. „Malereien, die nicht gehört wurden, da die Verse nicht wie Gemälde sowohl Gehör, als auch Augen zum Urteil benötigen.“ Weiters räumt er an dieser Stelle der *Fábula de Polifemo y Galate* und den *Soledades* von Luís de Góngora y Argote ein hohes Maß an Wissenschaftlichkeit ein und rühmt die „stolze und heldenhafte“ Feder Antonio de Mendozas, sowie die Gedichte „voller sprachlicher Farbigkeit“ Miguel de Silveiras:

(...) Doctor Juan Pérez de Montalban, (...) que pinturas no se han oído, siendo los versos como los lienços y juzgando los oídos como los ojos. (...) Bien se conoce, pues, aquí me ha ofrecido a Don Luís de Góngora, en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque su Polifemo y Soledades parece que vence lo que pinta, y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma.(...)Antonio de Mendoza, con su gallarda y heróica pluma (...). Doctor Miguel de Silveira, (...)sus poemas con los colores de su decir.“¹³²

Den Höhepunkt Carduchos Laudatio an seine Zeitgenossen bildet der zentrale Künstler dieser Arbeit, Frey Lope de Vega Carpio.

(...) Digo, el laureado Español Frey Lope de Vega Carpio, tan conocido y admirado de las extranjeras naciones como estimado de la suya: (...)qué bien pinta, qué bien imita, con cuanto afecto y fuerza, mueve su pintura las almas de los que le oyen, ya en tiernos y dulces afectos, ya en compuesta y majestuosa gravedad, ya en devota religión, convirtiendo indevotos, incitando lágrimas de empedernidos coraçones. Y yo me halle en un teatro, donde se descogió una pintura suya, que representaba una tragedia, tan bien pintada, con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveça, que obligó a que uno de los del Auditorio, llevado del enojo y piedad (fuera de si) se levantasse furioso, dando voces contra el cruel homicida, que al parecer degollava una dama inocente, que causó no poca admiración a los circunstantes, como verguença al que llevado del oído, y movido de la afectuosa pintura, le dió en público el efecto que el Poeta había pretendido, viendose engañado de una ficción.“¹³³

Vicente Carducho zeigt sich sehr begeistert von der literarischen und dramaturgischen Begabung Lope de Vegas. Wiederum metaphorisiert er die

¹³² Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 60/61.

¹³³ Ebd. Fólío 61 (rechts)

sprachlichen Glanzstücke, die der „*Fénix*“ in seinen Werken anwendet, in Form von Eigenschaften der Malerei. Carducho versucht dem Facettenreichtum des Künstlers, der die Zuseher seiner Werke auf vielerlei Arten bewegt, Ausdruck zu verleihen. Dies veranschaulicht er an einem Beispiel, in dem er selbst Zeuge einer solch leidenschaftlichen, Reaktion auf die so wirklichkeitsgetreue Darstellung eines Stücks Lope de Vegas wird.

Bei dieser stürmt ein von Wut angetriebenen Zuschauer auf die Bühne, um den grausamen Mord einer unschuldigen Dame zu vereiteln. Er erkennt allerdings, dass er sich inmitten einer Theateraufführung befindet und zieht sich, von der Vorspiegelung falscher Tatsachen betrogen fühlend, zurück.

Carducho beendet den vierten Dialog indem er zusammenfassend die Sympathie der Malerei und der Poesie füreinander manifestiert und das Wirkungsvermögen, sowie die Macht, die beide Künste gleichermaßen in der Nachahmung der Natur erlangen, hervorhebt. „(...) *En que ambas artes emplearon plumas y pinceles, teniendo por objeto a la misma naturaleza (...)*.“¹³⁴:

In der Allegorie, die Vicente Carducho dem vierten Teil der *Diálogos de la pintura* beigefügt, veranschaulicht er die gemeinsame Grundlage der Poesie und der *pintura*: die Natur. Diese wird, in der Luft schwebend, mit einem Ährenkranz geschmückten Kopf, einem Vogel auf ihrem rechten Arm, sowie einem überquellenden Füllhorn mit den Früchten der Erde in der linken Hand als Symbol der Fruchtbarkeit bzw. als Welternährerin dargestellt. Sowohl die Malerei, die zu ihrer linken Flanke mit Pinsel und Farbpalette wiedergegeben wird, als auch die Poesie, die in der rechten unteren Bildhälfte zu erkennen ist, blicken zur personifizierten Natur auf, um nach ihr zu malen bzw. zu dichten. Der Schwan, der zwischen der versinnbildlichten Malerei und der Personifikation der Poesie zum Vorschein kommt, ist abermals ein Symbol der Fruchtbarkeit und steht in diesem Zusammenhang für die Ideenreichtum der Künste bzw. die fruchtbringende Nachahmung der Natur.

¹³⁴ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 62 (rechts)



*Pictoribus
promiscum obiectum atque poetis.*¹³⁵

Die *canción*¹³⁶ des Doctor Miguel de Silveira, einem spanischen Poeten des siebzehnten Jahrhunderts, welcher sich mit verschiedenen Wissenschaften und Disziplinen der Kunst beschäftigt, dient der Untermauerung des Verhältnisses der Dichtkunst zur Malerei und findet sich im Anschluss an den vierten Dialog.

¹³⁵ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Allegorie zur Nachahmung der Malerei und der Poesie der Natur. Fólío 64.

¹³⁶ Ebd.: Fólío 63-64.

4.3.5. Fünfter Dialog

Der fünfte Dialog, *Trátase del modo de juzgar de las pinturas, singularidad de la perspectiva; qué es dibujo, y qué es colorido; y pruébase, que los antiguos fueron grandes artífices*¹³⁷, handelt von der Zeichnung, dem Entwurf und der Farbgebung und beinhaltet mehrere Definitionen des Akts des Zeichnen. Im Anschluß an diesen Dialog zwischen „Maestro“ und „discipulo“ findet sich die *Silva Frey Lope Félix de Vega Carpios*¹³⁸, welche sich der Vornehmheit der *pintura* widmet.

4.3.6. Sechster Dialog

*Trata de las diferencias de modos de pintar, y si se puede olvidar: de las pretenciones que entre si, tienen la Pintura y la Escultura: Y si podrá conocer de Pintura el que no fuere Pintor*¹³⁹ lautet der Titel des sechsten Dialoges, der sich mit der Kunstform der Musik und dem Konzept der Schönheit, sowie dem „Paragón“ zwischen den Gattungen der Malerei und der Skulptur auseinandersetzt. Dieser enthält einen Anhang von Don Antonio Herrera Manrique¹⁴⁰.

4.3.7. Siebenter Dialog

Der vorletzte Abschnitt der *Diálogos de la pintura- De las diferencias y modos de pintar los sucessos e historias sagradas con la decencia que se deve*¹⁴¹, beschäftigt sich abermals mit den Gattungen der Malerei mit besonderem Gewicht auf der Historienmalerei. Ferner unterscheidet er drei Arten von Malerei, nämlich „*pintura igual*“, die wie ein Spiegel wirken soll, „*pintura semejante*“, die das Abzubildende im Rahmen der künstlerischen Freiheit realitätsnah reproduzieren soll und die „*pintura metafórica*“¹⁴², deren Wirkung im Metaphorisieren des

¹³⁷ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 65-83.

¹³⁸ Ebd. Fólío 81-84.

¹³⁹ Ebd. Fólío 84-107.

¹⁴⁰ Ebd. Fólío 108 (links).

¹⁴¹ Ebd. Fólío 108-130.

¹⁴² Ein Beispiel dafür ist die Darstellung Christus in Form einer Taube. Vgl. Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 120 (links).

Darzustellenden liegt. Im weiteren Verlauf des Dialogs wird der Leser in die religiöse Ikonographie, wie zum Beispiel in die Darstellungsvorgaben der „Seraphim“¹⁴³ der Apokalypse eingeführt. Weiters richtet Carducho sein Augenmerk in diesem Dialog auf die *finalidad moral de la pintura*, auf die moralische Absicht der Malerei. Die *Canción Real de Francisco López de Zarate*¹⁴⁴ ist im Anschluss an den siebenten Dialog abgedruckt.

4.3.8. Achter Dialog

Carduchos Werk endet mit dem achten Dialog, der den Untertitel *De lo práctico del Arte, con sus materiales, voces y términos, principios de fisonomía, y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la Corte de España*¹⁴⁵ trägt.

Dieser handelt von den Materialien und Techniken der Malerei, der Skulptur und der Architektur und stellt eine nützliche Hilfe für angehende Künstler dar, da er weiters auf akribische Art und Weise Darstellungsvorgaben für verschiedene Charaktere, die sehr üblich in der Malerei des Barocks sind, wiedergibt¹⁴⁶.

Vicente Carducho bemüht sich abschließend Gründe dafür zu finden, warum die Malerei nicht den Status besitzt, den sie seiner Meinung nach verdienen würde. Im Hinblick darauf fügt er eine Aufzählung der wichtigsten Kunstsammler und Kunstakademien des spanischen Reiches hinzu. Das Gedicht *Del Doctor Juan Pérez de Montalban*¹⁴⁷ bildet den Abschluss des theoretischen Teils der *Diálogos de la pintura*.

¹⁴³ **Seraphim** (aus hebr. Saraph, Schlange): Engel der ersten Hierarchie. Den Untersuchungen der zahlreichen biblischen und apokryphen Quellen zufolge gelten die Seraphim als Engel in der Gegenwart Gottes. In.: Zuffi, Stefano (Hrsg.): *Engel, Dämonen und phantastische Wesen*. S. 301.

¹⁴⁴ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 129-130.

¹⁴⁵ Ebd. Fólío 131-162.

¹⁴⁶ Zum Beispiel: „hombre de malas costumbres: rostro deforme, orejas largas y angostas, pequeña boca, ojos chicos, color amarillo(...)“/ „lujurioso: el color blanco es propio de luxuriosos y los cabellos rectos y gruesos y negros o raros (...)“/ desvergonzados y mentirosos: „color sanguineo, cabellos rojos (...)“/ „melancolía: lleno de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baja (...)“/ „devoción: de rodillas, las manos juntas o levantadas al cielo (...)“/ „Magestad: gravos, autorizados (...) fuertes, las manos siempre ocupadas en cosas graves, altas y generosas (...)“ Vgl.: Ebd. Fólío 141-143.

¹⁴⁷ Ebd. Fólío 163-164.

4.4. Bewertung der *Diálogos de la pintura*

Die *Diálogos de la pintura* stellen eine Kooperation des Autors, Vicente Carducho, mit Schriftstellern dar. Die Tradition des *paragón de los artes*, der Paragone, einer seit der Antike üblichen und im Siglo de Oro weit verbreitete Form der Diskussion, welche Kunst die erhabenste sei, bildet den Kernpunkt des Werks. Im vierten Dialog über die Nähe der Poesie zur „*pintura*“ widmet sich Carducho der Gleichstellung, gleichzeitig aber auch der Erhabenheit der Malerei. Carducho übernimmt Argumente zahlreicher Künstler und Theoretiker und versucht den Status der Malerei als freie Kunst zu rechtfertigen. Den Grund dafür sieht er in der Tatsache, dass die Malerei dem Künstler die größte Beherrschung seines Intellekts abverlangt. Sie sei die geistreichste, „göttlichste“ und auf Grund ihres didaktischen Werts die nützlichste Kunst. Weiters stelle sie die älteste und daher edelste Kunstform dar, die durch größtmögliche Fähigkeit der Nachahmung der Natur die anderen Künste besticht.

Die *Diálogos de la pintura* haben besonders unter den Sammlern der „schönen Künste“ im siebzehnten Jahrhundert begeisterte Leser gefunden, da sich das Werk, wie oben beschrieben, mit den herausragenden Kunstsammlungen der Zeit im spanischen Imperium beschäftigt. Auch zeitgenössische Künstler Vicente Carduchos bzw. bildende Künstler des siebzehnten Jahrhunderts beziehen sich häufig auf die didaktisch gut aufbereiteten *Diálogos de la pintura*, bevor mit dem Ende des Barockzeitalters das Werk in Vergessenheit gerät und für kommende spanische Künstlergenerationen im Verborgenen bleibt.

Ende des neunzehnten Jahrhunderts entsteht die erste Literaturkritik zu Vicente Carduchos Maleritheorie; wie bereits erwähnt werden im Zuge dieser ersten Kritik nach fast zwei Jahrhunderten den *Diálogos de la pintura* in erster Linie abschätzigste Urteile zuteil. So wird das 1633 veröffentlichte Traktat von dem spanischen Literaturhistoriker und –kritiker Marcelino Menéndez Pelayo als einfach und platt, sowie voller Fehlerhaftigkeit und Italianismen beschrieben. Weiters wird die Auslegung und Darstellung, sowie mehrere Passagen des Werks,

die zu einem Großteil aus Aufzählungen italienischer Künstler und Kunstwerke bestehen, kritisiert.¹⁴⁸

Francisco Calvo Serraller ist der erste der die *Diálogos de la pintura* in eine als eigenständige und von der italienischen Kunsttheorie unabhängig zu sehende spanische Kunsttheorie eingliedert. Dieses Urteil wurzelt in der Überzeugung der Existenz einer „auf die länderspezifischen Bedingungen der Kunstproduktion bezogenen Reflexion der theoretischen und praktischen Grundlagen der Malerei und Bildhauerei“¹⁴⁹.

Ein interessanter und zentraler Aspekt des Malereitraktats Carduchos ist seine hierarchische Ordnung der Malereigattungen und im Zuge dieser die Darlegung seiner Aversion für die Gattung des Portraits, das für ihn, den „photographischen“, nostalgischen Wert dieses ausgenommen, nichts weiter als eine blasse Kopie ohne Ausdruck des Darzustellenden ist. Auch der Abneigung gegenüber der, im Barock auflebenden, Gattungen der *bodegones*, der Stillleben und der Landschaftsmalerei verleiht Carducho in den Kapiteln seiner *Diálogos* Ausdruck, was sein Traktat von anderen abhebt und wahrscheinlich Ventil seiner Antipathie gegenüber dem erfolgreichen Hofportraitisten und Stilllebenverfechters Diego Rodríguez de Silva Velázquez ist.¹⁵⁰

Weiters liegt die Bedeutung der *Diálogos de la pintura* im Beitrag zur Entwicklung einer Kunstgeschichtsschreibung bzw. einer epochalen Einordnung kunsttheoretischer Prinzipien und Tendenzen. Heute ist das Werk Vicente Carduchos fixer Bestandteil der spanischen Kunstgeschichte und wird aufgrund der Fülle an Information und Bezugnahmen auf andere Künstler und Werke als eine der grundlegenden Quellen für die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts gesehen.

¹⁴⁸ Diese Kritikpunkte beziehen sich auf das zwischen 1883 und 1891 in Madrid erschienene Werk Marcelino Menendez y Pelayos, die , S.407 ff.

¹⁴⁹ Vgl.: Hellwig, Karin: Die spanische Kunstliteratur im 17.Jahrhundert. *Die spanische Kunstliteratur im 17.Jahrhundert*. Vervuert Verlag, Fankfurt am Main, 1996. S.15, sowie Klappentext.

¹⁵⁰ Vgl.: Ebd. S.210.



151

¹⁵¹ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Im Anhang des Buches. Der Text dieser Abbildung lautet: „Tabla Rasa. En la que tabla rasa tanto excede, que ve todas las cosas en potencia, sólo el pincel con soberana ciencia reducir la potencia al acto puede.“

4.5. Die Traktatliteratur im Spanien des Siglo de Oro

Traktate aus der Feder von Alberti, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Dürer und Giorgio Vasari verändern das Bild der Kunst von Grund auf. Die Verschriftlichung kunsttheoretischer Prinzipien während des spanischen Siglo de Oros bringt wesentlichen Kunsttraktate, die ein umfassendes Fragenspektrum behandeln, hervor. Es handelt sich um Texte, die auf einzelne theoretische, sowie praktische Fragen, zum Beispiel die Ausbildungsfrage der Künstler, eingehen, Schriften zur Verteidigung der Malerei als *arte liberal* sowie Vitenliteratur¹⁵². Die meisten Traktate, die im Zeitraum zwischen dem sechzehnten und achtzehnten Jahrhundert erscheinen behandeln die bereits erwähnten Grundlagen der bildenden Kunst: Proportion, Perspektive, Farbgebung und Mimesis, sowie Schönheit sind die zentralen Begriffe der Schriftstücke, die oft in Verbindung mit Paragonen zwischen verschiedenen Kunstformen, wie der Malerei oder Skulptur mit der Poesie geschrieben werden.

Im Zuge der Gegenreformation bekommt die Traktatlandschaft Spaniens zusätzlich eine religiöse Komponente. Im Rahmen des Konzils von Trient, auf das im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen wird, werden alle Künste wieder der Kirche untergeordnet. Kunstwerke sollen „zum Ruhme Gottes und der Kirche“ entstehen¹⁵³. Es werden neue Heilige in die Kunst des Barocks eingeführt, um deren Verbreitung und Verehrung unter dem Volk zu fördern. Die Hauptwerke der Malerei charakterisieren sich durch mystische Elemente, gequälte Gesichter und pathetische Gesten, gleichzeitig aber auch durch Klarheit und Farbigeit¹⁵⁴.

Die Kunst wird zur Waffe gegen Luther und zum Wiedererlangen der Vormachtstellung der römisch-katholischen Kirche innerhalb Europas instrumentalisiert. Diese Tendenz macht sich allgemein in der Traktatliteratur und in der Konzeption der Bilder bemerkbar. *Iconología (1593)* von Cesare Ripa, ist ein Beispiel für ein ganz der Gegenreformation verschriebenes Werke, das die

¹⁵²Vitenliteratur= Kurzbiographien ausgewählter Künstler.

¹⁵³Vgl.: Trevor- Roper, Hugh (Hrsg.): *Die Zeit des Barock. Europa und die Welt. 1559-1660*. Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur. Nachf.. München/ Zürich 1981. S.18.

¹⁵⁴ Vgl.: Ebd. S.18 f.

Grundlagen der „neuen Ikonographie“, die Maler und Bildhauer gestalten sollen, lehrt¹⁵⁵.

Eine neue Facette der Theoriewerke zur Kunst des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Spanien ist die Betonung einer eigenständigen spanischen Kunst, die sich durch die herausragenden Künstler des Siglo de Oro begründet. So schreibt ein Schriftsteller:

Unser Spanien (...), das einst im Umgang mit der Sprache als roh und barbarisch galt, übertrifft heute die blühende Kultur der Griechen und Römer.¹⁵⁶

Neben Vicente Carduchos *Diálogos de la pintura* entstehen im siebzehnten Jahrhundert in Spanien zwei weitere große Malereitrate, nämlich Francisco Pachecos *El arte de la pintura*, das 1638 fertiggestellt und 1649 veröffentlicht wird, sowie Jusepe Martínez *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la pintura*, das 1673 in Zaragoza vollendet, jedoch erst 1853 publiziert wird¹⁵⁷. Alle drei Traktate entstehen aus Eigeninitiative der Künstler und richten sich an Kollegen und generell an ein kunstinteressiertes Publikum.

Ein wesentlicher Unterschied in Hinblick auf vermeintliche Adressaten ist jener, dass sich Carducho mit Zitaten in Originalsprache, also meist Latein oder Italienisch, an ein gebildetes Publikum richtet und Pacheco auf Originalzitate immer die spanische Übersetzung folgen lässt und somit eine breiter gestreute Lesergruppe anspricht.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl.: Trevor- Roper, Hugh (Hrsg.): *Die Zeit des Barock. Europa und die Welt. 1559-1660.* S.19.

¹⁵⁶ Ebd. S.28.

¹⁵⁷ Serraller, Francisco Calvo: *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro.* S.15f.

¹⁵⁸ Vgl.: Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17.Jahrhundert.* S.33-35

5. Historischer Hintergrund

Das Bild, das wir uns vom Goldenen Zeitalter, dem Siglo de Oro, machen ist sehr stark von unserem heutigen Standpunkt beeinflusst. Es ist nicht leicht sich in die damalige Lebensart und Denkweise hineinzusetzen, um sich die Beweggründe für die Entwicklung eines so von Widersprüchen geprägten Zeitalters vor Augen zu führen.

Im folgenden Teil dieser Arbeit wird auf die wirkenden Kräfte, sowie das soziale und politische Umfeld im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert eingegangen, was das Verständnis der Entwicklungen in der Kunst des Siglo de Oro erleichtern soll.

Das für das Zeitalter des Barocks maßgebende Ereignis ist die Reformation und die daraus resultierende Gegenreformation, die die gesamte Epoche prägt. Die mit dem Konzil von Trient entstehenden Richtlinien, sowie die Inquisition bilden zwei Mechanismen um die verlorene Einheit der Religion in Europa wiederzuerlangen. In Spanien zeigen diese Strategien schnell Wirkung und die römisch-katholische Kirche verfügt im Siglo de Oro, dem Schwerpunkt dieser Arbeit, über alle Bereiche des Lebens und bestreitet die vorherrschende politische, gesellschaftliche und geistige Macht.

Auch als kulturelle Institution wirkt sich das strenge Regiment der Kirche auf Musik, Architektur, Malerei, Skulptur und Literatur aus. Diese werden in den Dienst des Katholizismus gestellt, um von der Herrschaft und dem Ruhm des Katholizismus zu berichten. Was passiert, wenn Kunstwerke von den Richtlinien der katholischen Kirche abweichen, zeigt sich im Beispiel Paolo Veroneses, einem Vertreter des venezianischen Manierismus. Dieser musste vor das inquisitionale Gericht treten, um den symbolischen Inhalt seines Werks detailgenau zu erläutern und aus moralischer Hinsicht zu rechtfertigen.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Trevor- Roper, Hugh (Hrsg.): *Die Zeit des Barock. Europa und die Welt. 1559-1660.* S.18.

Jedoch zeigt sich die künstlerische Freiheit im Siglo de Oro alles andere als eingeschränkt; ist beispielsweise in der Malerei eine starke Tendenz zu Heiligenbildern, Historienmalereien und Stilleben zu verzeichnen, so florieren doch gleichzeitig andere Genres der *pintura*. Auch am Beispiel Lope de Vegas zeigt sich, dass sich das literarische Spektrum keineswegs als einseitig bezeichnen lässt. Im Schatten der Vorgaben zur Kunst blühen demnach alle Bereiche der Künste auf. Die Kunstschaffenden zeigen sich in ihrer expressiven Flexibilität kaum eingeschränkt, finden sie doch Wege, sei es durch herausragendes Talent oder durch mächtige Verbündete, die im Rahmen des Konzil von Trient entstehenden Axiome zu einer „gottgerechten Kunst“ geschickt zu umgehen.

Vicente Carducho, als auch Lope de Vega zeichnen sich sowohl durch herausragendes Talent, als auch durch einen einflussreichen Bekanntenkreis aus. Beiden gelingt es ihren eigenen Vorstellungen nachzugehen und ihren eigenen Stil zu entwickeln. Trotzdem handeln beide gleichzeitig im Sinne einer moralischen und didaktischen Kunst, wie es der Katholizismus vorsieht.

Um den Status der Malerei und der bildenden Künstler im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts zu verdeutlichen, scheint der Gerichtsstreit zur Freiheit der Malerei passend. Überdies veranschaulicht dieser die Unterstützung, die Vicente Carducho nicht nur in Zusammenhang mit seinem Werk *Diálogos de la pintura*, sondern auch an dieser Stelle von einer Reihe von Schriftstellern erhält. Unter den Aussagenden findet sich auch der „Fénix“ Lope de Vega.

5.1. Der Gerichtsstreit von 1625

Vicente Carducho veröffentlicht im Rahmen seiner *Diálogos de la pintura* Zeugnisse eines Gerichtsstreits von 1625, mit dem Interesse den erkämpften Status der Malerei als „freie Kunst“ hervorzuheben. 1625 zieht Carducho mit einer Reihe anderer Künstler und mit den unterstützenden Stimmen zahlreicher Schriftsteller, für eine „(steuer)freie Kunst“ vor Gericht.

Die Aussagenden vor Gericht sind Frey Lope de Vega Carpio, José de Valdivieso, *Capellán de honor del serenissimo Infante cardenal*, Don Lorenzo Vanderhamen y León, Don Juan de Jáuregui, *el licenciado* Antonio de León, *Relator del Supremo Consejo de las Indias*, *el licenciado* Don Alonso de Burtón, der der Anwalt der klagenden Maler ist und *el doctor* Juan Rodríguez de León¹⁶⁰.

Die Rechtsstreitigkeit wurzelt in der Besteuerung der Malerei, sowie der Geringschätzung des Berufsstandes der Maler. Bereits 1629 wird eine Abschrift der Aussagen in Verteidigung der *exención fiscal*, der Steuerfreiheit der Malerei, in Madrid als amtlicher Vermerk öffentlich ausgehängt¹⁶¹. Carducho reproduziert abermals die Aussagen jenes Gerichtsstreits, zu deren Initiatoren er gehört, um den Endbeschluss der Richter zugunsten der klagenden Maler, der gleichzeitig mit der Erscheinung seiner *Diálogos de la pintura* veröffentlicht wird, zu feiern. Vicente Carducho betitelt im Anhang an sein Malereitratat die Abschrift der Aussagen folgendermaßen:

Memorial informatorio por los Pintores. En el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción del Arte de la Pintura.
En Madrid, por Juan González, 1629.

Im Folgenden soll dem Leser ein Eindruck zur Aussage Frey Félix Lope de Vegas und seiner Überzeugung der *nobleza* der Maleri vermittelt werden.

5.1.1. Zusammenfassung der Aussage Lope de Vegas

Auf den letzten Seiten des Buches Vicente Carduchos befindet sich, wie bereits erwähnt, eine Abschrift der Aussagen des Gerichtsstreits von 1628. *Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio*¹⁶², die Aussage Lope de Vegas, „*celebrado en el mundo por su ingenio que esta en los autos desta causa*¹⁶³“, setzt sich aus Antworten auf sechs Fragen, die leider an dieser Stelle nicht

¹⁶⁰ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Fólío 163 bzw. ebenso im Anhang der *Diálogos*.

¹⁶¹ Vgl.: Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. S.339.

¹⁶² Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. S.371-378. Eine Abschrift von *Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio* befindet sich im Anhang an diese Arbeit.

¹⁶³ Ebd.: Fólío 163 bzw. ebenso im Anhang der *Diálogos*.

wiedergegeben werden, zusammen. Die Textteile werden durch kurze Sätze in lateinischer Sprache unterbrochen, die den Inhalt der Aussage auf den Punkt bringen sollen.

Auf die erste Frage antwortet Lope de Vega, dass er sich als Kenner und großen Verehrer der Malerei sieht. Er hebt die Bewunderung, die der Malerei in allen politischen Nationen zuteil wird und den Stellenwert, den diese in den meisten Ländern im Laufe der Jahrhunderte genießt, hervor. Im Folgenden nimmt er Bezug auf die Vortrefflichkeit der Malerei, die, wie er meint, mit Aristides ihren Ausgang nimmt und mit Praxiteles ihre Perfektion erreicht. Er beendet den ersten Teil mit den Worten „*Candore pingis igneo*“¹⁶⁴- „Du malst mit feurigem Schimmer“.

Im zweiten Teil, in Beantwortung der zweiten Frage, betont Lope de Vega, dass er keinen Zweifel an der Distinktion und dem Anmut der Malerei hege und dass kein Einwand bestehe, diese als Kunst zu sehen, da diese „so wie die Sonne voller Licht sei“. Im Folgenden vergleicht er die Kunstform der *pintura* mit anderen und zieht daraus den Schluss, dass jede der freien Künste sich über Linien, Kreise und Figuren definiere, wie die Architektur, die Astrologie und die Grammatik. Carducho veranschaulicht Gesagtes in der Verschriftlichung dieser Aussage mit einer Definition von Kunst, die in der Überschrift des fünfzigsten Psalms von San Juan Chrisostomo enthalten ist: „*Pictores imitandur Arte Naturam*“¹⁶⁵- „Maler die als Kunst die Natur nachahmen“.

Lope de Vega untermauert in den folgenden Sätzen immer vehementer die *nobleza* der Malerei; er bezieht sich auf Heiligenbilder und möchte zeigen, dass diese „göttliche Kunst“ nicht aus einer rein mechanischen Tätigkeit entspringen kann. Gleichzeitig macht er auf den Widerspruch der Vornehmheit derer, die jene Kunstwerke besitzen und aufhängen, und der Geringschätzung derer, die diese malen, aufmerksam. Mit „*Plenum sapientia, intelligentia, & doctrina*“¹⁶⁶- Reichlich Weisheit, Intelligenz und Wissenschaft, fundiert er aus biblischer Quelle, dass keinem mechanischen Beruf Weisheit, Intelligenz und Doktrin

¹⁶⁴ Serraller, Francisco Calvo: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. S.341.

¹⁶⁵ Ebd. S.341

¹⁶⁶ Ebd. S.342.

zugesprochen wird, woraus er schließt, dass nur einer freien Kunst und damit der Malerei diese Attribute entsprechen können; „*Honra al pintor, si su grandeza ignoras, siquiera porque pinta lo que adoras*“¹⁶⁷, zitiert Lope de Vega.

„*Ut hi, qui literas nesciunt saltem in parietibus, videndo legant, que legere in codicibus non valent*“¹⁶⁸ - Wenn jene, die der Schrift unkundig sind, wenigstens auf den lebendigen Mauern läsen¹⁶⁹, was in Büchern zu lesen sie nicht stärkt.

Lope de Vega verteidigt die Wichtigkeit, Malern die Anerkennung zuteil werden zu lassen, die ihnen gebührt. Die Vortrefflichkeit der Kunst tut der Idee des Malers keinen Abbruch, der mit anderer Begabung diese anwenden kann, wohin ihn auch sein freier Wille bringt. Er bezieht sich hier auf die gemeinsame „Freiheit“ der Malerei und der Poesie, die beide Gegenstände sind, die Kunst materialisieren können ohne die Form zu vernachlässigen.

In diesem zweiten Teil folgen eine Reihe von Bezugnahmen auf Plinius und zahlreiche Künstler, sowie eine Einteilung in zwei Arten von Künstlern in Spanien; auf der einen Seite gäbe es mittelmäßige, ordinäre und auf der anderen Seite erhabene, exzellente Künstler, die es schaffen würden, mit dem Pinsel Wunder zu vollbringen. „*Usque ad miraculum excellunt opera*“¹⁷⁰ - Die Werke sind bis zum Wunder großartig. Im Folgenden kommt Lope de Vega mehr und mehr auf das eigentliche Thema der Steuerfreiheit für das Metier der Malerei zu sprechen. Seiner Ansicht nach habe es keinen Menschen gegeben, der nicht zumindest ein Mal in seinem Leben, sei es mit Feder oder Zeichenkohle, auf Papier oder Wänden, Personen oder Tiere, nur vom Impuls der Natur getrieben, „der ersten Malerin und Lehrmeisterin des Malens, die niemandem Steuern zu zahlen hatte“, gemalt hat.

Zur dritten Frage meint Lope de Vega, dass er es noch nie gesehen oder gehört hätte, dass die Malerei „Verkaufssteuer“ („*alcabala*“) oder Aufteilung („*repartimiento*“) bezahlt hätte, da sie als freie wissenschaftliche Kunst, als „*Arte liberal cientifico*“, zu klassifizieren sei. Weiters ist er der Ansicht, dass auf Grund

¹⁶⁷ Serraller, Francisco Calvo: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. S.342.

¹⁶⁸ Ebd. S.342.

¹⁶⁹ bzw. *lesen würden*

¹⁷⁰ Serraller, Francisco Calvo: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. S.343.

der in seinem Heimatland herrschenden Geringschätzung gegenüber der Kunstform der Malerei, im restlichen Europa ein Bild Spaniens als barbarische Nation, die der bildenden Kunst nicht den Platz einräumt, der ihr gebühren würde, entsteht.

Auf die vierte Frage antwortet Lope de Vega, dass das Thema der Steuerfreiheit der Malerei noch nie in dieser Form, vor Staatsanwaltschaft und Finanzministern, zur Diskussion gestellt wurde.

Im Zuge der Antwort auf die fünfte Frage meint Lope de Vega, dass die Herabwürdigung des Berufsstandes der Maler der künstlerischen Produktion und der Malerei im Allgemeinen großen Schaden zufügen und zukünftiger Malergenerationen die Hände binden würde. Weiters erachtet er jene Geringschätzung als Verfehlung der spanischen Nation, da den Malern in anderen Ländern Europas ein weitaus höherer Stellenwert eingeräumt wird. Nach der Auffassung des Schriftstellers „erschafft die Ehrerbietung die Künste“, wie es in der Antike üblich war zu sagen, woraus er folgert, dass eine Nation, die diesen keine Ehre zuteil werden lässt, auch keine Kunst verdient.

Abschließend äußert sich Lope de Vega zur sechsten Frage mit der Bemerkung, dass die Wichtigkeit der Steuerfreiheit und der Aufwertung der Malerei nun offenkundig und publik gemacht sei und schwört im Anschluss daran, dass alles was er gesagt habe seiner Überzeugung entspreche und „er es so empfinde“. Lope de Vega unterschreibt diese Aussage am 4. November 1628.

5.1.2. Die Auswirkungen des Gerichtsstreits und das Jahr 1633

Das Ergebnis der Klage zum Ende einer Besteuerung der Malerei lautet wie folgt:

Fue - según Palomino - por demanda, que puso a los profesores de la Pintura, en 27 de agosto de 1625, en esta villa de Madrid, el doctor Juan Balboa Mogrobojo, Fiscal que fue del Real Consejo de Hacienda, ante quien se siguió pleito, sobre la imposición de la alcabala en general; y se ejecutorió a favor de la Pintura, dándola por libre, y absuelta de la dicha demanda, a 11 de enero de 1633 a pedimento de Vicente Carducho, y

Eugenio Cajés, pintores de su Majestad, en nombre de los demás: de que hace mención Carducho en sus *Diálogos*.¹⁷¹

Der Gerichtsstreit endet zu Gunsten der klagenden Maler Vicente Carducho und Eugenio Cajés, beide „Hofmaler seiner Majestät“ und hat, zumindest aus steuerrechtlicher Sicht, eine sofortige Verbesserung für den Berufsstand der bildenden Künstler zur Folge. Die Auferlegung einer „alcabala“, einer Verkaufssteuer, wird aufgehoben und die Malerei wird als frei erklärt.

Letzteres bezieht sich trotz allem in mehrfacher Hinsicht auf einen „freien“ Status der Malerei. Nicht nur, dass Künstler ab diesem Zeitpunkt von der steuerlichen Last beim Verkauf ihrer Bilder befreit werden, sondern der Freispruch erhebt die Malerei zur „ars liberalis“ bzw. „arte liberal“.

In Hinblick auf die Ereignisse in Spanien des Jahres 1633, das das Ende des Gerichtsstreits Vicente Carduchos und das Veröffentlichungsjahr seiner *Diálogos de la pintura* markiert, ist der Ausgang der Gerichtsverhandlung und das Urteil des Richters äußerst erfreulich. 1633 fällt in die Mitte des Barockzeitalters. Ein bezeichnendes Ereignis für dieses Jahr ist die Hinrichtung des Astronomen Galileo Galilei im Namen Gottes und mittels der Inquisition als Institution der römisch-katholischen Kirche. Dies geschieht trotz dessen Eingeständnis, welches das von ihm verteidigte heliozentrische Weltbild, auch kopernikanisches Weltbild genannt, widerlegt, die Sonne sei nicht das Zentrum des Universums und die Erde drehe sich nicht um ihre eigene Achse und um die Sonne¹⁷².

Schon in den Anfängen des siebzehnten Jahrhunderts werden die Missstände auf der iberischen Halbinsel augenscheinlich und die Entwicklung Spaniens als „declinación“, „desengaño“ oder „se va todo a fondo“¹⁷³ beschrieben. Das Spanien des Jahres 1633 ist ein von wirtschaftlichem Ruin und dem Wahnsinn der Inquisition gezeichnetes Land mit massiven militärischen und gesellschaftlichen Problemen, allerdings mit einem bereits bestehenden Problembewusstsein und daraus resultierenden Reformtendenzen, wie der Zentralisierung und

¹⁷¹ Calvo Serraler, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. S.339.

¹⁷² http://enciclopedia.us.es/index.php/Galileo_Galilei (20.1.2009)

¹⁷³ Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. S.22.

Kastilianisierung, die die Situation leider nicht oder nur langsam verbessern. Die künstlerische Hochblüte, die sich zeitgleich und reziprok zum Niedergang des Landes im demographischen, politischen, ökonomischen sowie psychologisch-moralischen Bereich im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert entwickelt, ist ein Phänomen, das Historiker seit damals beschäftigt¹⁷⁴.

Die Tendenzen der spanischen Kultur- und Gesellschaftspolitik hin zu einer Kastilianisierung bzw. einer Zentralisierung des spanischen Reiches hinterlassen auch in der Kunst ihre Spuren. Schnell ändert sich das Reiseverhalten der Künstler: ist es um 1600 üblich nach Italien zu reisen, so will man ab Mitte der dreißiger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts in das Kunst- und Kulturzentrum der iberischen Halbinsel, nach Madrid. Auch sind die Reformtendenzen als eine Erklärung für das Florieren der Traktatschreibung zur Kunst ab 1600 zu sehen.

Das zentrale Augenmerk der Kunstliteratur im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts liegt auf den fundamentalen Konzepten der Malerei, Skulptur und Architektur. Gleichzeitig konzentriert sich die Traktatistik zu dieser Zeit auf die Betonung einer eigenständigen spanischen Kunst, sowie auf die Klarstellung, dass „*Künstler keine Handwerker seien und auch keine Händler, sondern profesores einer „arte liberal“*“.¹⁷⁵ Dass dieses Streben nicht nur künstlerisch, sondern auch wirtschaftlich motiviert ist ist im Hinblick auf die erlangte Steuerfreiheit, sowie den soziale Aufstieg der „Handwerker“ zu Künstlern augenscheinlich.

Der Ausgang der Klage zur Malerei als „*arte liberal*“ kann demnach in mehrfacher Hinsicht als großer Erfolg und Fortschritt für bildende Künstler des Siglo de Oro und als Zeugnis der erfolgreichen Zusammenarbeit von Schriftstellern und bildenden Künstlern festgehalten werden.

5.2. Die Hochblüte und der Niedergang Spaniens

Der politische Niedergang und der Bevölkerungsrückgang auf der einen Seite, die rückläufige Wirtschafts- und Finanzkraft, zu hohe Lebenskosten im Land, sowie

¹⁷⁴ Vgl.: Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. S.29.

¹⁷⁵ . Ebd. S.31.

rückständige Technologien, auf der anderen Seite sind mitunter die Hauptgründe für den Verfall des spanischen Reiches.¹⁷⁶

Hinzu kommt die Bevorzugung theologischer Disziplinen und die fehlende Wertschätzung von Kultur und Wissenschaften, woraus die geistige Isolation des Landes von naturwissenschaftlichen und philosophischen Neuerungen resultiert. Das Verbot für Spanier an ausländischen Universitäten zu studieren, sowie das Verbot vieler ausländischer Bücher in spanischer Übersetzung und der regelmäßig erweiterte „*Indice*“ der Inquisition schränken die intellektuelle Freiheit in Spanien stark ein. Im gleichen Maße wie die politische Situation im siebzehnten Jahrhundert negativ belastet ist, ist auch das Bild Spaniens im Ausland abgewertet. Es herrscht das Vorurteil die Spanier sein ein von religiöser Intoleranz, durch die Inquisition beschränktes und bis zu einem gewissen Grad rassistischen Volk, das im Namen der „*limpieza de sangre*“ Vertreibungen ganzer Völkergruppen heraufbeschwört bzw. heraufbeschwört hat. Diese Vorstellung wird ab dem sechzehnten Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Herrschaft Philipps II. unter dem Begriff der „*leyenda negra*“¹⁷⁷ zusammengefasst.

Auf Grund der Tatsache, dass der spanische Hof für anfallende künstlerische Projekte, wie das Großprojekt des Escorial, an dem auch Vicente Carducho mitarbeitet, fast ausschließlich Künstler aus Italien kommen lässt, wird auch der spanischen Kunst, bis zur ersten Romreise Velázquez um 1630, keine Bedeutung beigemessen.¹⁷⁸ Die Reaktion der spanischen Bevölkerung auf die Negativ-Propaganda der Nachbarstaaten, Feinde und Verbündeten, ist eine ultra-konservative und nationalistische Einstellung. Die Politik reagiert mit dem Versuch einer zunehmenden Zentralisierung der iberischen Halbinsel. Der Erfolg bleibt jedoch aus und es bilden sich zunehmend heftige Revolten einzelner Provinzen¹⁷⁹.

Madrid, Lebensmittelpunkt der Protagonisten dieser Arbeit, Lope de Vegas und Vicente Carduchos, scheint in sich eine Ausnahme darzustellen. Während das

¹⁷⁶ Vgl.: Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. S. 22-26.

¹⁷⁷ **leyenda negra.1.** f. Opinión contra lo español difundida a partir del siglo XVI. Aus: *Diccionario de la Real Academia Española*. www.rae.es. (12.03.2009)

¹⁷⁸ Vgl.: Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. S. 25-27.

¹⁷⁹ Vgl.: Ebd. S.29-30.

ländliche Spanien als fremdenfeindlich gilt, weist die spanische Hauptstadt ein weltstädtisches Wesen auf. Madrid ist zu diesem Zeitpunkt Zentrum eines Reichs, das Flandern, die Lombardei, Sizilien, Neapel und einen Großteil des um 1600 bekannten Amerikas umfasst. Es herrscht ein internationales, kosmopolites Treiben in der „Stadt der Theater, der Schauspieler, Dichter und Akademien“. Für Lope de Vega ist Madrid Wiege, Grab und der bevorzugte Schauplatz seines Lebens.¹⁸⁰ Für Vicente Carducho ist Spanien seine Wahlheimat und Madrid Brennpunkt seines künstlerischen Daseins.

5.2.1 Der Einfluss des Konzils von Trient auf die Kunst des Siglo de Oro

Die Vielfältigkeit der künstlerischen Produktion des Siglo de Oro ist schwer zu erfassen. Auch fällt es schwer zu verstehen, warum vor dem Hintergrund eines im politischen Chaos und Dekadenz untergehenden Reichs eine der fruchtbarsten und herausragendsten Epochen der spanischen Kunst geboren wird. Das siebzehnte Jahrhundert gilt als die Hochblüte des Barocks, der Kunstform der Gegenreformation. Es ist die Epoche der Instrumentalisierung Dogmatisierung, um eine klare Botschaft über die Sprache der Bilder übermitteln zu können; die bestimmende Institution ist die Kirche, die mit dem Konzil von Trient (1545-1563) auf die luthersche Reformation, den Calvinismus und Erasmus von Rotterdam antwortet.

La Iglesia de España, huidada como lo estaba por el espíritu religioso de la Contrarreforma, no tardó en explotar el potencial de las artes pictóricas, dado que ese movimiento religioso gozaba de una fuerte orientación visual. Durante las dos primeras décadas del siglo XVII se desarrollaron en la escena española varias condiciones que contribuyeron a la maduración de las artes pictóricas¹⁸¹.

Im Rahmen der drei Konzilsperioden¹⁸² von Trient versucht die katholische Kirche die verlorene Einheit wiederzugewinnen und die Axiome einer Kunst im

¹⁸⁰ Vgl.: Vossler, Karl: *Lope de Vega und sein Zeitalter*. S. 77.

¹⁸¹ Bastianutti, Diego L.: *La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. S.711,712.

¹⁸² **Konzil von Trient:** 1.Konzilsperiode (1545-1548), 2.Konzilsperiode (1551-1552), 3.Konzilsperiode (1562-1563). Vgl.: Schönigh, Ferdinand/ Wohlmuth, Josef (Hrsg.): *Concilliorum Oecumenicorum Decreta*. Band 3: Konzilien der Neuzeit. Instituto per le scienze religioso, Bologna, Erstausgabe 1841, Dritte Auflage: 1973.

Dienste Gottes festzulegen. Die Auswirkung der Bestimmungen von Trient sind nicht zu leugnen. Schon in den manieristischen Anfängen der barocken Kunst zeigt sich eine Tendenz zur Spiritualität, zu einem Antinaturalismus und einer formalen Stilisierung. Im Gegensatz zu den humanistischen Tendenzen der Renaissance, die die Kunst in die Dienste des Menschen stellt, setzt das Reglement von Trient eine Kunst, dessen Objekt und Ziel Gott ist, voraus, was jedoch nicht bedeutet, dass der Künstler Abbilder Gottes schaffen soll oder auch nur vermag¹⁸³. Die Dekrete des Konzils schreiben genau vor, was und wie etwas dargestellt bzw. geschrieben werden darf:

(...) Omnis turpis quaestus eliminetur, omnis deique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ordentur. (...) Jedes schmutzige Profitstreben ausgeschaltet und schließlich alles Laszive vermieden werden, so dass keine Bilder von verführerischer Schönheit und Ornamentik gemalt werden.¹⁸⁴

Von diesem Moment an sollten sich die Künstler Spaniens den Empfehlungen Trients und der Zensur beugen um eine Verfolgung durch die Inquisition zu vermeiden. Noch vor Trient, 1531, entsteht ein Werk von großer Nachwirkung, das das mittelalterliche Erbe der Epigraphik, der Allegorien und Bestiarien in die Bibel der Embleme, *Iconología* verwandelt und dessen Autor, Cesare Ripa, den Verfügungen von Trient eine grundlegende Basis schafft.

Zur Zeit Lope de Vegas und Vicente Carduchos steht aus theologischer Sicht besonders der didaktische Wert bzw. der moralisierende Gehalt des Kunstwerks im Vordergrund. Die Kunst soll ein Vorbild für sitzamen Verhalten darstellen.

In der Malerei und der Literatur wird aus diesem Grund eine Tendenz zur Intellektualisierung spürbar; wie in nahezu allen Bereichen des Barocks zeichnen sich auch bzw. besonders diesen beiden Kunstformen durch Ambivalenz aus. Demnach eröffnet sich die Bedeutung der Kunstwerke auf eine klare und direkte Weise dem ganzen Publikum, und auf komplexe, verborgene Art einer kleinen, intellektuellen Minderheit. Der Zweck der Kunst liegt folglich auf der einen Seite

¹⁸³ „(...)non propterea divinitatem figurari quasi corporeis oculis conspici, vel coloribus aut figuris exprimi possit.“-„(...)dass deshalb nicht das Göttliche ins Bild gesetzt wird, als könnte es mit leiblichen Augen erblickt oder durch Farben ausgedrückt werden. In: Schöningh, Ferdinand/ Wohlmuth, Josef (Hrsg.): *Konzilien der Neuzeit. Band 3. S.775 f.*

¹⁸⁴ Schöningh, Ferdinand/ Wohlmuth, Josef (Hrsg.): *Konzilien der Neuzeit. Band 3. S.775 f.*

in ihrem didaktischen und moralischen Wert, auf der anderen Seite in ihrer Komplexität und antipopulären, einer Minderzahl vorbehaltenen, Inhalt.

In diesem Sinne ist es nicht augenscheinlich, wie bereits angesprochen, dass es einer Vielzahl von Künstlern gelingt, durch diese Zweideutigkeit den von der Kirche auferlegten Prinzipien zu entschlüpfen und ihrem Kunstwerk einen der breiten Masse verborgenen Gehalt zu geben.

5.2.2. Die Inquisition

Inquisition leitet sich von dem lateinischen Begriff für (gerichtliche) Untersuchung ab. Damit bzw. mit einer Rechtssprechung im eigentlichen Sinne hat die Inquisition, die in Spanien seit 1478 eine staatliche Einrichtung stellt, nichts mehr zu tun. Gehandelt wird in den Prozessen des inquisitionalen Gerichts im Namen Gottes und der Kirche.

Die spanische Inquisition ist dem König und in nächster Instanz einem Großinquisitor unterstellt, dem die finale Entscheidung über Recht oder Unrecht überlassen bleibt. Besonders im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert wird die Inquisition zum mächtigsten Instrument der römisch-katholischen Kirche mit dem Zweck reformatorische Tendenzen von Grund auf zu bekämpfen und Minderheiten, wie Juden, Moriskanen und Protestanten, zu vertreiben.

Das Einzige, was der mächtigen Institution der spanischen Inquisition, zu Gute zu halten ist, ist, dass Spanien vom europäischen Hexenwahn weitgehend verschont bleibt¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Vgl.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG (Hrsg.): *Geo Themenlexikon: Religionen*. S.272.

6. Conclusio

Die *Silva Frey Lope Félix de Vega* ist bisher kaum zur Kenntnis genommen worden und scheint sich in dem immensen Spektrum an Werken Lope de Vegas zu verlieren. Lope de Vega repräsentiert ein beliebtes Forschungsobjekt und avanciert noch vor seinem Tod zum Symbol des spanischen Nationaltheaters und bleibt es bis heute. Es existieren unzählige Werke, die sich mit der so breitgefächerten Palette des literarischen oeuvre Frey Lope Félix de Vegas beschäftigen.

Im Gegensatz dazu scheint Vicente Carducho in dem Facettenreichtum des Zeitalters des Barock unterzugehen. Bereits zu Lebzeiten steht seine Malerei im Schatten der Genialität und des Erfolgs Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Auch seinem theoretischen Werk *Diálogos de la pintura* wird nicht die Ehre zuteil, die es verdienen würde.

Daraus resultiert auch eine sehr eingeschränkte Auswahl an Sekundärliteratur zu Vicente Carducho. *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* von Francisco Calvo Serraller, sowie dessen neubearbeitete Auflage der *Diálogos de la pintura* sind die einzigen Werke, die sich umfassend mit Vicente Carducho, seinem Schaffen und seinem Kunsttraktat auseinandersetzen. Trotz allem ist die Arbeit mit dem Originalwerk Carduchos von 1633 unumgänglich, da dieses, im Gegensatz zu neuen Versionen, diverse Anhänge und für das Werk maßgebende einführende Worte und Druckgraphiken, sowie die vollständigen Kapitel der *Diálogos* enthält.

Vicente Carducho zitiert in seinem vierten Dialog Platon. Dieser sieht in der Posie die Imitation aller Dinge, die wir zu hören vermögen, wie in der Malerei jener Dinge, die wir sehen können; jedoch fügt Carducho hinzu, dass wir unsere Umwelt nicht nur mit den Sinnen, sondern auch mit dem Vermögen unserer Seele wahrnehmen¹⁸⁶. Um die Kunst des Zeitalter des Barocks zu verstehen, muss man sich die wesentlichen Einflüsse auf diese, sowie die Themen der Epoche vor

¹⁸⁶ „Y Platon dijo, que la Poesia era imitadora de todas las cosaas que se podían oír, y laPintura de todas las cosas que se podían ver; (...) causa para que te entretengas no sólo con los sentidos, más con las potencias del alma.“ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Fól. 62 (rechts).

Augen führen. Die Macht der Sinne, die Vergänglichkeit aller Dinge und der unerbittliche Tod bilden allgegenwärtige barocke Sujets. Ein ausschlaggebender Impuls für diese ist die Religion. In der Zeit der Gegenreformation und Inquisition steht die Kunst im Dienste Gottes und der Kirche und entfernt sich so von dem in der Renaissance vorherrschenden humanistischen Ansatz, der von einer Kunst für den Menschen ausgeht.

Der Barock kennzeichnet sich auch durch Ambivalenz, die sich durch alle Bereiche zieht. Das Siglo de Oro, das in Zeiten wirtschaftlicher Krisen, Dekadenz und politischen Niedergangs Spaniens eine Hochblüte der Kunst hervorbringt, ist das beste Beispiel dafür.

Die Kunst Vicente Carduchos, viel mehr jedoch sein Kunsttraktat, sind für das Siglo de Oro von großer Bedeutung, die sich in fünf Aspekten zusammenfassen lässt: Erstens, in dem gelungenen Propagieren der Malerei als „*arte liberal*“, als „freie Kunst“, welches sowohl eine Veränderung für den Berufsstand der Maler, als auch in Bezug auf Besteuerung und Wertschätzung der Malerei mit sich bringt. Weiters liegt die Relevanz der *Diálogos de la pintura* in der transdisziplinären Sicht der barocken Kunst bzw. in dem Hervorheben der Nähe der Poesie zur Malerei.

Drittens findet sich der Gehalt des Werkes, sowohl in Hinblick auf das Barockzeitalter, als auch aus heutiger Sicht, in der didaktischen Aufbereitung, die die *Diálogos de la pintura* zu einem *manual*, einem Handbuch für Künstler macht. Viertens stellt das Kunsttraktat Carduchos im Zeichen von *ut pictora poesis* ein Zeugnis der gelungenen Zusammenarbeit von Maler und Schriftsteller dar, auf welche das Hauptaugenmerk dieser Arbeit gerichtet ist. Zuletzt macht der Inhalts- und Ideenreichtum Vicente Carduchos die *Diálogos de la pintura* zu einem der wichtigsten Kunsttraktate des Barockzeitalters und zu einer hervorragenden Quelle zur Kunst und Künstlern des Siglo de Oro.

In Hinblick auf Lope de Vega zeugt die *Silva*, die in den *Diálogos de la pintura* erscheint, wie auch die unzähligen Bezugnahmen auf Maler und Malereien bzw. auf kunsttheoretische Konzepte in seinen Werken, von einer interessanten Facette,

die die Virtuosität und das Genie des „*Fénix*“ unterstreicht. Diese Arbeit stellt somit den Anspruch, Lope de Vega aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten und so den kunstinteressierten und -faszinierten „*Fénix*“ zu porträtieren.

Lope de Vega und Vicente Carducho tragen mit der *Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio* bzw. mit den *Diálogos de la pintura*, sowie mit der gerichtlichen Verhandlung zur Freiheit der *pintura*, zur Entwicklung eines Bewusstseins für die Bedeutung der Malerei und ihre Wertschätzung bei. Sie ebnen den Weg für bessere Ausbildungsmöglichkeiten und ein gehobeneres Ansehen der Malerei im siebzehnten Jahrhundert. Die Zusammenarbeit des Literaten und des bildenden Künstlers führt die Tradition des „*ut pictora poesis*“ weiter: „*La Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura*“ schreibt Vicente Carducho und präzisiert so in einem Satz die „Sympathie“ der beiden Künste.

Um das Thema der Verwandtschaft der Malerei zur Poesie in unsere heutige Zeit zu projizieren, so scheint die Beschäftigung mit der These, dass unserer Schrift und Sprache auf visuellen Reizen basiert bzw. dass Bilder die Grundlage für unsere Sprache darstellen von Interesse. So scheint es, dass in gewisser Hinsicht das Lemma „*ut pictora poesis*“ in vielen Disziplinen auch heute noch Aktualität besitzt.

7. Resumen en español

„*La Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura.*“ Así escribe Vicente Carducho, artífice y teórico del arte, en sus *Diálogos de la pintura* y resume al mismo tiempo en pocas palabras el asunto principal de este trabajo.

El sentido de la siguiente investigación es dar una visión global del vínculo entre la poesía y la pintura en el Siglo de Oro. El punto de partida lo marca un poema de Lope de Vega que aparece en la obra *Diálogos de la pintura*¹⁸⁷ de Vicente Carducho, tanto como el innegable interés y la fascinación del *Fénix* por el mundo de la pintura. La *silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio* en alabanza de la pintura y del pintor Carducho y los *Diálogos de la pintura* actúan como ejemplo barroco del lema horaciano *ut pictora poesis*.

Dentro de los numerosos escritos de Lope de Vega, obra casi imposible de abarcar, existe una faceta todavía no tan investigada: la conexión entre el genio de la literatura y su pasión por la pintura.

La cantidad de obras que Lope de Vega crea a lo largo de su vida es gigantesca. Al lado de escribir y publicar un gran número de obras dramáticas, Lope de Vega compone una inmensa variedad de obras en prosa y mantiene correspondencia con varios artistas e intelectuales. Y finalmente al lado de su productividad escritora es también un lector apasionado de libros. Lo que Lope de Vega escribe implica profundos conocimientos por lo menos del ámbito de la literatura latina, italiana y española en un sentido amplio, incluyendo teología, filosofía, historia, ciencia natural y poesía¹⁸⁸.

La producción literaria de Lope de Vega abarca un ámbito amplio y diverso tal como los escritos sobre él. Empezando con una breve biografía del *huomo universale*, se introducen a continuación a los conocimientos en cuanto al arte de Lope de Vega, reproduciendo ejemplos de pintores y referencias al mundo de la

¹⁸⁷ Carducho, Vicente: *Diálogos de la Pintura*. Lic. Por Fr. Martínez. Madrid, 1633.

¹⁸⁸ Vgl.: Müller-Bochat/ Eberhard (Hrsg.): Lope de Vega, S.2.

pintura que aparecen en sus obras. Lope de Vega conoce varios pintores y parece gran amante y admirador de todo el arte. En su poesía se traslucen preocupaciones por la pintura, respondiendo sin duda a un interés y una fascinación por el mundo de los imágenes. En esa parte del trabajo se introducen varios artistas contemporáneos, de épocas pasadas hasta la antigüedad que aparecen en varias obras del *Fénix*. Se trata de artistas que Lope de Vega conoce personalmente, como Francisco de Ribalta o Vicente Carducho, tanto como de artífices a los que solamente se dedica de manera teórica, como Rubens, Tiziano o Zeuxis. La cantidad de citas en cuanto al arte, principalmente tomadas de las obras *La Viuda Valenciana*, *Obras sueltas*, *El cardenal de Belén*, *La hermosura de Angélica* y *Selva de amor*, acentúa la fascinación de Lope de Vega por el mundo de la pintura.

El fundamento teórico de la pintura que Lope de Vega se apropia al paso del tiempo se manifiesta en su colaboración con Vicente Carducho que da fruto a la *Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio*.

La afinidad de la literatura con la pintura, crea una gran variedad de conexiones entre disciplinas, estilos y mentalidades.

En el centro del trabajo se encuentra la transcripción de la *silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio* seguida por un análisis de la misma. Las ideas principales de Lope de Vega que se manifiestan en este poema son el concepto de la „*mimesis*“, en conexión con ese se habla de la „*esencia*“ que posee la premisa para la belleza de la pintura y la „*inmortalidad*“ que crea una contraposición al motivo barroco de parada „*memento mori*“ y „*vanitas*“.

En 1633, Vicente Carducho publicó sus *Diálogos de la Pintura*, que contienen una silva de Lope en alabanza de la misma, en estilo pomposo, y mucho menos interesante que los otros elogios a aquel arte que incidentalmente han ido apareciendo en sus obras.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Castro, Américo/ Rennert, Hugo A.: Vida de Lope de Vega, p.308.

La silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio es una pieza de arte que injustamente ha quedado descalificada de la manera citada o desatendida, ya que presenta la preocupación por los efectos de la pintura en el espectador y la conciencia del papel supernatural del pintor. Las ideas que el *Fénix* retoma en su poema muestran un Lope conocedor de la teoría artística de su tiempo y surgen que el poeta dedica mucha atención a las obras teóricas del arte desde la antigüedad hasta el quattrocento italiano y la contemporaneidad barroca.¹⁹⁰

El autor Vicente Carducho entretiene en sus *Diálogos de la pintura* varios „panegíricos¹⁹¹ del arte“, escritos por parte de poetas célebres, para demostrar la nobleza de la pintura, tanto como la cercanía del arte de la pintura con otros artes, como el de la poesía.

El tratado de arte de Carducho está estructurado en ocho diálogos llevados a cabo en ocho días; un diálogo entre maestro y discípulo cada día. El esquema de diálogos existe desde la antigüedad y el número ocho se refiere a la necesidad de añadir a las siete artes liberales como octava la pintura. De ahí se desprende el „paragón“¹⁹² de los artes de Vicente Carducho. Todos los diálogos, menos el primero, están precedidos por un grabado de una alegoría y completados por un poema. En los *Diálogos* introduce citas relevantes de varios autores, como Plinio, Leon Baptista Alberti, Benedetto Varchi, Giorgio Vasari, Paolo Lomazzo, Lodovico Dolce y expone, basándose en ellos, varios argumentos.

Sin embargo la conclusión de los *Diálogos de la pintura* es demostrar que la pintura es el arte más exigente que requiere mayor dominio del intelecto, el arte más antiguo y por lo tanto más noble y que además destaca por su mayor capacidad de imitar la naturaleza¹⁹³. Vicente Carducho logra crear la primera obra teórica del Siglo de Oro español siguiendo la forma de un manual artístico de una manera didáctica, combinando partes teóricas con citas con ejemplos prácticos.

¹⁹⁰ Vgl.: Fisher, Tyler/ Pérez D’Ors, Pablo/ Mountjoy, Kathleen: Francisco López de Zárate’s ‘Canción real’ in Vincencio Carducho’s *Diálogos de la pintura*. In: *Hispanic Research Journal*. Vol.8, No. 3, June 2007, S. 233-240.

¹⁹¹ **panegírico, ca.**(Del lat. *panegyricus*, y este del gr. πανηγυρικός): **1.** adj. Perteneciente o relativo a la oración o discurso en alabanza de alguien. *Discurso panegírico. Oración panegírica.***2.** m. Discurso o sermón en alabanza de alguien. **3.** m. Elogio de alguien, hecho por escrito. En:http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=panegirico (20.03.09).

¹⁹² Paragón define aquí la comparación entre varios artes, como el de la pintura y el de la poesía.

¹⁹³ Vgl.: Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. S.64f .

El primer diálogo, que lleva el título *Propónese la dificultad del Arte y se refieren varias Pinturas y esculturas de varones eminentes*¹⁹⁴, trata de las ciencias y un viaje que hace el discípulo a Italia.

En el siguiente diálogo el artista intenta trazar una historia de la pintura hasta la pintura contemporánea italiana u española. Esa parte está titulada de la manera siguiente: *Del origen de la pintura. Quienes fueron sus inventores, como se perdió y se volvió a restaurar, su estimación, nobleza y dificultad*.¹⁹⁵ El segundo diálogo acaba con el poema de Josef de Valdivieso, *Capellán de honor del serenissimo infante y cardenal de España*¹⁹⁶.

El título del tercer diálogo explica ya su contenido: *De la Definición y Essencia de la Pintura, y sus diferencias*¹⁹⁷. Consta de varias definiciones de la pintura, como de parte de Alberto Durero, de Federico Zuccaro, que la define como Arte con reglas y preceptos sobre una superficie material, que imita todo lo criado, de Paolo Lomazzo, „*que es Arte, que con lineas proporcionadas y colores semejantes, siguiendo la luz perspectiva, imita de la manera de la naturaleza las cosas corporeas (...)*“¹⁹⁸ o del autor mismo:

(...) La pintura es quien artificiosamente imita a la naturaleza porque mediante su ingenio artificio, vemos, y entendemos todo lo que con la misma verdad nos enseña y demuestra la propia Naturaleza, de formas, cuerpos, afectos y casos. (...) Que la pintura es una semejança y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista. (...).¹⁹⁹

El tercer diálogo está completado por un soneto de Fr. Diego Niseno y una alegoría.

La cuarta parte de los *Diálogos de la pintura*, el diálogo más amplio, que también es el más relevante para este trabajo, habla de la relación entre la pintura y la poesía. Lleva el título *de la pintura teórica, de la práctica, y simple imitación de*

¹⁹⁴ Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura. Fólío 1-24*.

¹⁹⁵ Ebd. *Fólío 26-38*.

¹⁹⁶ Ebd. *Fólío 37-38*.

¹⁹⁷ Ebd. *Fólío 38-47*.

¹⁹⁸ Ebd. *Fólío 38*.

¹⁹⁹ Ebd. *Fólío 39*.

*lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía*²⁰⁰, como el lema *Pictoribus promiscuum obicetum atque poetis*. Vicente Carducho habla en este diálogo de las dos artes, entre las cuales, según él dice, hay tanta semejanza, unión e intención que, refiriéndose a Aristóteles, „a veces se deben imitar la una a la otra.“²⁰¹ También honra en este lugar los grandes autores de su época, a muchos contemporáneos suyos, como Francisco López de Zarate y el protagonista de este análisis, Lope de Vega, ambos contribuyen a los *Diálogos* en forma de poemas, subrayando la proximidad de ambas artes y el hecho de que tanto la poesía como la pintura son artes imitativas. A continuación de la cuarta parte de los *Diálogos de la pintura* aparece la *Canción del Doctor Miguel de Silveira*.²⁰²

El quinto diálogo, *Trátase del modo de juzgar de las pinturas, singularidad de la perspectiva; qué es dibujo, y qué es colorido; y pruébase, que los antiguos fueron grandes artífices*²⁰³, trata del diseño y del color y como se alcanza la belleza e incluye el „parangón“ entre pintura y escultura. Junto a ese diálogo aparece la *silva de Fray Lope Félix de Vega Carpio* que subraya el veredicto defendido por Carducho de la nobleza de la pintura. La imaginación es un tema central en el quinto diálogo. El autor la define como la capacidad del artista de elaborar un diseño mental como recreación de la naturaleza, añadiendo algo especial, que es fruto del genio del artista. El arte se basa, según dice Vicente Carducho, en dos operaciones, que se complementan, una visual, que es el acto más sensitivo y otra del intelecto, que es el acto más elevado.

*Trata de las diferencias de modos de pintar, y si se puede olvidar: de las pretensiones que entre sí tienen la Pintura y la Escultura: Y si podrá conocer de Pintura el que no fuere Pintor*²⁰⁴ representa el título de la sexta parte del tratado artístico de Vicente Carducho. Parangona el arte de la pintura con el arte de la música y acaba en un poema de Don Antonio de Herrera Manrique.

El penúltimo trozo de *Diálogos de la pintura* Carducho, que lleva el título *Diálogos de la pintura- De las diferencias y modos de pintar los sucesos e*

²⁰⁰ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Fólío 47-65.

²⁰¹ Ebd. Fólío 60.

²⁰² Ebd. Fólío 63-64.

²⁰³ Ebd. Fólío 65-83.

²⁰⁴ Ebd. Fólío 84-107.

*historias sagradas con la decencia que se deve*²⁰⁵, reanuda con un ámbito más general y práctico, explicando géneros pictóricos y el uso de la iconografía religiosa. Además Carducho distingue en esa parte tres tipos de pintura, es decir la „*pintura igual*“, que debe funcionar como un espejo, la „*pintura semejante*“, que debe expresar la realidad con libertad artística y la „*pintura metafórica*“, que debe metaforizar el objeto, como por ejemplo una paloma puede ser la metáfora del espíritu santo. Vicente Carducho añade al séptimo diálogo la *Canción real* de Francisco López de Zata.

Los *Diálogos de la pintura* terminan en el último diálogo con el tema de materiales y técnicas de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. Se titula *De lo práctico del Arte, con sus materiales, voces y términos, principios de fisonomía, y simetría, y la estimación, y estado que oi tiene en la Corte de España*²⁰⁶ y destaca por su utilidad práctica. El final contiene también una composición de pautas de representación, como por ejemplo „*desvergonzados y mentirosos: color sanguineo, cabellos rojos (...)*²⁰⁷“ o „*melancolía: lleno de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baja*²⁰⁸“, como una descripción de las principales academias de arte de la Corte de Madrid. El poema de Juan Pérez de Montalbán representa el final de la parte teórica del tratado *Diálogos de la pintura*.

La valoración de la obra de Carducho *Diálogos de la pintura* y su relación con la silva de Lope Félix de Vega representa el puente hacia la literatura tratadística en España.

Los tratados del arte tienen una larga tradición que empieza en la antigüedad, entre otros con Vitruvio y se mantiene hasta nuestros tiempos. En el Renacimiento llega con los tratados de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Durero a un punto culminante, hasta proseguir a la época donde se sitúa Vicente Carducho; en el Barroco respectivamente en el Siglo de Oro la teorización del arte está vinculada a los cuestiones de perspectiva, proporción y belleza, siguiendo las pautas de la

²⁰⁵ Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Fólío 108-130.

²⁰⁶ Ebd. Fólío 131-162.

²⁰⁷ Ebd. Fólío 141f.

²⁰⁸ Ebd.

tradición tratadística, pero destacando por primera vez las propiedades y la singularidad del arte español.

Antes de proseguir situando el tema central de este trabajo en su contexto histórico e ideológico, se resume el procedimiento judicial del año 1625 alrededor del artista Vicente Carducho. Las causas de la demanda son tanto el desprecio del gremio del artista, como la (des)calificación de la pintura como „*arte mecánica*“. El fin de este asunto es elevar el arte a ser un „*arte liberal*“ y libre de impuestos. Al lado de los pintores en pleito, que son Vicente Carducho y Eugenio Cajés, los declarantes se constituyen por Lope de Vega, el licenciado Antonio de León, *Relator del Supremo Consejo de las Indias*, José de Valdivieso, Lorenzo Vanderhamen y León, Juan de Jáuregui, Juan Alonso de Butrón, abogado de los pintores Carducho y Cajés y Juan Rodríguez de León²⁰⁹.

En un resumen del *Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio* se da la declaración de Lope de Vega y a continuación las consecuencias del juicio y su repercusión en el ámbito artístico español del Siglo de Oro.

Para completar el intento de dar una visión de conjunto y para situar el lector en el año de publicación de la obra *Diálogos de la pintura*, 1633, se dan datos históricos y se explican las ideas políticas y sociales en una España de aislamiento intelectual y quiebra económica.

En el año 1633 el Imperio Español ya no es mucho más que un país desorganizado ante la ruina económica, gobernado por los Austrias menores con problemas militares y marcado por la locura inquisitorial.²¹⁰ Es el año en el que Galileo Galilei tiene que presentarse en Roma para su juicio ante la Inquisición por haber defendido el sistema copernicano y admitir su error negando que „*el Sol fuese el centro del universo y que la tierra girase en torno a su eje y alrededor del Sol*“²¹¹.

²⁰⁹ Serraller, Francisco Calvo: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*. S. 339.

²¹⁰ Vgl.: Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*. S. 25f.

²¹¹ http://enciclopedia.us.es/index.php/Galileo_Galilei (23.2.2009)

El último capítulo del trabajo se compone de una parte sobre el Concilio de Trento y otra sobre la Inquisición española. Ese capítulo sirve de introducir el lector en las peculiaridades de los siglos dieciseis y diecisiete.

La época del Barroco se caracteriza por su complejidad y riqueza por un lado, por su naturaleza y claridad por el otro lado. Es un tiempo lleno de contradicciones que resulta muy difícil a clasificar o a subeditar bajo sólo un término.

Es la época de la dogmatización de los imágenes que a partir de este momento deben transmitir un mensaje con un fin moralizante sin confusión. El aparato regulativo es la Iglesia que da su respuesta a las reformas de Lutero, Calvino y Erasmo de Rotterdam con el Concilio de Trento (1545-1563)²¹².

En el marco de los tres períodos del Concilio de Trento se busca volver a la unidad de la Iglesia y se fijan los axiomas para un arte que debe servir a Dios y a la Iglesia. Las artistas tienen que someterse a las recomendaciones de Trento y la censura para evitar la persecución de la Inquisición. Aparecen obras de gran importancia como el libro de emblemas, antes de Trento, 1531, que transforma la herencia medieval de la epigrafía, las alegorías y los bestiarios en una obra de gran peso, llamada *Emblemata* o la „biblia“ de íconos *Iconología* de Cesare Ripa en 1593, remitiéndose de manera directa a los „leyes“ de Trento.

Los artes poseen una herramienta poderosa para vulgarizar el esplendor de Dios y de la religión católica y para mostrar su autoridad junta a la inquisición. La potencia religiosa influye también en la concepción artística. El carácter didáctico pasa a primer término y el arte se toma por modelo del comportamiento ético. Ambas artes se intelectualizan: en la pintura se nota una tendencia hacia la espiritualización y estilización del dibujo; la literatura tiende al uso obsesivo de metáforas y un lenguaje artificial. Las obras artísticas están marcadas por un doble sentido, como casi todo lo *barroco*, llevando un significado que llega claramente a todos pero revelando otro sentido, oculto, como de las alegorías, sólo a los „sabios“. El fin del arte del Siglo de Oro es entonces por un lado didáctico y

²¹² Vgl.: Schönigh, Ferdinand/ Wohlmuth, Josef (Hrsg.): *Concilliorum Oecumenicorum Decreta*. Band 3: Konzilien der Neuzeit.

moralizante, por otro lado complejo y antipopular respectivamente restringido a una minoría intelectual

Al mismo tiempo hay una variedad de artistas que logran conservar un estilo libre o de doble sentido, manejando con mucho cuidado los principios de Trento. El mejor ejemplo es Lope de Vega que consigue publicar una multitud de obras que no necesariamente se pueden clasificar como puro sacrificio a la Iglesia y Dios.

El fenómeno del Siglo de Oro es entonces la ambigüedad - de los artes, tanto como de la situación bipolar de España que se caracteriza por un lado por las ruínas de un Imperio y por otro lado por una diversidad de producción artística que es difícil a abarcar. En todo caso la influencia de ideas y teorías artísticas del arte italiano frente al fondo de un España de Contrarreforma inminente a hundirse en un caos político y la decadencia produce unas obras que destacan en la historia de la literatura y del arte español, como el arte de Lope de Vega y Vicente Carducho.

8. Anhang: Dicho y deposición de Frey Lope Félix de Vega Carpio

Folio 17[r]

DICHO Y

DEPOSICION DE

FREY LOPE FELIX DE VEGA

Carpi, del Abito de San Iuan, celebrado en el mundo por su ingenio, que esta en los autos desta causa.

A la primera pregunta dixo, que conocía las partes por ser personas cuyas obras son tan conocidas como estimadas, y que quanto toca a la noticia de la causa, la tuvo, y tiene, desde que se propuso, con gran sentimiento suyo, por la veneración en que ha tenido, y a visto tener, la pintura en todas las naciones politicas del mundo, assí en el discurso de sus años, como en los que refieren sus historias, desde que Dios le hizo:

Folio 18[iz]

que fue el pintor primero de su fábrica, y de la formación, y simetría del hombre a su imágen, y semejança, que es la mayor excelencia de la pintura, que començo Aristides, y puso en perfección Praxiteles, y que assí le llama S.Ambrosio en el Himno Coeli deus, que la Igllesia católica diciedo en el tercero verso.
Candore pingis igneo.

A la segunda pregunta dixo, que aviendo tantos libros, que hablan en su nobleza, honor, y devida estimacion, assí en derecho divino y humano, como en exemplos de Emperadores, Reyes y Principes, fuera querer comprehender sus excelencias, privilegios, y essenciones, das circulos vanamenrte en lo que tantos han dicho; que no es necessario poner en duda, el ser Arte la pintura, más que en tener luz el Sol, pués fuera de su interior grandeza, no ay Arte liberal que no la aya menester, para declararse por lineas, circulos, y figuras, como consta de la Philosophia en el Menon de Plato, y en

los problemas de Aristoteles, y de la Gramática, Perspectiva, Especularia, Geografía, Arismética, Astrología, Anatomía,
Folio 18[r]

Fortificacio, Arquitectura, y Arte militar, hasta la Philosophia de la destreça, para proporcionar dos Cuerposs; que combate. Arte la llamo San Iuan Chrisostomo en la sobrescripción del Psalmo cinquenta.
Pictores imitandur arte naturam.

Y es de notar, que llama a la pintura maravillosa historia, y en el proemio al libro 35. de la suya le llama Plinio Arte noble. Assi mismo el doctissimo Vazquez en su libro de Adorationis cultu, y tantos que seria infinito processo referirlos. Pero que toda esta generosa grandeza, y quantos atributos se le puede dar por este camino co excessiuos hiperboles, cesan en llegando a las pinturas sagradas, y que no puede ser mecanico, Arte divino, que las fabrica, implicando contradición la magestad en que las colocan, y la desestimación de los que pintan. Pués en el primero templo que Dios tuvo, y en la primera figura de la custodia, que oy tiene su Santissimo cuerpo, quiso que huviessse Serafines, y palmas: que puesto que entre los Hebreos no se permitiessen pintores, como nota Origenes, todo aquello que

Folio 19[iz.]

tiene precissamente, dibujo, diese no, modelo, traza, y primeros lineamentos, es pintura, y pertenece al Arte: que no porque al principio solo se pintase en cera, y marmol, como escribe Plinio, dexo de ser pintura, y pertenecer al Arte como los miembros a la cabeça. Y que dode dize, en el cap.7 del lib.3 de los Reyes, que truxo Salomon a Hiram, Artificce famoso, natural de Tito, le llama.

Plenum sapientia, intelligentia, & doctrina.

Y que de ningun oficio mecanico se dixo, sabiduría, inteligencia, y doctrina, concequecia[sic] infalible, por donde consta, que lo que cotiene sabiduría, doctrina, y inteligencia es Arte liberal, conformado con la escritura divina: gran excelencia, única, y rara, y justamente deuida a esta gloriosa emulación de la naturaleza, que solas sus obras se adoran: en cuya razon dixo un Poeta.

*Honra al pintor, si su grandeza ignoras
Siquiera porque pinta lo que adoras.*

Y que por esso San Gregorio, San Damasceno, y el venerable Beda dixeron, que las

pinturas de las imagines eran como historia

Folio 19[r.]

y escritura para los que ignora, cuya opinión fue de San Buenaventura por expresas palabras, em el lib.4. de su Faretra.

Ut hi, qui literas nesciunt saltem in parietibus videndo legant, que legere in codicibus non valent.

Presupuesto que este testigo sabia, y confesava, que esta honra se les hazia por lo que representavan, causa de ser adoradas, porque la efigie es inseparable del dueño, de quien no se aparte al afecto, y el animo del que la mira; porque allí según Leoncio, y según la verdad, la intención es lo primero que se requiere. Y dixo también, que la reuerencia, que merece la pintura de las imágenes, y que negaron los Iconomacos, definio la séptima Sección del Concilio de Trento, y que por ella se podia deducir la estimación, que se deve al Arte del que la pinta. Y que no obsta dezir, que la pintura se estiende a fabulas lasciuas, de quien habla San Augustin, en el libro primero de sus confessiones, con el exemplo de aquel macebo (mancebo??), que vio la tabla de Iupiter, y Danae: porque a la excelencia de Arte no

Folio 20[iz.]

perjudica la Idea del pintor, que con distinto genio puede aplicarla, a donde le llevare su aluedrio; que unna misma licencia tiene (n?) la pintura, y la poesia, y entrabos (entre ambos??) sugetos pueden dar materia al Arte, sin agraviar la forma: y que assi mismo confirmaron esta verdad, todas las naciones politicas del mundo, cuyas honras privilegios, y essenciones fecitan copiosamente, en el libro de sus vidas, y cuyoa principios y incrementos trara tambien difusamente Plinio, en diversos lugares de su historia: a que se remite, pero que en nuestros tiempos al Bacho Bandinelo, Escultor insigne, dio el Emperador Carlos V. un Abito de Santiago, y a Diego de Romulo el Pontifice, que oy viue, un Abito de Christo, con admiracion de averle retratado: y lo que era de mas confideracion Selin, gran Turco, aver pedido a Venecia hiziesse su Patricio al Ticiano, por averle retratado a Rosa Solimana, siendo este titulo en aquella insigne Republica de tanta autoridad, que en reconocimiento de su valor le dieron al Duque de Sessa con

sellos de oro: y que el Rey de Fez escrivio al
Folio 20[r.]

Señor Rey Felipe II. le embiasse un pintor, y le respondio que en España avia dos fuertes (suertes) de pintores, unos vulgares, y ordinarios, y otros excelentes, y illustres (palabras que parece que les avia leido en Origenes contra Celso, que haziendo distincion de los pintores, dize, que algunos llegan con el pinzel a hazer milagros; Vsque ad miraculum excelut opera) y otros eran razonables, y otros malos, y que qual de aquellos queria? Respondio el Moro, que para los Reyes siempre se avia de dar lo mejor. Y assi fue a Marruecos Blas de Prado pintor Toledano de los mejores de nuestra edad, a quien el Moro recibio con honras extraordinarias: como assi mismo el Rey prudente para el Escorial [sic], a Federico Zucaro, Luqueto, ò Lucas de Cangiaso, que de sus manos liberales bolvieron ricos a Italia; si bien ninguno llegó a lo que pintò el mudo, nuestro Español insigne, como refiere F.Ioseph de Ziguença en la descripcion de aquel unico, y milagroso edificio. Y que el Rey Felipe III. de santa memoria, aviendole referido, que se avia quemado el Pardo, preguntò con gran sentimiento

Folio 21[iz.]

si se avia perdido la Venus de Ticiano?, quadro insigne, y diziendole que no, respondio, pues lo demas no importa. Y que el Principe de Gales, aora Rey de Inglaterra, quando vino a España, hizo buscar con notable cuydado todas las mejores pinturas, que se pudieron hallar, las quales pagó y estimò con excessivos precios. Y que el Rey nuestro Señor, que Dios guarde, supo, y exercitò el Arte de la pintura en sus tiernos años, que esto solo bastava, para que, quando no lo huviera sido, fuera libre desde entonces: y sin su Magestad otros muchos Reyes, y Principes, damas y señoras, como se vio en Sofonisba, que lo fue de la Reyna Doña Ysabel, cuyas pinturas oy se celebran tanto. Y que para mayor excelencia deste Artw nobilissimo, ningun hombre ha nacido en el mundo, que no aya pintado en su niñez, con pluma, ò carbon en el papel, ò en la pared, hombres, cavallos, animales, con solo el impulso de la naturaleza, primera pintora, y maestra de pintar, que a nadie ha pagado alcavala, desde que Dios la hizo. Y que piadosamente se creia, que muchas Cruces, e

Folio 21[r.]

imagenes avian hecho los Angeles, y oy vivian con veneracion, los retratos de San Lucas, de la Virgen nuestra Señora hazian tantos milagros, y ella no avia pagado jamas la deuda, que nosotros por el primer padre, no seria justo que sus imagines pagasen alcavala, ni pecho alguno, sino que la essencion de su pureza se estendiesse a quanto fuesse retrato suyo: porque lo que mas generalmente se pinta entre Christianos es su figura Santissima, y las historias de su vida, ò gloriosas, ò gozosas, ò dolorosas, y que siendo tantos los retratos que se hazen de sus Magestades, deven correr, hablando humanamente, con el privilegio, que como a Señores unicos, les toca.

A la tercera pregunta dixo, que nunca ha visto, ni oido dezir, que la pintura aya pagado alcavala, ni repartimiento, por ser, como es, Arte liberal scientifico. Y que para que esta verdad quede provada con exemplo, se vean los libros de la villa de Madrid, el año que entró la Reyna D.Ysabel de la Paz, segunda muger de Felipe II. Porque el oyò dezir a sus padres, que aviendo

Folio 22[iz.]

salido todos los oficios en Zuiza, y soldadesca, con Capitanes, y vanderas, caxas, y arcabuzes, solo se avian reservado Pintores, Bordadores, y Plateros que siendo esto assi, no es necessaria mayor prueba fuera del agravio que se haze a nuestra nacion, que de las demas seria tenuta por barbara, no estimando por Arte el que lo es con tanta veneracion de toda Europa.

A la quarta pregunta dixo, que siempre ha sido notoria esta pacifica possession a los señores Fiscales, y ministros del Consejo de Hazienda, sinque jamas se aya puesto en platica[sic], que aya llegado a su noticia: lo contrario.

A la quinta pregunta dixo, que poner los pintores en este desprecio seria cortarlas manos a la pintura, como escrivi Zonoras en su tercero tomo, que hizo el Emperador Teodosio à aquel famoso Monge, porque pintava imagines; si bien permitio Dios, que despues de quemadas pintasse sin ellas, cuyo milagro califica lo que Dios se sirve de que honren a quien las pinta: y quien tiene por fin duda que

vendrian a faltar en España pintores excelentes,
Folio 21[r.]
*defeto de notable consideracion en nacion
tan politica, y a quien todas las de Europa
estan atentas, por ser tan embidiada su
Monarquia, y que ai el honor cria las Artes, como
fue comun sentencia de la antiguedadm se sigue
que la Provincia, que no les da honor, no
las merece.*

*A la sexta pregunta dize, que assi es publico,
y notorio. Y jurò in verbo sacerdotis,
puesta la mano en el pecho, que lo tiene por
verdad, y que lo siente assi. Salva in
omnibus, y lo firmò a 4. de Noviembre de 1628,*

*Frey Lope Felix de Vega Carpio,
del Abito de San Iuan*

9. Bibliographie und Bilderverzeichnis

9.1. Bibliographische Angaben

Primärquellen

Carducho, Vincencio: *Diálogos de la pintura*. Impreso con licencia por Fray Martinez. Madrid, 1633.

Lope de Vega, : *La Viuda Valenciana*. Edición de Teresa Ferrer Valls, Editorial Castalia. Madrid, 2001.

Vega, Lope de: *Fuente Ovejuna*. Edición de Francisco López Estrada, Editorial Castalia. Madrid, 1996.

Vega, Lope de: *Obras Sueltas XVII*. 1776.

Vega, Lope de: *El Cardenal de Belén*. 1610..

Vega, Lope de: *El villano en su rincón*. Edición de Marín, Juan María, tercera edición. Catedra, Madrid, 1999.

Sekundärliteratur

Aichinger, Wolfram: *Skriptum zur Literatur*. Verlag Turia+Kant. Wien. 2008.

Armas, Frederick A. de: *Lope de Vega and Titian*. *Comparative Literature*, XXX , 1978.

Armas, Frederick A. de: *Pintura y poesia: La presencia de apeles en el teatro de Lope de Vega*. Louisiana State University. In: Criado de Val, Manuel: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, University of Michigan, 1981.

Bao, Yuheng: *The concept of the relationship between painting and poetry*. Studies in Art History, Volume I. The Edwin Mellen Press, Lewiston, N.Y.(Queenston, Lampeter).1999.

Bastianutti, Diego L.: *La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega*. Departamento de Castellano e Italiano, Universidad Queen's, Kingston. Ontario, Canada, 1981.

Borque, José María Díez Borque: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Antoni Bosch. Barcelona, 1978.

Buch, Hans Christoph: *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. Carl Hanser Verlag. München, 1972.

Brassat, Wolfgang: *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: Von Raffael bis Le Brun*. Akademie Verlag. Berlin, 2003.

Brown, Jonathan: *Images and Ideas in Seventh-Century Spanish Painting*. Princeton University Press, Princeton. New Jersey, 1979.

Canonica- de Rochemonteix, Elvezio: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Edition Reichenberger. Kassel, 1991.

Castro, Américo/ Rennert, Hugo A.: *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*; Ediciones Anaya S.A.. Salamanca, 1969.

Civil, Pierre: *Ut Pictura Poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: El poema al retrato grabado*. In: Cordón Mesa, Alicia/ García de Enterría, María Cruz (Hrsg.): *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. S. 419- 432.

Criado de Val, Manuel (dirección): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Patronato „Arcipreste de Hita“, Edi-6, S.A., General Oraa 32. Madrid, 1981.

Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1993.

Duchhart, Heinz/ Strosetzki, Christoph (Hrsg.): *Siglo de Oro- Decadencia. Spaniens Kultur und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert/ La cultura y la política de España en la primera mitad del siglo XVII*. Band 10. Böhlau Verlag. Köln, 1996.

Editorial Ramón Sopena, S.A.: *El Siglo de Oro Español y sus contemporáneos. Una visión de conjunto de la literatura española de los siglos XVI y XVII comparada con la de otros países*. Editorial Ramón Sopena. Barcelona, 2003.

Eibl- Eibesfeldt, Irenäus/ Sütterlin, Christa: *Weltsprache Kunst. Zur Natur und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation*. Christian Brandstätter Verlag. 2007. Wien.

Firiollo, J.D.: *Geschichte der Künste und der Wissenschaften. Geschichte der Malererey in Spanien. Geschichte der zeichnenden Künste*. Vierter Band. Johann Friedrich Röwer. Göttingen, 1806.

Fisher, Tyler/ Pérez D'Ors, Pablo/ Mountjoy, Kathleen: *Francisco López de Zárate's 'Canción real' in Vincencio Carducho's Diálogos de la pintura (1633): An Annotated Edition of the Poem with an Introduction and English Translation*. In: *Hispanic Research Journal*. Vol.8, No. 3, June 2007, S. 233-240.

Fox, Arthur M./ Parker, Jack H. (Hrsg.): *Lope de Vega Studies 1937-1962. A critical survey and annotated bibliography*. University of Toronto Press. Toronto, Canada, 1964.

García Santo-Tomás, Enrique: *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Gredos Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 2000.

Garnier, Emmanuelle: *Del Teatro de Lope a la Pintura de Ribera: Apuntes sobre la imagen de San Jerónimo*. In: Cordon Mesa, Alicia/ García de Enterría, María

Cruz (Hrsg.): *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. S.651- 668.

Gronemeyer, Andrea: *Theater. Schnellkurs*. DuMont Verlag. Köln, 2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Schwindende Stabilität de Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs*. S.726-788. In: H.U. Gumbrecht/ K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Suhrkamp. Frankfurt am Main. 1986.

Holzberg, Niklas/ Maier, Friedrich (u.a.): *Ut pictua poesis: Antike Texte in Bildern*. Band 1: Essays, Interpretationen, Projekte. Auxilia/ C.C. Buchner. Bamberg, 1993.

Hellwig, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17.Jahrhundert*. Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

Herrero García, Miguel: *Tiziano y Lope*. Revista de Estudios Hispánicos, II, pp.629- 630. 1995.

Jacobs, Helmut C.: *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*. Traducción de Beatriz Galán Echevarría. Edición alemana: Vervuert Verlagsgesellschaft, Frankfurt, 1996. Iberoamericana, Madrid, 2001.

Lee, R.W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Ensayos. Arte Cátedra. Madrid, 1982.

McKendrick, Melveena: *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Boydell & Brewer Ltd/ Tamesis. Woodbridge, 2000.

Menendez y Pelayos, Marcelino: *Historia de las Ideas Esteticas en España: SIGLOS XVI Y XVII*. Madrid, 1883-1891.

Müller-Bochat, Eberhard (Hrsg.): *Lope de Vega*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1975.

Orozco Díaz, Emilio: *Qué es el „Arte Nuevo“ de Lope de Vega?*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 1978.

Ovidio: *Las Metamorfosis*. Editorial Juventud, Barcelona, 2002.

Pedraza Jiménez, Felipe B.: *El universo poético de Lope de Vega*. Ediciones del Laberinto. Madrid, 2003.

Plinius Secundus, Cajus (Plinius der Ältere): *Die Naturgeschichte des Cajus. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Moritz Fritsch*. 5.Band. Druck und Verlag der Ragozyschen Buchhandlung. Prenzlau, 1828.

Sachs-Hombach, Klaus: *Bildbegriff und Bildwissenschaft*. In: Kunst - Gestaltung - Design, Heft 8. Saarbrücken Verlag. St. Johann, 2002. S.3-26.

Schöningh, Ferdinand, Wohlmuth, Josef (Hrsg.): *Conciliorum Oecumenicorum Decreta- Dekrete der ökumenischen Konzile*. Band III: Konzilien der Neuzeit. Instituto per le scienze religiose, Bologna, (Erstausgabe: 1841) 3.Auflage, 1973.

Serraller, Francisco Calvo: *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1981.

Sorolla, M.P.: *El precepto horaciano de la relación „fraterna“ entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII, XVIII*. In: Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo; Año LXIV. Santander, 1988. (S.171-191).

Simson, Ingrid: *Das Siglo de Oro. Spanische Literatur, Gesellschaft und Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ernst Klett Verlag GmbH, Stuttgart 2001.

Trevor- Roper, Hugh (Hrsg.): *Die Zeit des Barock. Europa und die Welt. 1559-1660.* Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur. Nachf.. München/ Zürich, 1981.

Trueblood, Alan S.: *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea.* Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1974.

Vossler, Karl: *Lope und sein Zeitalter.* Beck. München, 1932.

Enzyklopädien und Lexikas

Autoridades- *Diccionario de Autoridades*, Edición facsimilar, Gredos. Madrid, (3.vol).1984

Bibliographisches Institut (Hrsg.): *Duden, Fremdwörter: Der kleine Duden. Fremdwörterbuch.* 4., völlig neu bearbeitete, Auflage, F.A: Brockhaus AG. Mannheim, 2001.

Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG(Hrsg.): *GEO Themenlexikon. Kunst und Architektur. Künstler, Stile und Epochen. Band 23-25.* Bibliographisches Institut. Mannheim, 2008.

Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG (Hrsg.): *Geo Themenlexikon: Religionen. Glauben, Riten, Heilige. Band 15.* Bibliographisches Institut. Mannheim, 2007.

Espasa- *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 70 Bände. Band 10. Espasa-Calpe, Madrid 1920-1970.

F. A. Brockhaus: *Der Große Brockhaus. Handbuch des Wissens. Band 6.* 15. Auflage. F.A. brockhaus, Leipzig, 1930.

F. A. Brockhaus, Mannheim (Hrsg.)[Autoren der 2. Aufl.: Bambach-Horst, Eva

(...); Red. Leitung: Hotz, Jürgen]: *Der Brockhaus, Kunst: Künstler, Epochen, Sachbegriffe*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Brockhaus Verlag. Mannheim/Leipzig, 2001.

Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. VB-Zz, Band 17, Kindler Verlag, München, 1988.

Müller, Friedrich/ Klunzinger, Karl: *Neues Künstlerlexikon. Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*. II. Band F-L. Verlag von Ebner & Seubert. Stuttgart, 1860.

Zuffi, Stefano (Hrsg.): *Engel, Dämonen und phantastische Wesen. Bildlexikon der Kunst*. Parthas Verlag. Berlin, 2004.

Internetquellen

***Diccionario de la Real Academia Española**

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura

***Cervantes Biblioteca Virtual**

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13527274323929275754491/index.htm> http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Lope/a_biografico.shtml

<http://sammelpunkt.philo.at:8080/857/1/s-h.pdf>: Bildbegriff und Bildwissenschaft

9.2. Bilderverzeichnis

* Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura*. 1633.

Blatt 83: Allegorie. Im Anschluß an den V. Dialog.

Blatt 64: Allegorie zur Nachahmung der Malerei und der Poesie der Natur.

Blatt 81: Bildüberschrift links der *Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio*

Blatt 1: Titelblatt der *Diálogos de la pintura*.

Anhang: Tabula rasa.

* Cervantes Biblioteca Virtual

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/lope/graf/retratos/w_lope13.jpg

(28.01.2009): *Retrato de Lope de Vega*.

* Museo Nacional del Prado

<http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/>

(10.03.2009). Tiziano, Vecellio do Gregorio: *Venus recreándose con el Amor y la Música*.

<http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/venus-y-adonis-1/> (10.03.2009).

Tiziano, Vecellio do Gregorio: *Venus y Adonis*.

<http://www.grabadosantiguos.eu/Ribera.htm> (20.02.2009).

José/Jusepe de Ribera: *San Jerónimo y el Ángel*.

10. Abstract

10.1. Abstract in deutscher Sprache

In der vorliegenden Arbeit soll, dem Leitmotiv „*ut pictora poesis*“ Folge leistend, ein Zusammenhang zwischen den Künsten Malerei und Poesie geschaffen werden. Die Verwandtschaft dieser ist ein immer wiederkehrendes Thema, das im Lauf der Jahrhunderte wiederholt für Kontroversen sorgt. Symptomatisch für diese Tendenz ist der auf Simónides de Ceos zurückgehende Aphorismus, die Malerei sei „stumme Poesie“ und die Poesie „beredte Malerei“.

Mit dem Ausspruch „*La Pintura habla en la Poesía, y la Poesía calla en la Pintura*“ knüpft Vicente Carducho in seinen *Diálogos de la pintura* an diese Tradition an.

Die Berufung auf „*ut pictora poesis*“ und dessen vielseitige Interpretation bilden die Grundlage für einen facettenreichen Diskurs über die Nähe der Malerei zur Poesie und umgekehrt. Mit Akzent auf dem Schriftsteller Lope de Vega steht dieser, sowie der italo-iberische Künstler Vicente Carducho exemplarisch für einen interdisziplinären Zugang zur Kunst im Spanien des Siglo de Oro. Im Verlauf der Arbeit werden beide Persönlichkeiten vorgestellt und mit dem Werk *Diálogos de la pintura* und dem darin enthaltenen Gedicht *Silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio* eine Schnittstelle zwischen diesen geschaffen. Die *Silva* Lope de Vegas in erster Linie, sowie die *Diálogos de la pintura* im Weiteren, stehen, wie ihre Verfasser, exemplarisch für einen interdisziplinären Zugang zur Kunst.

Mit Gewicht auf den *Diálogos de la pintura* sollen im weitesten Sinne die künstlerischen Anliegen, sowie die Axiome der Kunst und der Kunsttheorie des Goldenen Zeitalters behandelt.

Im Anschluss daran wird das Arbeitsfeld etwas ausgeweitet, um den Leser in das goldene Zeitalter und die ambivalente Situation Spaniens im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu situieren. Im Zuge dessen wird im Besonderen auf die Auswirkungen der gegenreformatorischen Haltung der römisch-katholischen Kirche und der Inquisition, eingegangen.

10.2. Abstract en español

„*La Pintura habla en la Poesía y la Poesía calla en la Pintura.*“ Así escribe Vicente Carducho, artífice y teórico del arte, en sus *Diálogos de la pintura* y resume al mismo tiempo en pocas palabras el asunto principal de este trabajo.

El siguiente análisis es el intento de demostrar la cercanía de la poesía con la pintura, siguiendo el lema horaciano „*ut pictora poesis*“. *La silva de Frey Lope Félix de Vega Carpio* en alabanza a la pintura forma parte del tratado de arte de Vicente Carducho *Diálogos de la pintura* y representa una faceta de gran interés en cuanto a la exploración del gran personaje de Lope de Vega. Los *Diálogos de la pintura* poseen un puente entre tanto los dos artistas como los dos artes de la poesía y la pintura.

Se introduce al lector a los principales tratados del arte del Siglo de Oro y a continuación al mundo divergente del barroco presentando una España de aislamiento intelectual, quiebra económica y decadencia, que al mismo tiempo produce unas obras que destacan en la historia de la literatura y del arte español. Antes de proseguir situando el tema central de este trabajo en su contexto histórico e ideológico, se resume el procedimiento judicial del año 1625 alrededor del artista Vicente Carducho. Las causas de la demanda son tanto el desprecio del gremio del artista, como la (des)calificación de la pintura como „*arte mecánica*“. El fin de este asunto es elevar el arte a ser un „*arte liberal*“ y libre de impuestos.

La época del Barroco se caracteriza por su complejidad y riqueza por un lado, por su naturaleza y claridad por el otro lado. Es un tiempo lleno de contradicciones que resulta muy difícil a clasificar o a subeditar bajo sólo un término. El fenómeno del Siglo de Oro es su ambigüedad - de los artes, tanto como de la situación bipolar de España que se caracteriza por un lado por las ruínas de un Imperio y por otro lado por una diversidad de producción artística que es difícil a abarcar. En todo caso la influencia de ideas y teorías artísticas del arte italiano frente al fondo de un España de Contrarreforma inminente a hundirse en un caos político y la decadencia produce unas obras que destacan en la historia de la literatura y del arte español, como el arte de Lope de Vega y Vicente Carducho.

Lebenslauf

Ausbildung:

März 2007 Abschluss des 2. Studienabschnitts
Januar 2005 Abschluss des 1. Studienabschnitts
2004 Leistungsstipendium der Universität Wien
Seit Oktober 2002 Studium des Diplomstudiums Romanistik/
Spanisch und der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Oktober 2001 bis Juni 2002 Studium der Architektur an
der Technischen Universität Wien

Schulbildung:

Mai 2001 Matura am Bundesgymnasium Klosterneuburg
SoSe 2000 Argentinienaufenthalt im Rahmen des Interkulturellen
Austauschprogrammes AFS, Besuch der Escuela Nueva Chubut
1993-2001 Bundesgymnasium Klosterneuburg

Projekte und Praktika:

6. Oktober- 5. November 2008 Praktikum bei *Festival Música Mallorca*,
Palma de Mallorca, Spanien

WS 2005/2006 Projekt mit dem Wiener Naturhistorischen Museum, Dr.
Georg Holländer. Institut für Kunstgeschichte.

WS 2004/2005 Projekt mit dem Kupferstichkabinett der Akademie der
Bildenden Künste, Dr. Georg Holländer. Institut für Kunstgeschichte.

Absolvierte Lehrveranstaltungen im Rahmen des ERASMUS Programmes:

2006/ 2007 LV zu El Español de América, Facultad de Filología.
Universidad de Oviedo, Spanien.

SoSe 2006/ 2007 Seminar *Teatro Renacentista Español*. Facultad de Filología. Universidad de Oviedo, Spanien.

2006/ 2007 Seminar *Sobre la Literatura Española: Ilustración*. Facultad de Filología. Universidad de Oviedo, Spanien.

SoSe 2006/ 2007 *Fuentes de la Historia del Arte II*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo, Spanien

SoSe 2006/ 2007 *Paleografía y Diplomática*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo, Spanien

WS 2006/ 2007 *Histoire et culture française*, Facultad de Filología. Universidad de Oviedo, Spanien.

WS 2006/ 2007 *Introducción a la Arqueología*. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo, Spanien

WS 2006/ 2007 *Iconografía e Iconología*. . Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Oviedo, Spanien.

Sprachen:

- **Spanisch** (fließend in Schrift und Wort/ verhandlungssicher)
 - Studienjahr 2006/2007 ERASMUS Jahr an der Universidad de Oviedo, Oviedo, Spanien.*
 - Februar 2001 Aufenthalt in Chile, Argentinien und Brasilien.*
 - SoSe 2000 Im Zuge des AFS- Kulturaustauschprogrammes Sprachaufenthalt in Chubut, Argentinien*

- **Englisch** (fließend in Schrift und Wort/ verhandlungssicher)
 - Sommer 2005 Sprachaufenthalt in Portland, Oregon, USA und Vanouwer, sowie Calgary, Canada*
 - September 1999 Sprachaufenthalt in Jacksonville, USA*
 - Juli 1997 EF- Sprachaufenthalt in Long Beach, California, USA*

- **Französisch** (fortgeschrittene Kenntnisse in Schrift und Wort)
 - Juni 1998 Sprachaufenthalt in Paris, Frankreich*

Berufliche Erfahrung:

7.Juni- 20.September 2008 Mitarbeit im Österreich Pavillon der Expo Zaragoza 2008, Zaragoza, Spanien.

19.September- 21.September 2007 Logistik und Gästebetreuung für Fa. RAM Consulting, „CORTIS 10 years.“

31.August- 6.September 2007 Logistik und Gästebetreuung für Fa. RAM Consulting im Rahmen des Kardiologenkongresses, Messe Wien.

Juli 2006, sowie Juli 2005 Logistik und Gästebetreuung für Fa. RAM Consulting, Generali Open Kitzbühel 2006.

April 2004 bis September 2006 Freie Mitarbeiterin der Generali Foundation, Empfangsorganisation und Pressearbeit.

Computer-Kenntnisse:

Microsoft Office- (Apple und PC)

Internet- Kenntnisse, sehr gute Maschinschreib- Kenntnisse

Artware- Programm