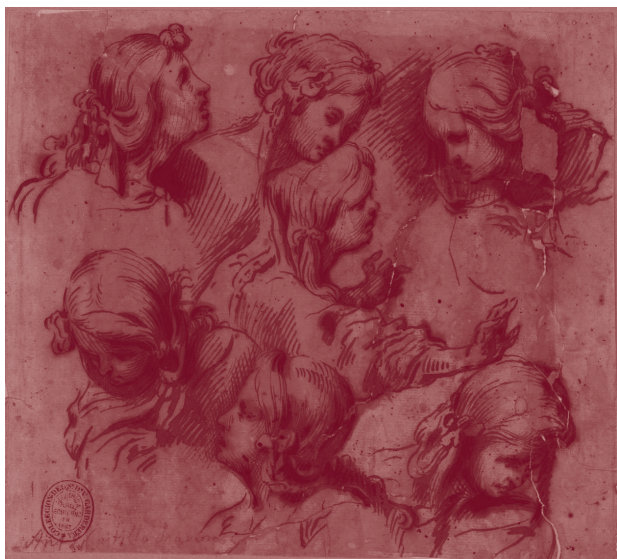


CRISTINA TABERNERO Y JESÚS M. USUNÁRIZ (EDS.)

**SANTAS, PODEROSAS Y PECADORAS:
REPRESENTACIÓN Y REALIDAD DE LAS
MUJERES ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX**



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2021

CRISTINA TABERNERO Y JESÚS M. USUNÁRIZ (EDS.)

*SANTAS, PODEROSAS Y PECADORAS:
REPRESENTACIÓN Y REALIDAD DE LAS MUJERES
ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX*

NEW YORK, IDEA, 2021

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA», 79.

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Esta publicación forma parte de los resultados del proyecto *Universos discursivos e identidad femenina: élites y cultura popular (1600-1850)* [HAR2017-84615-P] financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: *Estudios de cabezas femeninas*, de Antonio del Castillo (1659) [Biblioteca Nacional de España, DIB/13/2/54]

ISBN: 978-1-952399-00-8

Depósito Legal: M-35657-2021

New York, IDEA/IGAS, 2021

EN LA INTERSECCIÓN DE LAS ARTES.
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA FUNCIONALIDAD
DEL RETRATO FEMENINO COMO EVOCACIÓN
PICTÓRICA EN MORETO Y CUBILLO DE ARAGÓN

Francisco Domínguez Matito
Universidad de La Rioja

La afinidad entre la literatura y la pintura es una cuestión advertida desde la Antigüedad. Según Plutarco en sus *Moralia*, fue el poeta griego Simónides de Ceos (c. 556-468 a. C.), quien primero afirmó que «la pintura es poesía muda (*muta poesis*) y la poesía, pintura que habla (*pictura loquens*)»; y de ahí, pasando por el Platón de *La República* y Aristóteles en su *Poética* (a propósito de la *mimesis*), el emparejamiento de las dos artes llega hasta Horacio, que en su *Epistula ad Pisones* lo troquela en un tópico de extraordinaria fortuna a lo largo de los siglos, el famoso *Ut pictura poesis*, es decir, «la pintura es como la poesía» (y viceversa).

Con los poetas y humanistas del *Trecento* y *Quattrocento* italiano se inicia el recorrido del binomio paralelo en la Edad Moderna. Ya Petrarca, en su *Triumphus famæ*, consideraba que Homero fue el «primo pintor delle memorie antiche», que el comentarista napolitano Giovanni Andrea Gesualdo explicita en su edición de los *Triunfos* de 1533: «primo pittore, primo scrittore: onde la poetica è detta pittura che parla», aludiendo a ese paralelismo entre poesía y pintura que encuentra la formulación más elocuente de aquella época en la *Oratio in expositione Homeri* de Angelo Poliziano (1454-1494); poetas a los que habría que añadir el polifacético humanista León Battista Alberti (1404-1472), que

en *De Pictura*, dedicada a su amigo Brunelleschi, se empeña en reivindicar la equiparación intelectual entre la poesía y la pintura, relegada esta última durante la Edad Media a la condición de mera «artesanía», lo que significaba una sustancial diferencia entre el estatus de los artistas, cuya hermandad, más bien rara, se limitaba a algunos círculos refinados de las cortes de príncipes y *condottieri*¹.

En España, aunque con el retraso correspondiente en la llegada de las nuevas corrientes del Renacimiento italiano, también encontramos entre los tratadistas el hermanamiento que propone la fórmula del *ut pictura poesis*. Así, por ejemplo, Francisco de Holanda (1517-1585), que dedicó el segundo de sus diálogos del tratado *Da pintura Antiga (Diálogos da Pintura em a cidade de Roma)*, a los poetas que, según él, llegan al máximo de arte y poder expresivo en competencia con los pintores. El mismo López Pinciano afirmaba:

Así que el pintor dista tres grados de la verdad, lo cual hace el poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla. Y pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte².

No obstante, si ya en la misma Italia la convivencia entre pintores y poetas era un fenómeno poco usual, en España revestía el carácter de excepcional. Entre estas excepciones estaba el círculo de poetas y humanistas congregados en Toledo alrededor de El Greco y la corte madrileña de Felipe IV, hecho natural, por otra parte, en el entorno de un rey que practicaba las artes. Ahora bien, fue sin duda en las academias y tertulias sevillanas donde se produjo la más brillante actividad intelectual protagonizada por la coincidencia de artistas, poetas y humanistas. Este centro de humanistas, que había tenido su origen, a mediados del XVI, en el estudio de humanidades fundado por Juan de Mal Lara y en las tertulias congregadas en la huerta «Merlina» del conde de Gelves, tuvo su época dorada con la llegada del conde de Olivares a Sevilla a principios del XVII³.

¹ Para el recorrido del tópico, la polémica teórica, sus implicaciones y su importancia en la cosmovisión barroca, la literatura española y el teatro del Siglo de Oro, ver, por ejemplo, los ya clásicos estudios de Maravall, 1981; Praz, 1981; Gállego, 1984; Egidio, 1990, pp. 164-197; Rodríguez de la Flor, 1999; Galí, 1999; Portús Pérez, 1999; Arellano, 1999, pp. 197-237.

² *Philosophía Antigua Poética*, p. 96.

³ Ver Sánchez Escribano, 1941; Lleó Cañal, 2007 y 2012.

En torno a don Gaspar de Guzmán se congregaron poetas y pintores (artistas–escritores) como Francisco de Rioja, Juan de Jáuregui, Juan de Arguijo, Rodrigo Caro, Francisco Pacheco, etc. Y como ejemplo de lo que constituían los temas y el interés de este círculo intelectual, valga la composición XXXI de las *Rimas* de Jáuregui⁴, un «Diálogo entre entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y teóricos en estas artes». En el transcurso de la disputa, pregunta la Escultura:

En fin, ¿un hombre sin habla
ha de ensalzar tu pincel?

Y responde la Pintura:

Sí, que en cada lienzo y tabla
su pintura a voces habla,
con elegancia por él.

E interviene en la disputa a continuación la Naturaleza:

En tal profesión bien pudo
ser, aunque mudo, tan diestro;
y no hay más docto maestro
que las acciones de un mudo
para el ejercicio vuestro.
[...]
Y si Homero componía
su gran pintura canora
sin ojos, también podría
formar sin legua sonora
un mudo, muda poesía (vv. 106-125).

Y en el mismo sentido habría que recordar a uno de estos «académicos», Francisco Pacheco, autor del *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* y del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, compuesto entre 1599 y 1637, compendio y expresión del hermanamiento entre el arte y literatura, pues no son sino poetas, escritores, artistas (fray Luis de Granada, fray Luis de León, Fernando de Herrera, Gutierre de Cetina, san Juan de la Cruz, Baltasar del Alcázar, Quevedo, junto a otros personajes de la época) sobre quienes trata la

⁴ Jáuregui, *Poesía*, pp. 274-275.

obra, una curiosa síntesis de poesía, literatura y pintura de quien era reconocido como «poeta escritor de la pintura», según reza la leyenda que encabeza el retrato de Juan Márquez de Aroche⁵. Al círculo de Pacheco se vinculaban, sin duda, los escritores a los que nos hemos referido antes, y de su taller de pintura salió el que sería también su yerno y discípulo, Diego Velázquez.

El desarrollo del tópico *Ut pictura poesis* se manifestó, pues, entre el XVI y el XVII, tanto en los tratados y debates sobre la teoría de las artes como en los círculos artísticos en los que convivían y se hermanaban poetas y pintores. Es en este contexto y en esta atmósfera de teorías y de confluencias⁶ donde hay que situar también el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en el que Lope de Vega utiliza repetidamente los verbos *pintar*, *describir*, o vocablos semánticamente relacionados, como *espejo* o *imagen*:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o *poesis*, y este ha sido
imitar las acciones de los hombres
y *pintar* de aquel siglo las costumbres (vv. 49-53).

Aristóteles *pinta* en su *Poética*
puesto que escuramente, su principio:
la contienda de Atenas y [Megara]
sobre cuál de ellos fue inventor primero (vv. 77-80).

Por eso Tulio las llamaba *espejo*
de las costumbres y una viva *imagen*
de la verdad, altísimo atributo,
en que corren parejas con la historia (vv. 123-126).

Pero ya me parece estáis diciendo
que es traducir los libros y cansaros
pintaros esta máquina confusa (vv. 128-130).

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,

⁵ Pacheco, *Libro de descripción...* (en el apéndice manuscrito «Verdaderos retratos originales de Pacheco, maestro de don Diego Velázquez»).

⁶ Ver Sánchez Jiménez y Sáez, 2018.

procure una modestia sentenciosa;
 describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;
 los soliloquios *pinte* de manera
 que se transforme todo el recitante,
 y, con mudarse a sí, mude al oyente (vv. 269-276)⁷.

De la analogía horaciana entre la pluma y el pincel se hizo uso —y hasta abuso— en las obras literarias de los Siglos de Oro con todo tipo de variantes y por la mayoría de los escritores —Garcilaso, Góngora, Quevedo, Mateo Alemán, Cervantes, etc.—, que participaron así de un tópico de larga y densa trayectoria⁸. Y, por supuesto, los dramaturgos también concurren a la difusión y al debate sobre la teoría de las artes a que el tópico inducía. Es de sobra conocido que el mismo Lope, hijo de un bordador y yerno de un pintor (Diego de Urbina), era coleccionista de pintura y tenía relaciones de amistad con pintores como Vincenzo Carduccio, Pacheco, Felipe de Liaño, a quienes alaba en diversas obras⁹. A algunos de los más famosos rindió homenaje, como al pintor de la Antigüedad Apeles en *Las grandezas de Alejandro*; a El Greco, en uno de los sonetos de las *Rimas sacras*; a su amigo Juan van der Hamen en el *Laurel de Apolo*; a Rembrandt, a propósito de su cuadro sobre la casta Susana, en varias obras, etc. Así que a lo largo de toda su literatura, desde la *Arcadía* hasta las *Rimas de Tomé de Burguillos*¹⁰, pasando por multitud de comedias, pulula la famosa analogía en muy variadas formulaciones y funcionalidades, que se resumen en los versos de la *Silva nona* del *Laurel de Apolo*:

Dos cosas son al hombre naturales:
 o *pintar* o *escribir* en tiernos años,
 que *plumas* y *pinceles* son iguales (vv. 116-118)¹¹.

Por lo que se refiere a Calderón de la Barca, poeta y escenógrafo, es también muy conocida su alineación con los pintores, acreditada por su famosa *Deposición en favor de los profesores de la pintura* (1677)¹², un tra-

⁷ Cito por la edición de Rozas, 1976, pp. 181-194.

⁸ Ver Arredondo, 2008, pp. 151-169.

⁹ Ver Sánchez Jiménez, 2011, pp. 87-99.

¹⁰ Ver Sánchez Jiménez, 2011, pp. 175-374.

¹¹ Vega, *Laurel de Apolo*, pp. 427-428.

¹² Ver Wilson, 1974, pp. 709-727.

tado teórico formalizado como una declaración jurídica en defensa de la pintura y de los pintores. Su fascinación general por la pintura tuvo ocasión de demostrarla en el recargamiento de «apariencias», es decir, de visualidad escenográfica tanto en sus autos como en sus comedias, donde empleó ampliamente el recurso de introducir como fondo escénico un cuadro, un lienzo o un retrato: así, por ejemplo, en *La cena del rey Baltasar* («La construcción de la Torre de Babel» de Franken); en *Primero y segundo Isaac* («El sacrificio de Isaac» de Franken); en *Sueños hay que verdad son* («La túnica de José» de Velázquez); *La fiera, el rayo y la piedra* («La fragua de Vulcano» de Velázquez); *El sitio de Bredá* («La rendición de Bredá» de Velázquez); *La banda y la flor* («Felipe IV a caballo» de Velázquez); *La inmunidad del sagrado* («La serpiente de metal» de Van Dyck); *El socorro general* («El triunfo de la Iglesia» de Rubens); *El Faetonte* («La caída de Faetón» de Van Eyck), etc. Y a estas habría que sumar *El pintor de su deshonra*, *Darlo todo y no dar nada* y tantas más, donde las evocaciones pictóricas adquieren una importancia funcional extraordinaria¹³.

Era absolutamente natural, pues, que los dramaturgos incorporaran en sus obras, como habían hecho con tantos y tantos motivos procedentes de la tradición cultural, de la literatura y de la vida misma, las extraordinarias posibilidades que les brindaba el tópico del *ut pictura poesis*, las evocaciones pictóricas, como un recurso dramático que tanto en la escenificación como en la génesis y desarrollo de dramas y comedias brindaba múltiples posibilidades, más allá de la simple referencia a la similitud o relación entre las artes. A estas funcionalidades dramáticas pretendo referirme ahora brevemente a través de uno de los motivos más recurrentes, dentro de la variedad de las evocaciones pictóricas que pueden señalarse: el retrato¹⁴; y ello en algunas comedias de Moreto y Cubillo de Aragón.

En las comedias de capa y espada o palatinas, el retrato se constituye en algunos casos como el motivo que genera o que contribuye de forma principal al desarrollo de la trama, o bien desempeña un papel coadyuvante en el enredo amoroso, dando lugar a confusiones y juegos de identidades, como en *No puede ser el guardar una mujer*, *Antíoco y Seleúco*, *El poder de la amistad*, *El parecido* o *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto. Y lo mismo puede decirse de *El ejemplo de desdichas*, *El conde Dirlos* o *Las muñecas de Marcela*, de Cubillo de Aragón.

¹³ Ver Díez Borque, 2000, y 2001, pp. 321-345.

¹⁴ Ver Civil, 1998, pp. 419-432; Arredondo, 2008, pp. 151-169.

En ocasiones, ya sea de carácter estructurante total o parcialmente en el desarrollo de la acción, el motivo del retrato es una simple referencia, sin que el dramaturgo se emplee en su descripción, como en *No puede ser el guardar una mujer* de Moreto:

DON FÉLIX Mas tiene un inconveniente,
que lo que toma hasta aquí,
pienso que va siendo en mí
cuidado muy diferente.
Yo tenía inclinación
de Doña Inés al recato;
y mirando en su retrato
su divina perfección,
me dejó tan satisfecho
su hermosura, que he pensado
que por él se me ha pasado
el original al pecho (vv. 1108-1119)¹⁵.

Más interesantes, por el contrario, son los casos en los que el dramaturgo ejecuta el *Ut pictura poesis*, introduciendo en el transcurso de la acción y en el parlamento de los personajes la composición visual, descripciones poéticas que tanto servían para enfatizar las emociones, realzar su funcionalidad dramática como, en una especie de «decorados verbales», transportar la imaginación coloreando la escena.

El retrato es un recurso frecuentemente utilizado como inductor de los celos en el ánimo de la dama, esquivando con su pretendiente, como ocurre en *El poder de la amistad* de Moreto, donde encontramos el siguiente «Retrato a Matilde» en boca de uno de los caballeros que acuden en auxilio del amante desechado:

LUCIANO De Matilde mi atención
hace un retrato sucinto.
No erraré su perfección
porque estoy cuando la pinto
mirándome al corazón;
ni la diosa de la espuma
competirle al imitalle
en mis conceptos presuma,
pues me da el aire su talle

¹⁵ Moreto, *No puede ser*.

para que vuele mi pluma.
 De color castaña obscura
 su pelo es incendio bello,
 donde inmortal asegura
 al fénix de su hermosura
 el ámbar de su cabello.
 Su frente, sin duda alguna,
 del cielo tomó –y parece
 que lo logró– su fortuna,
 para que alumbre esta luna
 lo que el cabello anochece».

[...]

«Sus cejas son con primor
 arcos llenos de despojos
 del triunfo de su rigor,
 que estos arcos hizo amor
 a la entrada de sus ojos.
 En ellos, con luz extraña,
 dos pardos soles descubre,
 y es en el mar que los baña
 la negra y larga pestaña
 la noche que los encubre».

[...]

«Una rosa a competir
 cada mejilla condena,
 mas las baja a dividir
 la nariz como azucena
 que se va empezando a abrir.
 Su labio hermoso sangriento,
 si hay rubí o coral en él,
 dudando está el más atento,
 mas se sabe que es clavel
 por el olor de su aliento.
 Los dientes que cubre el labio
 perlas son de igual compás;
 dos dellas manchó amor sabio,
 porque descubra este agravio
 el precio de las demás» (vv. 1287-1351)¹⁶.

¹⁶ Moreto, *El poder de la amistad*.

Obsérvese en esta *descriptio puellae* la conjunción de todos los tópicos con los que la poesía de filiación petrarquista solía idealizar la belleza femenina. Con un alto nivel de estilización y en un recorrido gradual y descendente, Luciano va ponderando las diversas partes del cuerpo (el cabello, la frente, las cejas, los ojos, las pestañas, las mejillas, la nariz, los labios, los dientes) de la dama.

El retrato sirve también para expresar, con semejante lenguaje, el enamoramiento súbito producido en el amante por la visión de la dama, como sucede en *La tragedia del duque de Berganza* de Cubillo, un drama en este caso, cuando don Vasco «pinta» la maravillada visión que tuvo de Violante paseando en su jardín:

Como en cárcel de amor, preso el cabello
 en una breve cinta que pudiera,
 vana, con la prisión de sol tan bello,
 dejar a buenas noches esa esfera;
 torrente hermoso del undoso cuello,
 por la espalda gentil se considera
 cisne el deseo en la dorada espuma
 con tormentas de luz, bajel de pluma.
 De nacarada lama tiene airosa
 cotilla inglesa, pero tan medida
 que pasando de justa a religiosa,
 abrevió la cintura estrecha vida,
 mas la pollera nada escrupulosa,
 de ancha cintura y de virtud fingida,
 olvidando los límites de saya,
 de mar a mar por el jardín se explaya.
 En dorado coturno suspendido
 el breve pie, cortésmente ligero,
 se recata del mejor sentido,
 siendo a la vista trasgo lisonjero;
 visto no puede ser pero es oído,
 solo es pie porque pisa, y tan severo
 se desmiente, se esconde y se retira,
 que el que le busca más, menos le mira.
 [...]
 El traje y el adorno te he pintado,
 que es lo que se permite a la pintura,
 no a su hermosura, porque a más delgado
 pincel aún no se rinde su hermosura,

demás de que contigo es excusado,
 pues ya la has visto y fuera gran locura
 querer pintar mi rústico desvelo
 un alba, un sol, una deidad y un cielo¹⁷.

El retrato, dentro de los recursos utilizados en el galanteo amoroso, es un recurso frecuentemente utilizado para excitar la pasión amorosa de los amantes o para sucintar los celos, como hemos visto en *El poder de la amistad*, y nada tiene de extraño encontrar los encomios a la belleza de la dama en boca de un personaje noble. Pero en esa misma comedia, se contrasta el retrato del noble sobre la dama con el del personaje *gracioso* sobre su enamorada plebeya, como hace Moclín en versos de pie quebrado:

MOCLÍN Irene, si en tus cautelas,
 ni en tu amor, ni en tus papeles
 yo me meto.
 Mas porque lo que condena
 tu presunción sepas, quiero
 retratarte,
 aunque soy un majadero,
 pues me ha de costar la pena
 de mirarte.
 Tu pelo aún es más que pelo,
 que es terciopelo, y acaso
 por postizo,
 con ser ello fondo en raso,
 a costa de tu desvelo
 lo haces rizo.
 Tu frente —aquí tengo miedo,
 que tiene grandes bajadas
 y subidas—
 es muy buena para enredo,
 porque toda ella es entradas
 y salidas.
 De tus cejas no he de hablar,
 porque aún no te las ha hallado
 mi desvelo,
 con que no tendrás cuidado
 de que las pueda tocar

¹⁷ Cubillo de Aragón, *El enano de las Musas*, pp. 442-443. Sobre las evocaciones pictóricas en el teatro de Cubillo, ver Cull, 2017, pp. 157-184.

ni en un pelo.
Y si porque las bosquejas
tienes poblado eso todo
que se alcanza,
mi Marica, dese modo
también yo me hiciera cejas
en la panza.
Tus ojos —¡qué raro caso!—
naturaleza compuso
con gran maña,
mas los hizo medio al uso,
pues los guarneció de raso,
sin pestaña.
No es plata tu naricita,
ni azucena, ni otra cosa
que lo valga,
mas es una chata chita,
y si se precia de hermosa
di que salga.
Tu boca para una dicha
es muy buena, pues no es poca,
aunque amarga,
y para mayor desdicha
tu vida es como tu boca,
por lo larga.
Tu cuello, de atrás mirado,
aunque no mata alevoso,
es bellido,
mas bellido vergonzoso,
pues mirar no se ha dejado
de encogido.
Viendo, pues, todo esto allano,
que aunque te haces imposible,
si se apura,
ni es el caballo troyano
ni la puente de Mantible
tu hermosura.
Siendo así, desprecia más,
que si por ese camino
hay dinero,

con tu desdén y tocino
y alcamonías pondrás
el puchero».

MARGARITA Eres muy lindo pintor (vv. 1372-1443).

La comedia nueva, sobre todo la de «capa y espada» nos tiene acostumbrados a estos contrastes entre las escenas de galanteo entre nobles y plebeyos para regocijo de los espectadores, pero el retrato del *gracioso* Moclín significa también, contra todo decoro, un ejemplo más de la descodificación en clave burlesca a la que el *gracioso* —la generalización de lo cómico en general¹⁸— va a someter los motivos muy manidos de la comedia, en este caso, el recurso al retrato como ingrediente del enredo.

En este sentido, veamos ahora otro retrato de una dama, inserto en una comedia *de figurón*, —*El invisible príncipe del Baúl* de Cubillo— en el que se produce, por una parte, la transmutación en la funcionalidad del *gracioso*, a quien le corresponde más bien el grosero estilo; y por otra, la inversión de los códigos amorosos de la tradición cortesana (y de la ‘comedia nueva’), en la que noble y villano intercambian sus papeles. Se trata aquí de un retrato en boca del *gracioso* —no de un personaje noble ni en una comedia urbana—, que resume con el mismo nivel de estilización petrarquista que vimos antes en *El poder de la mistad* de Moreto, ahora en trayectoria descendente, todos los tópicos del código idealizador de la mujer (cabello, frente, ojos, cejas, mejillas, nariz, labios, dientes, cuerpo, pies). En el jardín de Matilde, César, su galante enamorado, acude puntual a la cita, inquieto ante la inminente aparición de la dama; su criado Perogrullo, para mayor excitación de su señor —y, sin duda, también para halagar el gusto de los espectadores y alargar el suspense— entretiene la espera con la evocación de Matilde, ocupada con sus labores en el estrado:

PEDRO Una breve estrella
era todo el sol con ella.
¿Quieres que la pinte?

CÉSAR Sí.

PEDRO Ocupada en la almohadilla
y en la labor ocupada,
como en una cárcel noble,
como en una red hidalga,

¹⁸ Ver Arellano, 1994, pp. 103-128.

tenía preso el cabello
en una cinta de nácar,
mas no tan preso que, siendo
un mar undoso de Arabia,
llegaban sus crespas ondas,
dilatadas por la espalda,
a salpicar con embates
las costas del almohada.
El ceñuelo de su frente,
peligro fatal de escarcha,
dos lunados arcos negros
modestamente flechaba,
que en defensa de los ojos,
de aquel imperio monarcas,
dormidos con muchas luces,
despiertos con lumbre escasa,
de saetas y de rayos
guarnecían la campaña.
Yo no sé si en sus mejillas
sopló dos rosas el alba,
pero bien sé que en su solio,
la rosa más entonada
las hiciera reverencia
y las ofreciera parias,
porque a mendigar belleza
y a reconocer ventajas
desabrocha su esplendor
verde botón de esmeralda.
La nariz, que destas flores
lo trascendido arrebató,
bebiéndose el ámbar puro
por una y otra ventana,
desde el arco de las cejas
hasta los labios alcanza,
pero tan sesga, tan grave,
tan justa, tan nivelada
que ni huraña se encoge
ni entremetida se alarga,
conque no puede perder
por corta ni mal echada.
Un breve rubí partido
en dos mitades celaba

aquel tesoro de perlas,
 que en mejor concha se guardan
 aquellos que, siendo doce
 como los Pares de Francia,
 son canceles de la lengua,
 torneros de las palabras,
 impresores de las voces
 y sastres de la garganta.
 Admirado estaba, cuando
 del claustro de las enaguas
 se descubrió escuramente
 medio capotillo de ámbar,
 que una rosa verdemar
 le coronaba de plata.
 Descuido fue u dicha mía
 que verse entonces dejara,
 porque de tan gran columna
 no vi tan pequeña basa,
 melindre en forma de pie,
 pie sin puntos, pie que calza
 por horma de su zapato
 una almendra confitada,
 pie que solamente es pie
 porque pisa, si bien pasa
 por la nieve sin temerla,
 por las flores sin ajarlas.
 Toda sin ejemplo hermosa,
 toda sin igual bizarra,
 heridas daba sutiles
 a la rebelada holanda,
 penetrantes, mas dichosas,
 mortales, pero no infaustas,
 porque en virtud de su mano
 quedaban luego curadas.
 Cada vez que con la aguja
 alzaba la mano blanca,
 relámpago de cristal,
 la vista me deslumbraba (vv. 2336-2412)¹⁹.

¹⁹ Cubillo de Aragón, *El invisible príncipe del Baúl*.

Y es consecuencia clara
 que por el lienzo entonces me trocara,
 porque su mano bella
 rompía el alma para entrarse en ella.
 Labra, la dije, ¡oh, mano de los cielos!,
 laberinto de seda a los desvelos
 del que ajeno te adora,
 del que sin dicha por tu causa llora;
 espunta el alma, pues hacerlo puedes
 en laberintos, cárceles y redes (vv. 1061-1106)²⁰.

El retrato que ensalza a la dama, característico de los caballeros, se convierte ya en un recurso burlón más con que los personajes plebeyos ponen en solfa las convenciones de la comedia. Ya en *La ilustre fregona* de (dudosamente²¹) Lope de Vega, el *gracioso* Pepín había advertido:

PEPÍN Ni creas en torpe amor,
 ni en tiránico poder,
 ni en retrato de mujer,
 que siempre añade el pintor (vv. 329-332)²².

Veamos a continuación un retrato que aparece en *El conde Dirlos* de Cubillo de Aragón, en el que el *gracioso* Landín *pinta* a Marfira, la enamorada del conde, no como es sino como el tópico exige, es decir, hace lo que podríamos llamar un *retrato fingido*, que quizá deberíamos considerarlo como un procedimiento más para romper la ilusión escénica:

CONDE ¿Cómo estará mi Marfira?
 LANDÍN Yo te diré cómo está:
 más fresca que la mañana
 mi señora, la condesa.
 Pollera trairá francesa,
 como cotilla alemana.
 Estará, vuelta la espalda
 a quien pretenda cogerlas,
 con una boca de perlas
 y unos ojos de esmeralda.
 Tendrá por iguales marcos,

²⁰ Cubillo de Aragón, *La mayor venganza de honor*.

²¹ Ver Morley y Bruerton, 1968, pp. 480-481; Presotto, 2003, pp. 697-708.

²² Vega, *La ilustre fregona*.

que una equinocial sustente,
 un cielo hermoso en la frente
 y en este cielo dos rostros.
 Y igualmente vergonzosas,
 milagros o maravillas,
 en las sopladas mejillas
 tendrá sopladas dos rosas.
 Tendrá, entre almíbar y miel
 que el gusto navegue a orza,
 una garganta de alcorza
 y unos labios de clavel.
 Tendrá, sin echar a mal
 las lazadas carmesíes,
 en dos breves ponlevíes
 dos columnas de cristal.
 Tendrá, del tiempo a pesar,
 el cabello suelto al aire,
 valentía en el donaire
 y donaire en el mirar.
 Y debajo del tabí,
 siendo gloria de mujeres,
 tendrá lo que tú quisieres,
 como tú lo creas así (vv. 1273-1306)²³.

Que el retrato, según se avanza el siglo xvii, se convertirá en un objeto de burlas, en tanto recurso convencional del enredo amoroso en la construcción de la comedia como manifestación de las implicaciones teóricas del tópico *ut pictura poesis*, podemos verlo en los dos a que a continuación me referiré. El uno pertenece a *El invisible príncipe del Baúl* de Cubillo, la comedia de figurón. Se trata aquí, por una parte, del contraste entre la codificación noble —en boca de una dama— y la plebeya —en boca de un príncipe—; y por otra, de la misma posibilidad del retrato como mimesis figurativa.

ROSAURA

De la que ha de ser tu esposa.
 Blanca esta copia te envía,
 en cuya rara belleza
 con mejor naturaleza
 arde el sol y alumbra el día.

Dale un retrato

²³ Cubillo de Aragón, *El conde Dirlos*.

- [...]
- ROSAURA Mira en sus ojos el sol,
mira ese garbo español,
mira ese cielo estrellado.
- PRÍNCIPE Hermosa es Blanca, mas tiene
una falta, y para mí
tan grande, que desde aquí
digo que no me conviene.
[...]
- PRÍNCIPE El retrato me ha hablado
que es fácil de condición.
- PEDRO ¿El retrato? Pues ¿habla él?
[...]
Tú eres el señor primero
que oye la voz del pincel.
[...]
- PRÍNCIPE Vuelvo a decir que esta tabla
en mudos colores habla
mal de su dueño liviano.
[...]
Guarda, prima, esa pintura,
y escribe a quien la envió
que, ignorada, se estimó
la enigma de la hermosura,
pero que corrido el velo,
no tiene ningún valor (vv. 580-642).

Se introduce a veces en algunas comedias el retrato grotesco, con clara funcionalidad contrastiva entre nobles y criados, sin ruptura del decoro, pero curiosamente también en el género de la comedia seria, como es el caso de los dos personajes *graciosos* de *La fuerza de la ley* de Moreto, un drama de honor conyugal, en el que Gregüesco e Irene se retratan mutuamente:

- GREGÜESCO Es tal tu gracia, Irene, que al probarla
da gracia a cuantos tratan de beberla.
Tu rostro es el de un pez llamado merla
que nace en dos lagunas que hay en Parla.
Tus ojos son de aguja, que al pasarla
se pican muchos sastres por meterla;
pues lo que es tu nariz, si fuera perla,
no hubiera oro en Ofir con que pagarla.

IRENE

Cierta bola interior tus dientes birla,
 tu barba, a tener barba, fuera borla
 del pendón de tu rostro que almas turla.
 Toda esta beldad tu boca chirla:
 ves aquí tu *retrato* aunque sin orla,
 en barba, verla, birla, verla, y burla. (vv. 475-488)

Para pintarte, empiezo por la boca,
 que es como de costal, mas no tan seca,
 porque de aficionada y no manteca
 tienes siempre tanto moño que me coca.
 Tus bigotes helados son de estopa,
 a quien tu espada les sirvió de rueca.
 En tu pie miro el zancarrón de Meca
 y en tu nariz el albañal de Moca.
 Toda tu habilidad es mala cuca,
 contigo la limpieza se salpica,
 el talle es de Babieca, el juicio de haca.
 Es el pesebre quien te da en la nuca,
 y este retrato mi pincel te aplica
 en cuca, coca, quica, quieca y caca (vv. 491-504)²⁴.

Pero en estos dos sonetos que se intercambian los *graciosos* Gregüesco e Irene, parodia de los sonetos amorosos en díptico entre los galanes de la comedia nueva²⁵, nos encontramos ya, transportada al teatro, la confluencia de la doble mirada con que Quevedo trataba el tópico poético del retrato de la dama: por una parte, la rendición al tópico con las codificadas analogías con la Naturaleza en sus poemas serios; y por otra, sus burlas en los poemas satíricos hacia los retratos de los «poetas hortelanos» al estilo de Arcimboldo²⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, pp. 383-414.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

²⁴ Moreto, *La fuerza de la ley*.

²⁵ Ver Antonucci, 2017, pp. 383-414.

²⁶ Ver Arredondo, 2008, p. 157; Checa, 1998, p. 197.

- ARREDONDO, M^a. Soledad, «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bogones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte*, 2008 (Volumen Extraordinario: *Firmissima convelli non posse. Homenaje al profesor Julián Gállego*), pp. 151-169.
- CHECA, Jorge, «Figuraciones de lo monstruoso: Quevedo y Gracián», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 2, 1998, pp. 195-211.
- CIVIL, Pierre, «*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 419-432.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El conde Dirlos*, ed. Rebeca Lázaro Niso, Kassel, Reichenberger, 2021 (en prensa).
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *El invisible príncipe del Baúl*, ed. Francisco Domínguez Matito, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *La mayor venganza de honor*, ed. Simón Sampedro Pascual, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- CUBILLO DE ARAGÓN, Álvaro, *La tragedia del duque de Berganza*, en *El enano de las Musas*, Madrid, María de Quiñones, 1654, pp. 442-443.
- CULL, John T., «El imaginario visual en la obra dramática de Álvaro Cubillo de Aragón», *Criticón*, 130, 2017, pp. 157-184.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Calderón de la Barca. Verso e imagen*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón y el “imaginario” visual: teatro y pintura», en *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero y Ramos Editores, 2001, pp. 321-345.
- EGIDO, Aurora, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.
- GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla: de Simónides a Platón, la invención del territorio artístico*, Barcelona, Quaderns de Cremà, 1999.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- JÁUREGUI, Juan de, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Ut pictura poesis (Pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro)*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2007.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1981.

- MORETO, Agustín, *La fuerza de la ley*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, I, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 37-243.
- MORETO, Agustín, *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, III, dir. María Luisa Lobato; coord. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 1-225.
- MORETO, Agustín, *No puede ser*, ed. María Luisa Lobato y María Ortega, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, V, dir. María Luisa Lobato; coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Reichenberger, 2016, pp. 47-246.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- PAZ, MARIO, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1981.
- PRESOTTO, Marco, «La tradición textual de *La ilustre fregona* atribuida a Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 697-708.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La Península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, *Juan de Mal Lara, su vida y sus obras*, Nueva York, Hispanic Institute, 1941.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Adrián J. SÁEZ (eds.), *Siete memoriales españoles en defensa de la pintura*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- VEGA, Lope de, *La ilustre fregona*, en *Obras de Lope de Vega*, IV. *Obras dramáticas*, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, Real Academia Española, 1928, pp. 424-456.
- VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- WILSON, Edward, «El texto de la “Deposición a favor de los profesores de la pintura” de don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77, 1974, pp. 709-727.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX, reúne dieciocho aportaciones en las que se aborda el análisis del discurso femenino en los siglos de la Modernidad en el ámbito peninsular y americano, desde disciplinas como la Literatura, la Lingüística, la Historia, el Arte o el Pensamiento. En sus líneas el lector podrá contemplar una gran variedad de tipos femeninos que aparecen descritos entre las imaginarias y recreadoras oraciones o versos de dramas, comedias y poemas, o reelaborados a partir de experiencias históricas de personajes reales. Así se hacen presentes mujeres transgresoras, santas y beatas, reinas, eruditas, prostitutas, mujeres admiradas, satirizadas u odiadas, reales o imaginarias, a veces estereotipos, que viven y sobreviven a su tiempo. Las contribuciones de estos especialistas, con el sujeto femenino en perspectiva, estimulan una mejor comprensión de la realidad social de los siglos pasados, al margen de anacronismos.

Cristina Taberero es profesora Titular de Lengua Española y miembro del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Su investigación se ha centrado fundamentalmente en la historia del español y de sus variedades. En los últimos años se ha ocupado del estudio del insulto de los siglos XVI y XVII desde distintas perspectivas y de la caracterización del discurso femenino en la Edad Moderna. Es autora del *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII* (2019) (con Jesús M. Usunáriz).

Jesús M. Usunáriz es Catedrático de Historia Moderna y miembro del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Sus estudios se han centrado en las relaciones internacionales de la Monarquía Hispánica y en la Historia social y cultural de los siglos XVI-XVIII. Entre otras publicaciones es autor de *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en las crónicas y relaciones de sucesos* (2016) o del *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII* (2019) (con Cristina Taberero). Es director de la revista *Memoria y Civilización* y de la colección Biblioteca Áurea Digital (BIADIG) del GRISO.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO