

Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española

JAVIER PORTÚS PÉREZ

La Universidad de Harvard guarda entre sus fondos un dibujo de Baccio del Bianco que representa la escena introductoria de la comedia *Perseo y Andrómeda* de Calderón. Se trata de uno de los escasos testigos iconográficos que conservamos de la escenografía española del Siglo de Oro, y esto le confiere un valor singular para el historiador del teatro. Pero para el historiador del arte también constituye un documento precioso sobre las ideas estéticas de esa época, pues lo que allí se representa no es ni más ni menos que alegorías de las tres artes que conforman la comedia; y entre ellas, al lado de la Poesía y de la Música, no falta la Pintura ¹.

Las relaciones entre comedia y pintura en ese momento no se limitan al reconocimiento por parte de los dramaturgos del carácter eminentemente visual de aquélla, sino que tienen muchas otras manifestaciones teóricas y prácticas. Así, numerosos son los autores que, al amor del tópico «*Ut pictura poesis*», invocan la hermandad entre estas dos disciplinas, como hace Carducho, quien para ponderar la capacidad descriptiva y representativa de su amigo Lope de Vega escribe: «Nota, advierte y repara, qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen» ². En general, la teoría de la igualdad entre teatro y pintura se sustentaba sobre la convicción de que ambas buscaban con instrumentos similares (la imitación) el fin común de enseñar o persuadir deleitando.

¹ BROWN, J. y ELLIOTT, H. J., *Un palacio para el rey*. Madrid 1981, pág. 218.

² CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*. Ed. Calvo Serraller. Madrid 1979, pág. 212.

Al lado de esta hermandad teórica existió entre pintura y comedia una profunda y continua interrelación cuyo estudio está todavía por hacer y ofrecería magníficos resultados para adentrarnos en el conocimiento de los hábitos perceptivos y el vocabulario figurativo del español del Barroco. Así, mientras que el carácter eminentemente teatral de numerosas pinturas de esa época es innegable³, también está fuera de duda que en numerosas comedias o autos sacramentales sus autores organizan ciertas escenas siguiendo criterios pictóricos, o al menos inspirados consciente o inconscientemente en los cuadros que veían a su alrededor⁴. Además, podemos legítimamente sospechar que esta interrelación formal tuvo también un alcance estilístico, pues la decantación de la pintura barroca española hacia fórmulas decididamente coloristas y dinámicas —que se produce hacia mediados de siglo— es sólo ligeramente posterior al paso de una escenografía teatral estática y de gran simplicidad a unos decorados exhuberantes y plenamente barrocos.

Entre las características que definen al teatro español del Siglo de Oro figura el hecho de que un porcentaje muy alto de sus piezas están inspiradas o reflejan sucesos contemporáneos, y prácticamente el 100 por 100 están protagonizadas por personajes con comportamientos, ideología y reacciones similares a los de sus espectadores. El teatro actuaba como garante y espejo del orden social que interesaba mantener⁵, por lo que era preciso que su público pudiera reconocerse en sus argumentos y personajes, lo que hizo que las comedias, los autos o los entremeses se hallen repletos de objetos, tipos humanos y profesionales, referencias culturales y situaciones parecidos a aquellos con los que convivían cotidianamente nuestros antepasados de hace tres siglos. Esto confiere a este tipo de obras un subido interés para el historiador de esa época.

Pues bien, uno de los objetos fundamentales en la vida del Antiguo Régimen eran los cuadros y estatuas, que poblaban las numerosas iglesias y jugaron un papel esencial en la configuración de la imaginación de los españoles, en su mayoría iletrados. Esta importancia, como no podía

³ OROZCO, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona 1969.

⁴ Véase por ejemplo BASTIANUTI, D. G.: «La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega», en CRIADO DEL MAL, M. (Ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Madrid 1981, págs. 711-718; o VOSTERS, S. A., «El intercambio entre el teatro y la pintura en el Siglo de Oro español», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, II (1981), págs. 15-37. Para un estudio muy general sobre la relación de los escritores teatrales con el arte puede verse DAMIANI, B., «Los dramaturgos del Siglo de oro frente a las artes visuales», en RUANO, J. M. (ed), *El mundo en el teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ottawa 1989, págs. 137-150.

⁵ Véase, entre otros, DIEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Madrid 1978.

ser menos, tuvo su reflejo en el teatro, que abunda no sólo en referencias a pinturas religiosas y retratos, sino también en escenas en las que se hacía imprescindible la presencia de cuadros. Un ejemplo entre muchos nos lo da una didascalía de la comedia de Lope *La limpieza no manchada*, que dice: «Bájese España del trono, toquen chirimías e hínquense de rodillas y descúbrese un cuadro de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, en un altar muy adornado»⁶.

Junto a los cuadros, no faltaron en los escenarios sus autores, los pintores. La referencias a artistas en la literatura barroca española son abundantísimas, y nombres como El Bosco, Tiziano, Miguel Ángel o Navarrete se repiten en novelas, poemas o cualquier otro tipo de obras de creación literaria con una frecuencia que apenas encuentra parangón en el resto de Europa⁷. Al mismo tiempo, el número de cuentecillos que tenían como protagonistas a pintores es relativamente elevado y alcanzaron una gran difusión⁸. En las siguientes páginas queremos precisamente llamar la atención sobre la presencia de artistas entre los personajes de las obras teatrales del momento, y estudiar los datos que proporcionan sobre la situación social y la consideración profesional del pintor. También queremos demostrar cómo uno de los vehículos para la penetración en el tejido social de la idea de que el de la pintura era un oficio noble y liberal fue precisamente la comedia, que puso ante los ojos de su numerosísimo público variados ejemplos de artistas que supieron resolver con ingenio los problemas de la representación y se hicieron acreedores de la estima de sus príncipes.

La aparición de artistas en el teatro se explica, entre otras cosas, si tenemos en cuenta que dos de los más fértiles dramaturgos de la época, Calderón y Lope de Vega (que escribió unas 800 comedias), eran importantes aficionados al arte, y de ello dieron a lo largo de su vida numerosas pruebas. Lope de Vega procedía de un medio social integrado en gran parte por artistas, que le transmitieron la afición por el dibujo y por el coleccionismo de arte, y le animaron a frecuentar el trato con pintores y músicos⁹. En cuanto a Calderón, legó a su muerte una discreta colección y, como aquél, fue autor de un famoso *Memorial* en que defiende la

⁶ *Obras de Lope de Vega*. Ed. M. Méndez Pelayo, Madrid 1963-1972, pág. 192.

⁷ DAVIES, G. A., «"Pintura": Background and Sketch of a Spanish Seventeenth Century Court-Genre», *Journal of the Warburg and Courthlaud Institute*, XXXVIII (1975), págs. 288-289.

⁸ Trato de ellos en *Lope de Vega y las artes plásticas* (en prensa).

⁹ *Idem*.

nobleza del arte de la pintura ¹⁰. Esta afición la dejaron traslucir en sus obras teatrales, que se encuentran repletas de referencias a usos sociales relacionados con el arte, a conceptos estéticos y a artistas, y que revelan un conocimiento de la terminología artística más que mediano.

La historia ideológica de la pintura española del Siglo de Oro nos enseña que uno de los temas que más vivamente preocupaban a los artistas fue la defensa de la liberalidad y dignidad de su actividad ¹¹. En este empeño no estuvieron solos, pues se vieron acompañados de intelectuales importantísimos tanto por la calidad de sus obras como por su capacidad de influir en la sociedad, como los citados Lope y Calderón o los grupos académicos sevillanos y madrileños de principios de siglo. Entre los argumentos que empleaban en favor del arte figuran su origen divino, su eficacia religiosa y social, su naturaleza intelectual o los honores a que han sido tradicionalmente acreedores sus más ilustres cultivadores; argumentos todos que los espectadores de teatro tuvieron oportunidad de ver desarrollados en variadas ocasiones.

En una sociedad tan penetrada del pensamiento teocéntrico como la española del siglo XVII y que extraía de la Historia Sagrada la mayoría de sus héroes más importantes, es natural que al defender la naturaleza noble y liberal de la pintura se invocase que el mismo Creador hubiera actuado como pintor, o que algunos de los santos más destacados no hubiesen dudado en emplear los pinceles en beneficio de la religión.

La idea de Dios como pintor arraigó muy profundamente entre los escritores españoles, e incluso ocupa un lugar fundamental en la cosmovisión de alguno de ellos, como Calderón, que supo utilizarla como inmejorable metáfora para aludir a la relación entre el macrocosmos creado por Dios y el microcosmos que rodea al hombre ¹². Este concepto no sólo aparece en todo tipo de géneros literarios, sino que incluso encontró alguna expresión gráfica, como la estampa que cierra el Diálogo VI del libro de Carducho. Una contraposición burlesca de la figura de Dios pintor es

¹⁰ La bibliografía sobre las relaciones entre Calderón y el arte es muy extensa, y parte de ella aparecerá en futuras notas. Sigue siendo fundamental BAUER, H., *Der Index Pictoribus Calderons*. Hamburgo, 1969. Respecto a su colección puede verse DIEZ BORQUE, J. M., «Lope/Calderón en las ansias de la muerte», *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII (1985), págs. 5-40.

¹¹ GALLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*. Granada 1976. Es una obra fundamental para el tema, aunque debe ser completada con algunos estudios parciales posteriores de Martín González, Belda, Úbeda, Calvo Serraller o Benito.

¹² CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media Latina*. México 1976, t. II, págs. 776 y ss. También de interés el capítulo «The Artist in Harmony with his Archetype: *Deux Artifex*», del libro de BERGMANN, E., *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age*. Cambridge (Mass.), 1979.

la de Júpiter como pintor de inútiles alas de mariposas, que fue objeto de un famoso cuadro de Dosso Dossi (Museo de Viena) y de una curiosa estampa que adorna los *Emblemas regio-políticos* de Juan de Solórzano ¹³.

El teatro también se hizo eco de la genealogía divina del arte, y no sólo desperdigó multitud de alusiones sueltas al asunto, sino que lo convirtió en el tema central de un auto sacramental, *El pintor de su deshonra*, cuyo autor, sobra decirlo, fue Calderón. En él se nos presenta a Lucero (el Demonio) envidioso de Dios por lo perfectamente que cultivaba todas las artes liberales, como la teología, la gramática o la aritmética. Pero lo que más rabia le producía era lo bien que sabía pintar:

«en cuyo arte más curioso
parece que su desvelo
está mirando mi oprobio» ¹⁴.

Y es que con pinceles y colores, además de fabricar «países» (el mundo natural), el Creador se miró a sí mismo y dio forma a la Naturaleza Humana. Para Calderón, el origen del hombre procede de un acto básicamente de «imitación», y no encuentra una forma mejor de explicarlo que hacer de Dios un divino artista que acabará su cuadro utilizando como color la sangre derramada por su propio Hijo. Se trata además de una creación que tiene como móvil el amor, y para la que Dios se valió de la ayuda preciosa de la «Ciencia», que aparecía con un tiento y fue la que le dictó la necesaria «idea».

Vemos, pues, que Calderón no tuvo ningún reparo en declarar ante la amplísima audiencia de sus autos que la pintura es una actividad intelectual que tiene su origen en el mismísimo proceso creador divino, y que merece ser considerada la reina de las artes liberales.

Al estudiar las representaciones de artistas en el Siglo de Oro, puede observarse que una parte importante la forman imágenes de San Lucas, el cual mientras que en la Edad Media y buena parte del siglo XVI aparecía casi exclusivamente en su papel de evangelista, durante el siglo XVII fue muy representado delante de su caballete o al lado de su retrato de la Virgen, lo que puede ponerse en relación con el deseo de notoriedad social de los artistas en esa época, y con la transigencia de un público al que ya no le importaba que el santo —que, por lo demás, tenía otros

¹³ GONZÁLEZ ZARATE, J. M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*. Madrid 1987, págs. 116.

¹⁴ CALDERÓN, P., *Obras completas. III Autos sacramentales*, ed. A. Vaibuen Prat. Madrid 1952, págs. 829 y ss.

atributos identificativos— fuera retratado en una actitud hasta entonces poco noble, como era la de pintar. Una lista apresurada de artistas que lo representan así arroja nombres como los de Vicente Carducho, Ribalta, Zurbarán, Lucas Valdés, Valdés Leal, Pizarro, Navarrete, Diego Valentín Díaz, Senen Vila, Orrente, etc.

En realidad, ni los *Evangelios* ni los *Hechos de los Apóstoles* aluden a esta habilidad de San Lucas, que tiene su fuente más antigua en un texto de Teodoro, del siglo vi. Desde entonces la cantidad de pinturas (fundamentalmente retratos de la Virgen) que se le han atribuido supera las 600¹⁵, y alguna de ellas estuvo en colección española¹⁶. Es natural que todos aquellos empeñados en la demostración del carácter noble de la pintura invocasen tan alto precedente; y así, su presencia es obligada en los tratados artísticos de la época. Pero es que además, abundan también los sermones en los que se hace alusión a esta actividad del Evangelista, que es ponderada también en casi todas las obras que se escriben en su honor, como la de Francisco Cros, *Fiestas... de la Universidad... de Valencia... en honor de San Lucas*.

A mediados del siglo xvii nadie dudaba que entre los grandes méritos del santo había que contar, además de la redacción de uno de los *Evangelios*, el haber legado a la posteridad la imagen gráfica de un ser tan importante como la Virgen. Semejante versatilidad —en la que hay que incluir también su pericia como médico— fue aprovechada por el dramaturgo Fernando de Zárata (seudónimo de Antonio Enrique Gómez) para convertirlo en protagonista de una movida comedia titulada *El médico pintor: San Lucas*¹⁷. En ella la Infanta de Tebas llama a un médico famoso de Antioquía —Lucas— para que cure su melancolía. En presencia de ambos, la Princesa narra su viaje a Jerusalén, y cuando describe a Cristo provoca en la Infanta un ataque de ira que el Evangelista cura milagrosamente. Lucas cree que el verdadero médico ha sido el tal «Nazareno», y se dirige a Galilea para conocerlo. Allí tiene a san Pedro como guía, que le encarga un retrato de Cristo. Le responde que ya lo había pintado, y que se disponía a retratar a la Virgen. Mientras medita delante del ca-

¹⁵ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., «El Evangelista san Lucas, historiador, médico y pintor», *Boletín de Bellas Artes*, XII (1984), págs. 100-101. El inventario de la colección del Conde de Benavente, de 1653, registra una «Verónica, de mano de San Lucas» (HERRERO, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid 1943, pág. 229.

¹⁶ Valencia, 1626, especialmente páginas 56-61. Sobre las alusiones en sermones puede verse, aparte del citado libro de Herrero, DÁVILA, P., *Los sermones y el arte*. Valladolid 1980, págs. 101, 11, 154, 171, etc.

¹⁷ Utilizamos la edición suelta (sin pie de imprenta ni fecha) que guarda la Biblioteca Nacional con signatura T-1202.

ballete sobre cómo podrá nadie «llegar a elegir / idea que llegue a unir, / sobre líneas de arreboles / una azucena con dos oles» llegan los arcángeles Miguel y Rafael y le ofrecen los útiles de pintura, al tiempo que le dicen que podrá llegar a retratar a la Virgen «con el tiento de la fe» «y colores de la gracia». El resto de la comedia mezcla episodios de la predicación del Evangelista en Tebas con una trama amorosa protagonizada por la Princesa y la Infanta.

En la obra se vierten varias ideas interesantes sobre la condición y la importancia de la pintura. Por ejemplo, cuando la Princesa describe al Nazareno asegura: «lo dicho se prueba / con los pintores más doctos», lo que —aparte de constituir un evidente anacronismo— está aludiendo a la *importantísima función que la Iglesia reservaba a la pintura como testimonio histórico de tanta valía como las pruebas escritas*. Los textos barrocos de historia eclesiástica abundan en alusiones a hechos o personajes cuyo indicio más importante de realidad es la existencia de una sólida tradición iconográfica que la avala ¹⁸.

Pero al mismo tiempo, y relacionado con esto, aparece una alusión de Modorro, el criado de san Lucas, sobre un tema que preocupaba mucho tanto a los artistas como a las autoridades eclesiásticas y políticas, y que dio lugar a conocidos chistes y cuentecillos y a algún decreto sancionador. Se trata de los malos pintores, que representan por ejemplo a Sansón, en palabras de Modorro, «como pudieran / pintar con lepra a Job». Los malos artistas, con su pobre ejercicio de su profesión, no sólo desprestigiaban a sus compañeros más habilidosos, sino que —y esto era peor— impedían que la escultura o la pintura alcanzase siempre la eficacia devocional que se esperaba de ellas. El problema, como hemos dicho, dio lugar a variadas reacciones y fue uno de los argumentos que esgrimieron los pintores madrileños para concienciar a Felipe III y al Consejo de Castilla sobre la necesidad de crear una academia de pintura que regulase la práctica profesional.

La genealogía heroica de la pintura no se limitaba al mismísimo Dios o a un Evangelista, pues de ella formaba parte una serie de artistas que florecieron durante la Edad Antigua y proporcionaron con sus vidas numerosos ejemplos en los que se basaron los tratadistas y biógrafos modernos tanto para demostrar el carácter científico del arte como para

¹⁸ Uno de los argumentos más importantes que utiliza Torre Farfán para probar que es histórico el episodio de la entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando es precisamente la proliferación de cuadros que lo representan. TORRE FARFÁN, F., *Fiestas de ... Sevilla ... en la canonización de San Fernando*. Sevilla 1671, pág. 59. También se utilizaron este tipo de argumentos en los debates sobre la figura de San Isidro.

articular las vidas de sus propios biografiados según modelos ya establecidos que habían demostrado con creces su utilidad. Los libros de Vasari, Van Mander o Palomino se encuentran plagados de anécdotas que ellos atribuyeron a artistas modernos, pero que en realidad proceden de la *Historia natural* de Plinio o de obras literarias de Eliano, Plutarco o Cicerón, los cuales, por su parte, no siempre se ajustaron a lo que ahora entendemos por verdad histórica.

Plinio —basándose a su vez en Duris— nos ha transmitido la imagen del artista importante como un ser que sabe solucionar con inteligencia y cultura los problemas de la representación y cuyas obras le ganan continuos favores por parte de los poderosos, con quienes frecuentemente tiene un trato directo, y de quienes a veces se burla ingeniosamente. Lo que ahora sabemos de la situación social del artista clásico desmiente esta imagen ¹⁹; pero en el siglo xvii no existían instrumentos críticos suficientes como para ponerla en duda, y había además mucha gente interesada en extrapolar la pretendida situación de privilegio del artista antiguo a la realidad española. El número de alusiones a pintores o escultores como Fidias, Apeles, Parrasio o Praxiteles es verdaderamente abrumador, y aparecen en todo tipo de expresión literaria; incluso en formas populares, como el romancero. Por no hablar de los tratados artísticos, que nos informan con pelos y señales de las andanzas, realizaciones artísticas, carácter, manifestaciones de ingenio y triunfos de los artistas clásicos.

Dicho esto, resulta bastante lógico que entre los personajes que aparecen varias veces en el teatro español de la época figure el pintor antiguo por excelencia: Apeles. Se trata del artista clásico más citado por la literatura española del Siglo de Oro, e incluso hay indicios de que llegó a formar parte del folklore, como declaran unos versos que forman parte de la comedia de Lope *Al pasar el arroyo*, y dicen así:

«Lo bueno, hermano, ha deser / para el amigo que os ama,
para lo que bien queréis, / como aquella historia encarga
de Apeles y de Alejandro, / que hasta los niños la cantan» ²⁰.

Entre los indicios de su conversión de arquetipo de pintor figura el que se le atribuyen numerosas historias apócrifas completamente inventadas

¹⁹ BIANCHI BANDINELLI, «L'artista nell'antichità classica», *Archaeologia Classica*, IX (1957), pág. 4 y ss.

²⁰ *Comedias escogidas de Lope de Vega*. Madrid 1946-1952, t. II, pág. 403.

entonces, o que se le hiciese protagonista de hechos que las fuentes atribuyen a otros artistas ²¹.

Lo que más llamaba la atención entonces de la biografía de Apeles no eran tanto unos logros artísticos que era imposible confirmar con pruebas, cuanto algunos relatos sobre su ingenio, y todo lo que hace referencia a su estrechísima y peculiar —aunque en gran parte inventada— relación con Alejandro, que le convierte en el artista áulico por excelencia. De hecho, cuando en España se quiso ponderar la amistad de Carlos V y Tiziano, Rubens y Felipe IV o este mismo rey y Velázquez, siempre se acudió a este ejemplo antiguo; y no es ningún secreto que en las *Meninas* el pintor se está representando como un segundo Apeles, que tiene la exclusividad del retrato de su príncipe.

El episodio más famoso de esta relación era el de la cesión que el hijo de Filipo hizo a Apeles de su favorita Campaspe, de quien éste se había enamorado mientras la retrataba. El tema, gracias en parte a sus ingredientes novelescos, aparece una y otra vez en la literatura del momento, fue en varias ocasiones objeto de representación artística ²² y fue utilizado tanto para probar el inmenso premio que merecieron algunos grandes artistas como para demostrar el poder de la amistad entre Apeles y Alejandro o el autodomínio de éste, que supo desprenderse de lo que más quería.

Dos escritores comprometidos en la defensa de la pintura, como Lope y Calderón, no dejaron pasar la oportunidad de aprovechar un episodio con una trama amorosa tan atractiva para convertir los corrales de comedias en tribuna pública desde la que mostraron un acabado ejemplo de pintor que emplea su arte al servicio del estado y recibe a cambio la mayor de las recompensas.

La obra de Lope tiene por título *Las grandezas de Alejandro*, y en ella se insiste —aparte del episodio de Campaspe— en la utilidad impagable que tenía la pintura para difundir la imagen del rey y perpetuar su fama. Al artista se le considera sólo inferior al príncipe, como indica Alejandro:

²¹ «Notas de la difusión de la leyenda de Apeles en el Siglo de Oro», en PORTÚS, *Op. cit.*

²² Aunque los pintores españoles no se mostraron muy amigos de representar el tema, varias colecciones de nuestro país guardaban obras sobre Apeles y Campaspe, como la del Marqués de Ceniza (PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura italiana del siglo xviii en España*. Madrid 1965, págs. 320 y 420) o la de María de Velasco (AGULLÓ, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos xvi y xvii*. Granada 1978, pág. 216). Relacionada con España y con este tema es una calcografía que ilustra el poema de Miguel Barrios «A una nueva Campaspe dormida, retratándola su Apeles», que se incluye en su libro *Las poesías famosas*. Amsterdam 1674, pág. 119.



«Un Apeles pintando a su amada», M. Barrios, *Las poesías famosas*, Amsterdam, 1674, pág. 119.

«Mira que son los pintores / segunda naturaleza.
De un rey, si tengo valor, / no pudieras tú emplearte
en más elevada parte / que en el alma de un pintor»²³.

En general Lope se mantiene bastante fiel a su fuente fundamental, Plinio, lo que no hace Calderón, quien en *Darlo todo y no dar nada* —centrada en la cesión de Campaspe— introduce algunos curiosos elementos nuevos. Apeles, por ejemplo, desarrolla comportamientos excéntricos, y ante la posibilidad de no alcanzar sus propósitos respecto a Campaspe, se retira furioso a vivir al campo. Con esto, el dramaturgo nos introduce en un rasgo fundamental de la caracterización psicológica colectiva del pintor en la Edad Moderna: el de su temperamento arrebatado. En esto concuerda con otros escritores españoles, como Quevedo, que califica globalmente al artista como un ser loco. Calderón se inventa también a una Campaspe campesina, que vestía «de cazadora rústica, con la espada en la mano» cuando vio por primera vez a Alejandro, a quien salvó la

²³ Sobre esta comedia véase ARMAS, F. A., «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en CRIADO DEL VAL, M. (Ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid 1981, págs. 730 y ss.

vida, y que, lejos de la ciudad y habituada a los templos pastoriles, desconocía por completo qué era un retrato. Con esto el dramaturgo nos llama la atención sobre una idea muy extendida entonces, como es la del carácter fundamental civilizado y ciudadano de la actividad artística en general, y más concretamente de la retratística. Por lo demás, en la comedia se insiste sobre todo en la cordialidad de las relaciones entre el artista y su mecenas, y en el autodominio que demostró éste al cederle su favorita ²⁴.

Una tercera comedia sobre este tema es *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, que alguna vez ha sido atribuida a Lope de Vega ²⁵. En ella aparecen elementos similares a los de las obras anteriores, como son la idea de la fama que proporciona el arte a los príncipes o el episodio de la cesión de una Campaspe a la que nada convence el cambio de un emperador por el de un simple pintor.

Vemos cómo los espectadores madrileños tuvieron ocasión de ver en tres —o quizá cuatro ²⁶— ocasiones diferentes representaciones del episodio de la historia del arte que estaba considerado como el mayor ejemplo del aprecio de un poderoso hacia un pintor. Sin embargo, no fueron éstas las únicas ocasiones en que figuran artistas clásicos en géneros de naturaleza teatral. Así, una loa anónima de principios de siglo desarrolla el episodio en el que Apeles usó de su facilidad para retratar con objeto de delatar a un servidor que le había sentado inconvenientemente a la mesa de un príncipe, y otra loa, que comienza «un pintor, que en su arte era afamado», narra el conocidísimo episodio del niño, las uvas y el pájaro, aunque introduciendo erróneamente a Apeles entre sus protagonistas ²⁷.

²⁴ *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, t. II. Madrid 1944, pág. 141 y ss. Véase también, aparte de la bibliografía general sobre Calderón y el arte, PORTERA, J. J., «La temática de *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón», *Explicación de textos literarios*, I (1975), págs. 75-84; y del mismo «Amor y lealtad en Lyl y Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, XXVIII (1976), págs. 96-100.

²⁵ *Obras de Lope de Vega*. Ed. E. Cotarelo. Madrid 1916-1932, t. II, pág. 411 y ss. Sobre las dudas de su atribución, véase MORLEY, S. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid 1968, pág. 506.

²⁶ El 7 de febrero de 1681 se presentó en palacio la comedia *Apeles y Campaspe*, que aunque es posible que se trate de *Darlo todo...*, no es seguro. PÉREZ PASTOR, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, 2.^a serie. Burdeos 1914, pág. 209.

²⁷ Se hallan ambas loas en el manuscrito 19387 de la Biblioteca Nacional, en las páginas 100-101 y 98-99, respectivamente. La primera empieza con «Un día el famoso Apeles», y supone una tergiversación de las fuentes históricas, pues seguramente el autor cita de memoria.

Otro artista «clásico» —aunque sea una invención de Lope— es Elpenor, que interviene en *Lo que ha de ser*, una comedia ambientada en Alejandría, cuyo rey tiene dos hijos, a uno de los cuales —Alejandro— para protegerle de una profecía que le predice la muerte por un león antes de cumplir los treinta años, recluye en un castillo. Tras salir bien parado de varios episodios novelescos, el príncipe se cree a salvo de la profecía y llama a su pintor, Elpenor:

«Que este famoso pintor / del león me ha de vengar,
con un pie me ha de pintar / sobre el león, ya vencido»²⁸.

Elpenor se pone manos a la obra, y mientras pinta hace comentarios en voz alta del tipo de «la simetría y sus partes / guardan proporción debida», que nos avisan sobre su preparación científica. La ejecución de este retrato no carece de importancia en la trama argumental, pues va a ser lo que propicie el desenlace fatal de toda la comedia. Y es que Alejandro, al ver pintado bajo sus pies el animal que habían predicho sería causa de su muerte, no puede reprimir su ira y le da un puñetazo mortal, pues una daga que estaba colocada casualmente tras el lienzo le hiere fatalmente.

Desde el siglo xvi al catálogo de pintores antiguos que habían ennoblecido con sus obras y sus comportamientos su oficio, se sumaron unos cuantos artistas modernos que habían sabido ganarse la admiración de sus contemporáneos. Entre ellos, el que mayor fama alcanzó en España fue Tiziano, cuyas obras se convirtieron en los objetos más preciados de las colecciones reales y nobiliarias y jugaron un papel determinante en el desarrollo de la pintura nacional ya desde el siglo xvi, pero sobre todo a partir del segundo tercio del siguiente²⁹. Basta con acudir a los repertorios de fuentes literarias de Sánchez Cantón o de Herrero para advertir que el nombre de este veneciano se repitió insistentemente en todo tipo de literatura³⁰. Con sus obras y su vida proporcionaba el mejor ejemplo de artista que supo ganarse la admiración y la estima de los poderosos no sólo por la belleza de su pintura, sino también por su propia actitud y por la sutileza conceptual con que construía sus cuadros. Sus obras re-

²⁸ *Comedias escogidas de Lope de Vega*. Madrid 1946-1952, t. I, pág. 519.

²⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro», *Goya*, núm. 131, (1975-1976), págs. 140-159.

³⁰ HERRERO, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte*. Madrid 1943, págs. 26, 27, 40, 42, etc. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid 1978, t. V. Los ejemplos que aparecen en estos repertorios podrían multiplicarse con facilidad.

ligiosas fueron en España verdaderos paradigmas de una pintura devocional con capacidad como ninguna otra para «mover los afectos» de los fieles; y a la vez, su producción mitológica le convirtió en el pintor erótico por excelencia, y con mayor poder para perturbar ciertos ánimos.

Prueba de su fama es el elevado número de retratos que le representaban —generalmente pintados por otros— que guardaban las colecciones españolas, como las de Lorenzo Ramírez de Prado, Puga o Francisco Ricci, algo que no encuentra paralelo con ningún otro pintor³¹. También expresión de esta popularidad es el hecho de que sea el único pintor moderno que fue convertido en personaje teatral en la España barroca. Ésto se lo debe a Lope de Vega, quien en *La Santa Liga* le hace protagonizar una escena que tiene escasa importancia argumental, por lo que creemos que ha de considerarse ante todo como un homenaje del escritor hacia el artista que más admiraba³²:

«Salen cuatro senadores venecianos y el Tiziano, pintor.

Senador 1.º: Seáis muy bien venido a vuestra patria,
pintor famoso, gran Tiziano ilustre,
honor del siglo antiguo y el moderno.

Tiziano: Senado veneciano excelentísimo,
por vuestro gusto fui a Constantinopla,
que Selín os pidió que me enviásedes
a retratar a Rosa Solimana
contra los ritos de su infame seta:
retratéla, servíle, y bien pagado
vuelvo a mi patria, y esta carta os traigo.

(...)

«Las paces que el año pasado juré con vosotros vuelvo a jurar de nuevo, para que hasta mis herederos queden inviolables. Del Tiziano, vuestro pintor famoso, quedo bien servido; pídoos encarecidamente le hagais noble, pues ni por el arte desmerece, ni su virtud me obliga menos que a pedirlos»

Senador 1.º: Lo que pide Selín es justa cosa;
desde hoy se os dará, Tiziano, el título»³³.

³¹ El de Ramírez de Prado en AGULLÓ, M., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Madrid 1978, pág. 53. Puga poesía dos, de los que da noticia CATURLA, M. L., *Antonio Puga, pintor gallego*, pág. 75. La Coruña, 1982. El de Francisco Ricci lo dio a conocer BARRIO MOYA, J. L., «Los bienes del pintor Francisco Rizzi», *Archivo español de Arte*, LVI (1983), pág. 43. Las colecciones reales también poesian algún retrato de Tiziano.

³² Véase, por ejemplo, ARMAS, F. A., «Lope de Vega and Titian», *Comparative Literature*, XXX (1978) págs. 338-352.

³³ *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, 1963-1972, págs. 244-245. La escena

El homenaje a Tiziano no se acaba con esta escena, ya que, como han demostrado Armas o Vosters, es posible rastrear en el resto de la comedia sutiles alusiones a cuadros del pintor relacionados con nuestro país, como *La Religión socorrida por España* ³⁴.

En esta comedia, su autor aprovecha el conocimiento que tenía una parte de la audiencia de los cuadros de Tiziano relacionados con Lepanto y la fama que había alcanzado en España el supuesto retrato de Rosa Solimana, para hacer alusión a un pintor que en el ejercicio de su empleo como retratista había actuado en realidad como un eficaz embajador al servicio de su país y se había ganado su ennoblecimiento. La obra se fecha en torno a 1600. Unos 28 años después Lope tendría ocasión de ver revivida esta escena con Rubens como protagonista.

Otro pintor importante que también interviene en una comedia de la época es El Greco, aunque no aparece físicamente sobre el escenario. Como en la obra anterior, estamos en ésta ante el deseo de un escritor —Paravicino— de rendir un pequeño homenaje a uno de los artistas que más estimaba y con el que llegó a mantener cierta amistad. La alusión se encuentra en el *Gridonia*, o *Cielo de amor vengado*, una comedia destinada a ser representada ante los reyes y su corte, y en la que aparece un príncipe que declara que había hecho pintar su palacio a

«un Griego, de quien las vidas / andaban a hurtar colores.
Amagos eran de Dios / cuantos miraba borrones
el pueblo, que aun el mirar, / hay con ojos quien lo ignore» ³⁵.

Estos versos tienen bastante interés, pues constituyen una defensa explícita de la pintura de El Greco ante un auditorio, el cortesano, que no había acabado de asimilarla. Paravicino sabe que la pincelada ancha del cretense hacía que muchos calificasen su pintura como «de borrones»; y la defiende afirmando implícitamente que aquellos que no la entienden forman parte de la categoría del «pueblo» (siempre «vil e ignorante», y nada fiable en cuestión de gustos). A continuación ofrece una detalladísima descripción de las pinturas, que actúan como si de una narración se trataran.

Una alusión parecida, aunque desprovista de cualquier tono polémico, es la que hace Lope en *La viudad valenciana* a «un famoso catalán» (su

está inspirada en Vasari, quien no se ajustó a la realidad, pues la Solimana murió cinco años antes de la subida al trono de Selin, y el supuesto retrato (desaparecido) de Rosa Solimana en realidad era una veneciana vestida de turca.

³⁴ ARMAS., *Op. cit.*, pág. 346; VOSTERS: «El intercambio...», *cit.*, pág. 21.

³⁵ PARAVICINO, H. F., *Obras Pósthumas*. Madrid 1641, pág. 130. Véase ALARCOS, E., «Paravicino y El Greco», en *Homenaje al profesor Alarcos García*. Valladolid 1965, t. I, pág. 303.

amigo Ribalta) que había realizado un cuadro que poseía uno de los protagonistas ³⁶.

Hasta ahora hemos visto a unos cuantos personajes que demostraron sobre los escenarios el valor y la calidad de la pintura con sus propias biografías. Algunos de ellos, como Dios o San Lucas, sólo necesitaban de su propia identidad para ennoblecer cualquiera de sus acciones o actividades; mientras que otros, como Apeles o Tiziano, prestigiaron su oficio con una biografía plagada de honores derivados precisamente del buen ejercicio de éste. En cualquier caso, o eran personajes santos o artistas áulicos, lo que no ocurría con la mayor parte de los pintores españoles empeñados en demostrar la naturaleza liberal de su arte. Los artistas que poblaban nuestras ciudades se dedicaban mayoritariamente a la pintura religiosa, de vez en cuando hacían retratos, raramente tenían contacto con la Casa Real y, salvo escasas excepciones, no ostentaron ningún título nobiliario. Socialmente, los mejores pertenecían a lo que podríamos llamar clases burguesas ciudadanas, y culturalmente —aunque frecuentemente se ha dicho lo contrario— muchos de ellos estaban más que medianamente instruidos, pero sin alcanzar en general el grado de conocimientos de los escritores. Por eso, algún dramaturgo comprometido con su causa, como Lope de Vega, no se contentó con difundir mediante el teatro varios ejemplos de artistas ilustres, sino que quiso presentar ante el público un pintor similar al que los espectadores estaban acostumbrados a tratar cotidianamente.

Esto ocurre en *Los Ponces de Barcelona*, una comedia en la que la defensa de la pintura se lleva a cabo consiguiendo una fórmula de tipo polémico, mediante un diálogo en el que el detractor utiliza por todo argumento su propia arrogancia. Pedro, hijo de un noble, presenta a su mujer Lucrecia a su padre, que estaba profundamente ofendido por su condición de hija de un pintor. Alude el hijo a la época en la que la pintura estaba considerada como arte noble, y pone como ejemplo contemporáneo a «Bandinelo» (Bandinelli), que fue honrado con un hábito de Santiago por Carlos V. Pero para él, aquello que contribuye decisivamente a ennoblecer la pintura es la naturaleza sagrada de muchas de sus obras, que sirven para que el fiel adore a través de ellas a Dios. Su padre le contesta que nada le importa lo «noble» que pueda ser la pintura, y le sigue recriminando por haber buscado esposa en casa de un pintor, y no en la de un «caballero rico y noble». A continuación toma la palabra Lu-

³⁶ *La viuda valenciana. Los locos de valencia*, ed. J. Aguirre. Barcelona 1977, pág. 54.

crecía, que insiste en su virtud personal y afirma que la verdadera calidad reside en la honra ³⁷.

Esta obra, que fue escrita entre 1610 y 1615, es el más claro indicio de lo viva que estaba por entonces la polémica que enfrentaba a los pintores no sólo con Hacienda, sino también con una parte importante de la sociedad. Lope ha elegido a la hija de un pintor precisamente por su situación socialmente ambigua: sabe que la actitud francamente despectiva del suegro es completamente verosímil, pues todavía la compartía buena parte de la audiencia, e introduce con ella un elemento trágico y desestabilizador que convierte en el eje de la trama argumental. Pero al mismo tiempo, considera errada su actitud, y la combate no sólo con los importantes argumentos de Pedro, sino también haciendo de éste y su mujer unos abnegados héroes. Es interesante destacar a este respecto que en el teatro de Lope muy raramente se rompe la norma social que evitaba los casamientos entre personas de distinta condición; y cuando esto ocurre, precede o es consecuencia de algún hecho trágico. Pero en esta comedia, tras veinte años de separación desgraciada entre los esposos, al final todo vuelve a su cauce, porque en el fondo, piensa Lope, no existe una desigualdad sustancial entre la hija de un pintor y el primogénito de un noble.

La comedia más famosa del Siglo de Oro protagonizada por un artista es *El pintor de su deshonra* (anterior a 1651), en la que Calderón se vale de un sutil paralelismo entre la creación artística y la aprehensión personal de la realidad. Se trata de una de las piezas más importantes del teatro de ese momento, y ha sido objeto de numerosos estudios, por lo que en estos párrafos nos vamos a limitar a señalar algunos datos de interés que aporta sobre la naturaleza del arte ³⁸. La obra tiene como personaje principal a Juan Roca, un noble catalán que se casa con una mujer mucho más joven que él, a la que rapta un antiguo pretendiente. Don Juan, creyendo adulterio lo que había sido rapto, decide vengar su honor, y no para hasta conseguir matar a Serafina, su mujer.

³⁷ *Obras de Lope de Vega*, ed. E. Cotarelo. Madrid 1916-1932, t. VIII, págs. 573 y ss.

³⁸ A esta comedia dedican comentarios prácticamente todos los que han estudiado las relaciones entre Calderón y el arte. Entre los estudios dedicados específicamente a los problemas artísticos que plantea pueden citarse Soons, C. A., «El problema de los juicios estéticos de Calderón: *El pintor de su deshonra*», *Romanische Forschungen*, LXXVI (1964), págs. 155-162; o Robben, F., «El motivo de la escuela en *El pintor de su deshonra*», en FLASCHE, H. (Ed.), *Hacia Calderón. VI Coloquio Anglogermánico*. Wiesbaden 1983, págs. 106-113; También de interés son las ediciones de M. Ruiz Lagos (Madrid 1969), por la que citamos, y la más reciente de A. G. Paterson, *The Painter of His Dishonour*. Warminster 1989, que recoge una útil bibliografía.

Pero lo que aquí nos interesa es que tenía dos grandes aficiones: la lectura y la pintura. En esto no se diferencia mucho de otros nobles contemporáneos, entre los que se había extendido la afición por el dibujo ³⁹. Calderón, creemos que para simbolizar la falta de perspectiva vital que caracteriza a este personaje a lo largo de toda la obra, nos lo presenta en una escena desesperado por su imposibilidad de retratar una belleza tan perfecta como la de su mujer. Se muestra tan negado para pintarla como para comprender lo anómalo de su diferencia de edad, o para entender la verdadera naturaleza de su futuro rapto.

Cuando éste se produce, Don Juan Roca se «disfraza» de pintor y entra a trabajar al servicio del príncipe Ursino en Nápoles, con la esperanza de lavar su honor. El príncipe, que se había enamorado secreta e infructuosamente de Serafina, cultiva su melancolía en la reclusión de su palacio, donde, según dice:

«Tengo / puesto el gusto en unos cuadros / que para una galería
me hacen los más celebrados /
pintores de toda Italia, y aún de España / ...
y tan pagado / desto estoy, que todo el día
sólo en verles pintar gusto».

Uno de estos pintores es precisamente Don Juan, quien le hace un cuadro que representa *El rapto de Dayanira*. Con la alusión a esta obra, Calderón está utilizando un recurso muy empleado por los dramaturgos del momento, y que suponía implícitamente una referencia a la igualdad entre pintura y literatura. Se trata de las referencias a cuadros para simbolizar o adelantar tramas argumentales, cuyo significado a veces completaban. En este caso, la historia de Dayanira y su rapto por el centauro Neso supone una reflexión sobre el estado personal de Don Juan Roca, que ardía, como Hércules, en celos ⁴⁰.

El príncipe, satisfecho por la sutileza conceptual de esa pintura, encarga a su autor que pinte en secreto a Serafina, que se encontraba apartada en una finca, lo que aprovechó Juan Roca para hacer efectiva su venganza y matar a su mujer y su raptor.

Aunque Gállego, basándose fundamentalmente en el papel de «alcahueta» que se atribuye a la pintura y en que Don Juan viste pobremente

³⁹ PORTÚS, *Lope de Vega...*, ob. cit., cap. II.

⁴⁰ FISCHER, S. G., «Art-within-Art: the Significance of the Hercules Painting», en *El pintor de su deshonra*, en AA.VV., *Critical perspective on Calderon de la Barca*. Lincoln 1981, págs. 69-79.

cuando aparece como pintor profesional, sostuvo que «no cabe pensar que Calderón, en esta comedia sea muy partidario de la dignidad de la pintura»⁴¹, creemos que hay suficientes detalles en esta obra como para que el espectador advirtiese que la pintura era una actividad apreciable y muy digna de consideración. En primer lugar, el público más atento e inteligente podía captar que el escritor había utilizado este arte para articular una compleja trama argumental y para hacer sutilísimas reflexiones sobre la percepción que el hombre —en este caso Roca— tiene de los acontecimientos que le afectan. En este sentido, hay que señalar que el cuadro de Deyanira, como se ha dicho, tiene un altísimo valor narrativo y simbólico, que evidencia el carácter intelectual y equiparable a la literatura del arte de la pintura.

También era importante a los ojos del espectador que Don Juan no desdijese pintar en sus ratos de ocio, o que el príncipe no sólo gustase de pinturas, sino también de ver pintar. Cualquiera un poco familiarizado con los tratados artísticos de la época sabe que entre los argumentos que se utilizaban de forma recurrente para defender su nobleza figuraba el que príncipes o aristócratas hayan utilizado los pinceles, o el que ciertos reyes (como se cuenta de Felipe II respecto a Sánchez Coello o de su nieto en relación con Velázquez) hayan gustado «ver pintar» a sus mejores artistas⁴². La referencia al «pobre vestido» de Juan Roca hay que leerla como contraposición a la rica vestimenta nobiliaria que llevaba hasta entonces; y es que el que los pintores se empeñasen en demostrar el carácter noble de su arte no quiere decir que pensarán que su posición económica o social tuviese que ser similar a la de la nobleza de título. De hecho, todos sabían que la Gramática o la Música eran artes liberales, y a nadie extrañaba ver a un músico, un profesor de latín o un escritor discretamente vestido. En cuanto a la función de «alcahueta» de la pintura, basta observar la gran cantidad de alusiones a ella que encontramos en un hombre cuyo compromiso con los pintores queda fuera de toda duda, como Lope de Vega, para darse cuenta que era algo perfectamente asumido por todos y que apenas influyó seriamente —aunque sí de forma esporádica— en el debate sobre el carácter liberal de la pintura.

Alguna vez se ha dicho que Calderón se inspiró en la trágica muerte de la mujer de Alonso Cano para componer esta obra⁴³. Sin embargo, del granadino se sospechó que había asesinado a su esposa no porque tu-

⁴¹ GÁLLEGO, *El pintor...*, *ob. cit.*, pág. 1812.

⁴² Sobre la significación de «ver pintar». Véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo xvii*. Madrid 1984, págs. 246-250..

⁴³ HILBORN, H. W., *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderon de la Barca*. Toronto 1930, pág. 48.

viera celos, sino porque era él quien estaba enamorado de otra dama. En todo caso, tras un rápido proceso salió libre, y hay suficientes indicios como para sospechar que en esa época se le consideraba generalmente inocente ⁴⁴.

También se ha pensado en la posibilidad de que se estuviese basando en Rubens, que se casó en segundas nupcias con una mujer mucho más joven que él, y que utilizó alguna vez su «disfraz» de pintor para hacer tareas de embajador. Contra esto, hay que recordar que aparentemente vivió feliz al lado de su esposa, y que su disfraz de pintor sólo le sirvió para fines políticos, no vengativos ⁴⁵.

Los pintores que hemos visto desfilar en páginas anteriores tienen al menos dos cosas en común. En primer lugar, se trata de dignos representantes de su oficio, que por su condición personal o los honores que recibieron prestigian al arte de la pintura. También comparten su dedicación al retrato, un género que aunque no estaba tan considerado como el histórico, tuvo una gran importancia social en la España de la época. Dios actúa en el auto de Calderón casi como un autorretratista; San Lucas emplea sus pinceles al servicio de la Religión y propaga universalmente la verdadera efigie de la Virgen; Apeles ve reconocida su importante misión como difusor de la imagen de su príncipe mediante la cesión de Campaspe, de la que se había enamorado precisamente mientras la retrataba; y en cuanto a Juan Roca, su empleo como retratista le abrió las puertas de la venganza.

El retrato sirve en estas obras fundamentalmente como recurso dramático para establecer relaciones entre los personajes, y como vehículo para simbolizar las actitudes de algunos de ellos frente a su entorno, o para expresar mediante la analogía las ideas del dramaturgo sobre el proceso creador divino.

Junto a los retratistas insignes anteriores, pueblan las obras de teatro español un destacado número de pintores social o artísticamente más discretos, que también se dedican al retrato y nos van a ocupar en los párrafos siguientes.

La primera escena de la comedia de Juan Pérez de Montalbán *Ser prudente y ser sufrido* se abre con una conversación entre el rey Bermudo y un pintor al que encarga le haga un retrato para colocar en palacio, con un letrado que diga: «Cordero soy justiciero / y pacífico león». También ordena que no revele a nadie que se lo había encargado él. El rey quiere

⁴⁴ WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid 1983, págs. 29-30.

⁴⁵ Sobre este asunto véase VOSTERS, «El intercambio...», *Op. cit.*, págs. 23-24.

con esto observar las reacciones de sus cortesanos, y lo que comprueba es que la mayoría se burla de lo que ellos creen un pintor excesivamente lisonjero —y por extensión del rey—, y sólo Don Fernando es capaz de quitarse el sombrero al ver el retrato, lo que le vale ser nombrado privado real ⁴⁶.

Entre los comentarios despectivos nos interesa el de Mendo, que al ver los versos en la pintura exclama:

«¿Igualeó Horacio / al pintor con el poeta
para que, arrogante y vano / con su autoridad, presuma
que lo que es pincel es pluma, / y que es ingenio la mano?».

Se trata de unos versos claramente despectivos hacia las capacidades intelectuales de la pintura, pero no han de leerse como una muestra de desafecto hacia este arte por parte de su autor, que dio a lo largo de su vida sobradas muestras del aprecio por la pintura y hay incluso indicios de que llegó a coger los pinceles ⁴⁷. Lo que hace —como hiciera su amigo Lope de Vega en la ya comentada *Los Ponces de Barcelona*— es poner una opinión que era compartida por parte de su audiencia en boca de un personaje que demostró a lo largo de la obra un comportamiento indeseable, pues fue una de las peores cosas que podía ser un hombre a los ojos de un español del momento: traidor a su rey. Esto hace que sus opiniones —y entre ellas ésta— no tengan credibilidad para el espectador.

Una parte considerable del teatro de la época tiene como eje central una trama amorosa de la que derivan las más variadas situaciones, desde las más trágicas a las más cómicas. Por ello es natural que cuando aparecen pinturas o pintores actúen frecuentemente como vehículo para crear o dinamizar las relaciones sentimentales entre los personajes. Son incontables las comedias en las que el conocimiento entre los protagonistas se lleva a cabo mediante un retrato, lo que, por otra parte, no es más que un reflejo algo exagerado de un uso social cultivado especialmente por las cortes europeas, pero que también se daba en otros segmentos de la población ⁴⁸.

⁴⁶ *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Madrid 1950, págs. 571 y ss.

⁴⁷ Era amigo de Juan Van der Hamen y de Carducho, en cuyo tratado incluyó un largo poema. La única prueba de que pintaba es un soneto que le dedicó en ocasión de su muerte su amigo Juan Martín de Barrio, y se incluye en GRANDE DE TENA, P., *Lágrimas panegírica a la temprana muerte de ... Juan Pérez de Montalbán*, Madrid 1639, pág. 160.

⁴⁸ La utilización de retratos para favorecer la política matrimonial se remonta en España hasta al menos la época de los Reyes Católicos.

En algunas comedias aparecen lo que se denominaban «retratos al vuelo», que en ocasiones tienen una destacada importancia argumental. En el acto que le tocó escribir a Vélez de Guevara de la comedia compartida *También la afrenta es veneno* aparece «un pintor con un retrato de doña Leonor, de medio cuerpo arriba, cubierto con un tafetán»⁴⁹. La modelo vivía recluida en su casa, y «con dificultad / del sol se dejaba ver», por lo que el rey, que estaba enamorado de ella y deseaba tener un testigo permanente de su rostro, le prometió al pintor cien cruzados si se las ingeniaba para retratarla en dos meses, al tiempo que le amenazó con ahorcarlo en caso de que no lo hiciera. El artista, al igual que Juan Roca, llegó a temer no ser capaz de retratar tal belleza, pero al fin salió tan bien con su intento que el rey exclamó:

«Parece que está / con alma, si no es el mismo
original el que veo».

El «retrato al vuelo» más famoso de la historia del teatro español es el que le hace un pintor toledano a Casilda cuando presenciaba con su esposo Peribáñez una procesión en Toledo. Se lo había encargado el Comendador de Ocaña, que le dijo lo hiciese primero en un naipe, y si le salía bien lo copiase

«de medio cuerpo, / mas con las mismas patenas
sartas, camisa y sayuelo»⁵⁰.

Y es que Casilda se hallaba vestida de fiesta, «con sombrero de borlas y vestido de labradora al uso de la Sagra», algo que el Comendador debía de encontrar irresistible. Este retrato juega un papel fundamental en la comedia, pues fue a través de él, cuando lo vio en el taller del pintor, cómo Peribáñez advirtió las intenciones del Comendador⁵¹.

Es importante señalar que en los casos en los que se hace un «retrato al vuelo» se produce una ruptura de la intimidad que da lugar a un conflicto de honor que hace que la pintura no quede muy bien parada en su condición de alcahueta. Los pintores tienen que acudir a este recurso porque la dama vive castamente recluida o está felizmente casada. En *La*

⁴⁹ VÉLEZ DE GUEVARA, J.; COELLO, A. y ROJAS, F., *También la afrenta es veneno*. En ROJAS ZORRILLA, F., *Comedias escogidas*, Madrid, 1952, pág. 588.

⁵⁰ *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. J. M. Marín. Madrid 1986, págs. 104-105 y 133-135.

⁵¹ RANDEL, M. G., «The Portrait and the Creation of *Peribáñez*», *Romanische Forschungen*, LXXXV (1973), págs. 145-158.

ilustre fregona, que algunos atribuyen a Lope, se desarrolla el diálogo siguiente:

«PEPÍN: Sólo quiero preguntar: / si tanto guarda su honor,
¿cómo la pintó el pintor?

DIEGO: Así la pudo pintar: / posaba en casa, y pagó
a un mozo en ella muy bien; / él, codicioso también,
en su aposento le entró, / el cual aposento estaba
para todo su remedio / tan sólo pared en medio
del que Constanza labraba. / Por un pequeño agujero
pudo pintarla el pintor»⁵².

En otras ocasiones los pintores y sus clientes lo tienen más fácil, como en la comedia anónima *Ya anda la de Mazagatos*. El rey le encarga a Gutierre, «segundo Apeles», el retrato de la que él creía era una campesina. El pintor le ofrece hacer un «cuadro elocuente», y trata de convencer a su modelo para que se deje retratar para satisfacer la curiosidad de un conde. Doña Elvira, que estaba enamorada de un cortesano, cree que es el cliente, y tras unas dudas iniciales por considerar no del todo honesto el dejarse retratar, accede. El pintor, una vez hecho el cuadro, y lleno de vanidad por «la valentía del pincel y atrevimientos del arte», rompe el secreto que debía al rey y enseña el retrato a Don Álvaro, el enamorado de Elvira. Al tiempo que se lo muestra va ponderando sus propias habilidades, lo que casa bien con el tópico del artista vanidoso y pagado de sí mismo. Al final, lo que se adivinaba tragedia queda convertido en comedia, porque el rey, a la vista de Don Álvaro, riñe al pintor por haber retratado a una mujer equivocada, pues de quien estaba enamorado era de la prima de Elvira, doña Inés.

Lope de Vega dio varias pruebas en sus obras de su conocimiento del aniconismo musulmán. Por eso es altamente significativo de lo muy acostumbrado que estaba a utilizar cuadros como objetos amorosos en su teatro, y de la eficacia con que se servía de ellos, que no se resistiese a emplearlos en comedias con personajes mahometanos, aún sabiendo que rompía con las leyes de la veracidad histórica⁵³.

Uno de los género teatrales más interesantes para el conocimiento de la cultura popular del Siglo de Oro es el formado por los entremeses, piezas cortas con un aire generalmente festivo, un argumento frecuente-

⁵² *Obras de Lope de Vega*. Ed. E. Cotarelo. Madrid 1916-1932, t. VI, pág. 421. Sobre su atribución véase MORLEY Y BRUERTON, *La cronología...* *Op. cit.*, pág. 480.

⁵³ Por ejemplo en *Los Palacios de Galicia*, en la *Comedia de bamba* o *El casamiento en la muerte*.

mente falto de toda lógica y unos personajes extraídos de todas las capas sociales y que mantienen entre sí conversaciones repletas de modismos, refranes y dichos ⁵⁴. A partir del segundo tercio de siglo en España se empezó a asociar el entremés con Juan Rana, que era el nombre de un singular actor para el que se escribieron expresamente en torno al medio centenar de piezas de este tipo ⁵⁵. También se le hizo un retrato, que conserva la Real Academia Española, y que Hannah Bergman cree que está en el origen de tres entremeses ⁵⁶.

Se trata de obras de circunstancias que apenas informan sobre la situación social del pintor.

Una de ellas la debemos a Agustín Moreto y lleva por título *El retrato vivo* ⁵⁷. Bernarda está cansada de los infundados celos de Juan Rana, su marido, y para escarmentarlo le ha hecho creer que es un retrato de sí mismo, y no sólo lo ha encerrado en un marco, sino que, lo que es más grave, no le permite tomar alimento ni bebida. En esta situación, convoca a su casa a aquellos de quienes tenía celos su esposo y permite que le requiebren burlescamente delante del «retrato». Éste arde en celos y quiere comer, ante lo cual llega el pintor para achicarle la boca, pues creía que la causa de su hambre es que se la había «pintado» demasiado grande. Mientras se dispone a hacerlo llegan diversos personajes, que le indican las partes del retrato que merecen ser mejoradas, con literales estiramientos de narices, orejas, etc. del modelo («de nariz no está cumplido / por eso yo se la estiro»). Finalmente Bernarda amenaza a Juan Rana diciendo que si vuelve a pedirle celos «yo haré que pintado / al punto le cuelguen», lo que es suficiente razón para su esposo.

De Sebastián de Villaviciosa es el *Entremés del retrato de Juan Rana* ⁵⁸, que se inicia con las quejas de Casilda porque su marido, Juan Rana, quiere mudarse a la corte para hacer valer allí todo su ingenio. Para evitar esta marcha un hombre le dice que ya era el alcalde, el pueblo quería un retrato suyo con el que recordarle. Llaman a un pintor, que

⁵⁴ Una análisis general del entremés y géneros similares en la España barroca puede verse en HUERTA, J., «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro; estatus y prospectiva de la investigación», en GARCÍA LORENZO, L., *El teatro menor en España a partir del siglo xvi*. Madrid 1983, págs. 23-62.

⁵⁵ Las referencias a Juan Rana son constantes en las obras de historia de la escena española. Entre otras obras, puede verse BOUZA, F.: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid, 1991, págs. 30, 32, 68, etc.

⁵⁶ BERGMAN, H., «"Juan Rana" se retrata», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Madrid 1976, págs. 65-73.

⁵⁷ Citamos por la edición de BERGMAN, H., *Ramillete de entremeses y bailes*. Madrid 1980, págs. 323-334.t

⁵⁸ En AA.VV.: *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento*, Madrid, 1663, págs. 52v-57r.

entra «con todo recado de pintor, y marco de lienço», e indica a Rana cómo debe posar: «Este papel en la mano / tomado, y así al descuidillo / tened levantado el brazo, / y el otro aquí a la cintura / con mucha gracia arqueado». Cuando acaba de pintar «sacan a la Niña Escaramilla en la misma forma que está Rana, y pónenla enfrente». La Niña no quiere que el alcalde se vaya y deje «desamparado / a un retrato tan niño», lo que convence a Rana, que opta por quedarse.

Se trata de entremeses que, como muchos otros, aparentemente juegan con el absurdo, pero que en el fondo están apelando a ideas muy arraigadas en las mentalidades populares. En este caso están aludiendo paródicamente a la naturaleza mágica del retrato como sustitutivo de la personalidad, una idea que nace con el arte y ha pervivido hasta tiempos muy recientes ⁵⁹.

El tercer entremés sobre Cosme Pérez se titula *El retrato de Juan Rana*, y es obra de Antonio Solís ⁶⁰. El protagonista está enamorado de una pintora, Bernarda, cuyo tío no permite que nadie se le acerque. Una gitana, que previamente se había puesto de acuerdo con ella, aconseja a Rana que para abordarla le encargue un retrato. Llegan el tío y la sobrina, y la gitana le pide a aquél que permita que ésta retrate a Rana, «tan parecido a él, que estando ausente / pueda quedar por su lugarteniente». Después de alejar al tío con una excusa, la sobrina se pone manos a la obra, y mientras pinta se va declarando.

Toda la gracia del entremés se limita a la presencia de Cosme Pérez y a las incongruencias que dice. También es posible que al público le llamara la atención la presencia de una pintora profesional sobre los escenarios. Durante el Siglo de Oro dentro del programa educativo de muchas niñas y jóvenes se incluía la pintura, como prueban algunas autobiografías, como la de Sor Estefanía de la Encarnación, o la frecuencia con que damas y monjas de familias pudientes practicaron durante su madurez la pintura ⁶¹. Incluso hay testimonios literarios que demuestran que la mujer pintora era una figura relativamente habitual, como un soneto de Villamediana o un capitulillo que incluye Salas Barbadillo en sus *Coronas del Parnaso*, dedicado a «Licida, dama fea, afeitada, mentirosa, y que aprendía a pintar» ⁶². Lo que no era tan frecuente es que las mu-

⁵⁹ Véase FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes*. Madrid 1992.

⁶⁰ En sus *Poesías varias, sagradas y profanas*, Madrid, 1692, págs. 242-248.

⁶¹ Sobre las mujeres pintoras en la España barroca. Véase DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, 1987, págs. 29 y ss.; y PÉREZ SÁNCHEZ, A., «Las mujeres "pintoras" en España»: *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinar del Seminario de Estudios sobre la Mujer*. Madrid 1984.

⁶² Madrid 1635, pág. 234.

jer es empleasen sus habilidades artísticas de forma profesional, aunque no faltan importantes ejemplos como Ana Heylan, María Eugenia Beer o la Roldana. Solís creemos que aprovecha una situación que al tiempo que era rara estaba socialmente admitida, para construir un entremés que tiene como uno de sus alicientes la profesión de uno de sus protagonistas. Es posible que Bernarda tuviera un precedente teatral en la misma España, pues entre las comedidas propias que cita Lope de Vega en las listas de *El Peregrino* figura una que titula «La gran pintora»⁶³ y no ha llegado hasta nosotros. Aunque es posible que tuviera como protagonista una profesional de la pintura (como Sofonisba, que tanto éxito tuvo en España), quizá el título no se refiera a una artista, sino a la Naturaleza, que en el Siglo de Oro a veces recibía esa denominación. Así, en el romance que empieza «De unas enigmas que traigo» se habla de «aquella que en el rostro / le puso la gran pintora, / ... / vestir sin que cueste cosa»⁶⁴.

No son estos los únicos entremeses que incluyen entre sus personajes a un pintor. El *Bayle entremesado el pintor*, que escribió Vicente Suárez de Deza para representar en Palacio⁶⁵ comienza con una didascalia que dice: «Veráse el que huviere hazer de pintor (...) con paleta, pinzeles, y lienço de medio cuerpo, o entero si fuere posible, el qual estará sentrado al perfil de una dama, que ha de ser la pintada, y enzima otro que se vaya corriendo por la parte de abaxo, como fueren diziendo las coplas de la pintura». El pintor al tiempo que hace que pinta va describiendo su «retrato» de forma completamente petrarquista, con la ayuda de un coro.

Parecido es un baile de León Marchante titulado *El pintor*, que debió de ser bastante popular, a juzgar por las varias copias que nos han quedado⁶⁶. Se trata de una pieza cortesana en la que a un pintor le van preguntando diversos personajes cómo podría pintar a otros, entre los que se cuentan tipos habituales en esta clase de obras, como el lindo, un amante temerario, una mujer con suegra (el pintor propone un San Miguel con el demonio), un galán «muy crudo» o el rey Carlos II.

Una de las damas le pide que retrate a su galán, que le ha robado «corazón, alma y sentidos», ante lo cual el que hace de pintor responde: «puesto que la roba tanto / es fuerza poner al pie / de la pintura este es gato». Con esta respuesta alude a un cuentecillo extraordinariamente di-

⁶³ *El peregrino en su patria*. Ed. J. B. Avalu-Arce. Madrid, 1973, pág. 60.

⁶⁴ *Romancero general*. Ed. A. Durpan, t. II, Madrid 1945, pág. 523. Alguna vez ha sido atribuido a Góngora.

⁶⁵ En sus *Donayres de Terpsicore*. Madrid 1663.

⁶⁶ Utilizo la que se incluye en el Mss. 4123 (92r-93r) de la Biblioteca Nacional.

fundido en la literatura de esa época y que hunde sus raíces en Plinio y Eliano. Trata sobre un pintor tan malo que tenía que aclarar mediante un letrado qué es lo que quería representar ⁶⁷.

A través de cuentecillos se daba forma a muchas de las ideas sobre arte más extendidas entre todas las capas sociales, como son las relaciones con la imitación, el parecido, el poder evocador de la imagen o la transformación de materia en forma. Uno de ellos aparece en el *Entremés del gigante* de Jerónimo Cáncer ⁶⁸, que trata de los intentos de Palomeque y Burguillos para conquistar a las hijas de un pintor. No se trataba precisamente de Apeles, pues se dedicaba a pequeños encargos, muchos de ellos de carácter artesanal. Entre sus humildes tareas figuraba la reparación de los gigantes de la procesión del Corpus, y de ello se valen los protagonistas, que se los llevan a arreglar para tener ocasión de comunicarse con sus hijas. Pero antes de llevárselos, una escena nos presenta al pintor discutiendo con su vecino porque éste le había encargado un cuadro de las once mil vírgenes y aquél le había pintado a cinco saliendo de la puerta de una ciudad, y dejaba que el espectador se imaginara a las demás. El tema fue objeto de numerosos cuentos, que recogen, por ejemplo, Lope, Santa Cruz o Bocángel.

Este entremés tiene el interés de presentarnos a un pintor socialmente muy parecido a la mayoría de sus colegas, los cuales frecuentemente usaron sus pinceles para decorar balcones, pintar carros del Corpus, componer gigantes y otras tareas que nada tienen que ver con la creación artística, según demuestran hasta la saciedad los repertorios documentales de la época.

⁶⁷ Sobre él hemos tratado en «Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura: Orbaneja», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, II, núm. 5 (1988), págs. 46-55.

⁶⁸ En AA.VV., *Flor de entremeses, bayles y loas*, Zaragoza 1676, págs. 57-69.