

## ¿«CONTRA EL ANTIGUO»? : LA PINTURA COMO RECURSO DE AGNICIÓN EN LA COMEDIA NUEVA DEL SIGLO DE ORO

ADOLFO R. POSADA  
UNIVERSIDAD DE VEST, TIMIȘOARA  
[adolfo.rodriguez.posada@gmail.com](mailto:adolfo.rodriguez.posada@gmail.com)

Recibido: 19/9/2016

Aceptado: 3/10/2016

**RESUMEN:** Son los teóricos neoaristotélicos italianos quienes consolidan en la segunda mitad del siglo XVI la doctrina de las unidades dramáticas. Los autores españoles, sin embargo, proceden a una redefinición de los preceptos clásicos, a fin de proporcionar a la dramaturgia unos parámetros teóricos novedosos y una dimensión social mayor acorde a los nuevos tiempos. Nace así la comedia nueva del Siglo de Oro, apuesta teatral que aboga por la mezcla de géneros y asimismo por una mayor libertad creativa con respecto a las rígidas unidades dramáticas. Con todo, el nuevo modelo teatral español no supone tanto un rechazo de los principios y mecanismos poéticos introducidos por Aristóteles, cuanto una reformulación de la doctrina neoaristotélica procedente de Italia. La mimesis, la unidad de la obra o el decoro se mantienen como pilares poéticos. La comedia nueva comulga, por tanto, con el espíritu neoaristotélico de la época, pero desde una óptica diferente a la preceptiva italiana. La influencia del Estagirita se aprecia claramente en la renovación y actualización de la anagnórisis aristotélica, al convertir los dramaturgos áureos la pintura en un recurso de agnición característico de la comedia siglodorista. Tal aspecto será analizado en este artículo en razón del vivo diálogo que palabras e imágenes mantienen en el Barroco bajo la directriz *ut pictura poesis*.

**PALABRAS CLAVE:** comedia nueva; anagnórisis; pintura; écfrasis; *ut pictura poesis*.

**ABSTRACT:** Italian neo-Aristotelians were the theorists who consolidated the doctrine of the classical unities in the second half of the 16th century. However, Spanish authors proceeded to a redefinition of the traditional precepts, to give the drama a new theoretical concept and an original dimension according to the new times. The rising of the Spanish comedia advocated the mix of dramatic genres and the creative freedom in contrast to the strict dramatic doctrine. Even so, such new theatrical model did not imply a massive rejection of the principles and poetic mechanisms introduced by Aristotle, but a reformulation of the neo-Aristotelian doctrine from Italy. Mimesis, the poetical unity or decorum remained as poetical foundations. As a result, the Spanish comedia shared the neo-Aristotelian spirit of its time, but from a different perspective compared to the Italian proposal. The Aristotle's influence can be observed in the renewal and updating of theatrical *anagnorisis*, insofar as the painting became a characteristic device for recognition in the Spanish comedia. This paper weighs such issues in the light of the intense dialogue that word and image kept in the Baroque under the guidance of the topic *ut pictura poesis*.

**KEYWORDS:** Spanish comedia; anagnorisis; painting; ekphrasis; ut pictura poesis.

A finales del siglo XVI Aristóteles sucede a Horacio como máxima autoridad literaria. Aunque los humanistas tuvieron noticia de la *Poética* a través de las traducciones medievales, serán las influyentes *Explicationes* (1548) de Francesco Robortello las que difundan la preceptiva aristotélica entre los teóricos italianos. La fortuna del tratado favorece en Italia un agitado debate en torno a la doctrina de las unidades que no tardó en trasladarse a España. Tales preceptos propi-

ciaron el establecimiento de un modelo para la composición de piezas teatrales<sup>1</sup>.

Es en este contexto donde debemos situar el célebre opúsculo *Arte nuevo* (1609) de Lope de Vega, autor que brilló por encima de los demás en sus aspiraciones no solo como poeta sino además como profesional de la literatura. En él osa el *Fénix* contravenir ciertas pautas seguidas por la mayoría de preceptistas, pero sin perder de vista en todo momento el pilar sobre el que reposa el arte poético según el filósofo: la poesía como imitación verosímil de la realidad.

Dicho lo cual, no es que el autor ignore la autoridad del Estagirita; más que contradecir los fundamentos de la *Poética*, su propuesta plantea una relectura de los preceptos aristotélicos canonizados por los teóricos italianos<sup>2</sup>. Cuando se

<sup>1</sup> Así lo confirma Ismael López Martín, quien comenta al respecto: «La *Poética* de Aristóteles empezó a extenderse en la Edad Media pero, con las funciones de comentario, discusión y renovación que ejercieron los tratadistas del Siglo de Oro (en el siglo XVI, sobre todo italianos), los preceptos del Estagirita se intentaron aplicar a la literatura como nunca antes había sucedido» (2014: 69).

<sup>2</sup> Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres subrayan que si bien «Aristóteles en su *Poética* no exige más unidad dramática que la acción, los preceptistas italianos del Renacimiento dieron gran importancia a las unidades de tiempo y lugar» (1981: 68). En efecto, la doctrina de las unidades dramáticas no se encuentra formulada como tal en el tratado en cuestión, sino que procede de la interpretación que los teóricos italianos llevan a cabo. Pero la realidad es que el encorsemtamiento retórico tan del gusto de los académicos españoles a los que Lope presumiblemente se dirige, resulta en la práctica un impedimento para la consecución de la verosimilitud, pilar, no lo olvidemos, sobre el que el Estagirita erige su concepto de ficción. Así

desvincula del filósofo su intención no es otra que introducir un modelo teatral que se adapte a los nuevos tiempos, tal y como puntualiza Antonio Sánchez Jiménez<sup>3</sup>:

Aunque conoce estas reglas clásicas bien, Lope ha sabido dejarlas de lado para adaptarse a las nuevas circunstancias de los corrales con inigualado éxito, como recuerda en varias ocasiones (11-14). El Fénix le pinta a su auditorio y lectores una situación difícil en la que el vulgo pide innovaciones frente a las normas clásicas. Como está hablando y escribiendo para un receptor culto y, presumiblemente, clasicista, Lope exculpa a ese receptor del pecado de romper esas normas, achacando ese gusto «bárbaro» (26; 39) al populacho, al «vulgo». Por tanto, las circunstancias de composición del *Arte nuevo* explican las paradojas centrales del texto, y entre ellas la concepción del público como vulgo. (Sánchez Jiménez, 2011: 733)

En el *Arte nuevo* expresa Lope que su parcial oposición no viene dada por la ignorancia de los preceptos, pues advierte «que ya, Tirón gramático, / pasé los libros que trataban des-

pues, como se defiende en este trabajo, sería oportuno hablar de dos corrientes neoaristotélicas en el Barroco: por un lado, la clasicista italiana que ofrece una lectura doctrinal del tratado aristotélico y que centra su atención en la doctrina de las unidades; por otro, la española, que apuesta por una mayor libertad con respecto a la estricta división de géneros y al encorsetamiento de las unidades para favorecer en todo momento una mayor verosimilitud de la mimesis.

<sup>3</sup> Téngase en cuenta, además, en este punto las reflexiones de Rozas (1976) y Vitse (1990).

to» (vv. 18-19)<sup>4</sup>. No repara en mentar la *Poética* de Aristóteles y las *explicationes* de Robortello para probar su conocimiento de los entresijos de la dramaturgia clásica. No convence al autor, sin embargo, el juicio extendido entre los académicos en cuanto a la necesidad de componer piezas teatrales siguiendo a rajatabla el modelo poético, sin cuestionarlo siquiera como así exige el pensamiento crítico. Para ello, Lope exhibe su conocimiento de la preceptiva tanto clásica como renacentista, con objeto de afianzar su posición como autoridad en la materia. El propósito estriba en ir «contra el antiguo» (v. 137) cuando convenga, modificando para ello las reglas establecidas a fin de dotar de una mayor verosimilitud a las composiciones y satisfacer de tal forma el gusto del nuevo espectador. A diferencia del renacentista, el público barroco no se reduce a una élite de cortesanos eruditos, sino que abarca la sociedad por entero, inclusive el vulgo que, por regla general, desconoce la norma poética y atiende a razones de sentido común.

La sociedad había cambiado lo suficiente para que algunas de las directrices aristotélicas resultasen obsoletas y fuesen en detrimento del simulacro de realidad que supone en sí mismo el teatro<sup>5</sup>. Cuanto lograba suspender la incredulidad

<sup>4</sup> Las citas de *Arte nuevo* proceden de la edición de José Manuel Blecua en *Obras poéticas* de Lope de Vega (1983).

<sup>5</sup> Para un estudio de la teatralidad en el Siglo de Oro, véanse Orozco Díaz (1969), Egido (1989), De Armas, García Lorenzo y García

del público anterior, provoca ya en la España de Felipe III que el espectador reaccione en contra de un modo de imitación que incurre en lo inverosímil, al anteponer la doctrina neoaristotélica al criterio poético por excelencia: la verosimilitud. Así lo manifiesta otro brillante dramaturgo, Tirso de Molina, quien en *Los cigarrales de Toledo* pone en boca de sus personajes su desacuerdo en relación con la unidad de tiempo:

Y a mi parecer —conformándome con el de los que sin pasión sienten—, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. Porque, si aquellos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que, en tan breve tiempo, un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale, y festeje, y que, sin pasar siquiera un día, la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella por la noche? (Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo*, págs. 225-226)

Con perdón de los preceptos, abogan Lope y Tirso por una mayor libertad creativa, siempre en beneficio de la verosimilitud, con respecto a la doctrina de las unidades; pero asimismo, como bien defiende el primero, una mayor autonomía del dramaturgo frente a la rigidez del género y su decoro, en una apuesta que presente «lo trágico y lo cómico mezclado / y

Santo-Tomás (2008), A. Blecua, Arellano y Serés (2009) y Duarte y Mata Induráin (2011).

Terencio con Séneca aunque sea» (vv. 174-175). En los versos sucesivos, a semejanza de Tirso, Lope insiste en ir «contra el antiguo» y transgredir justamente la rígida unidad de tiempo de la normativa:

No hay que advertir que pase en el período  
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,  
porque ya le perdimos el respeto  
cuando mezclamos la sentencia trágica,  
a la humildad de la bajeza cómica. (vv. 188-192)

Los ingenios españoles contemplan tales aspectos en sus reflexiones poetológicas e indudable resulta que hubo un movimiento de reacción contra el canon aristotélico procedente de Italia, cuyo éxito en nuestras fronteras supuso una revolución en el panorama teatral. Como apuntan Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, en contraposición a «las mil obras rutinarias y adocenadas que aplican sin creatividad unos principios estructurales prefijados, se levanta un centenar de dramas que calan hondos conflictos humanos o crean un mundo cómico de máquina perfecta» (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1981: 61).

La propuesta dramática de Lope encandiló a sus coetáneos y no fueron pocos los que se sumaron a la renovación de los escenarios. Quizá, porque ni una sola de las novedades introducidas en *Arte nuevo* se antoja injustificada, pues atiende al sentido común y a la lógica del juicio antes que a la fría preceptiva.

El gusto del espectador español difería del manifestado por el público francés o inglés, tal vez por la peculiar forma que adoptó el teatro español en torno al corral de comedias y el resto de escenarios disponibles. Asimismo, la difusión del pensamiento contrarreformista favoreció que se antepusiese en la España de los Austrias el dogma religioso y político a la normativa poética<sup>6</sup>. Javier Portús Pérez (1999: 21) alega que «la mayor parte de la producción cultural del Siglo de Oro estaba destinada, explícita o implícitamente, a defender y sustentar la ideología del poder, que era el absolutismo teocéntrico». Poco importaba que los «monstruos» teatrales españoles no encajasen con el gusto cortesano que aplaudía el resto de Europa. Y de ahí que suponga un verdadero desafío catalogar dentro de un único género obras maestras como *El perro del hortelano*, *El burlador de Sevilla* o *La dama duende*, pues las burlas cómicas se mezclan con las pinceladas trágicas.

La distinción entre tragedia y comedia, salvando composiciones puntuales, no resulta tan conflictiva en el panorama europeo del siglo XVII. Las tragedias y comedias de Shakespeare y Jonson en Inglaterra, así como de Corneille, Racine y Molière en Francia, no ofrecen tanta resistencia a la hora de ajustar sus obras al modelo clásico. Pero el caso es-

<sup>6</sup> Como veremos más adelante, tal es el caso de los pasajes inverosímiles presentes en la comedia nueva de Mira de Amescua, inspirados por el aura sobrenatural que confería la doctrina contrarreformista a los iconos religiosos.

pañol es harto diferente. La presencia de elementos marcadamente cómicos en los dramas de honor y las tragedias, así como de tintes trágicos en las comedias de enredos, reflejan la peculiaridad de nuestro teatro.

El corral exigía la composición de «monstruosas» piezas en cuyo contexto lo alto y bajo se mezclasen, la influencia de Terencio y Séneca confluyese en un mismo espectáculo, el guiño erudito sirviese de contrapunto al chiste gracioso y los estamentos populares se codeasen en escena con los galanes y damas, actuando el teatro como un espejo de la sociedad reunida alrededor de las tablas. Es la vida misma vertida sobre el teatro, donde duques y damas interactúan con villanos, criadas y graciosos, participan de unos mismos conflictos y se muestran en pugna constante por sostener la credibilidad de su honra.

Ahora bien, aun cuando la comedia nueva española vulnera a ojos vistas la normativa, no por ello ha de considerarse la apuesta lopesca una propuesta teatral del todo antiaristotélica. Es verdad que, como recuerda Portús Pérez (1999: 34), Lope «solo se ajusta a los preceptos aristotélicos en alrededor de una docena de sus cerca de cuatrocientas comedias conservadas». Pero ello no significa que el autor rechace todas y cada una de las pautas poéticas. Una lectura minuciosa de *Arte nuevo* revelará su comunión con la concepción de la poesía como representación verosímil y aun con la doctrina de las unidades en razón de los intereses

compositivos del autor. Por tal motivo, tal vez sea preferible considerar su propuesta como un modelo teatral neoaristotélico paralelo al clasicista italiano, por cuanto Lope, antes que contravenir la preceptiva legada por Aristóteles, la actualiza.

El planteamiento lopesco es comparable al que formula Pinciano en la *Philosophía antigua poética* (1596). El neoaristotelismo es un rasgo común de los grandes representantes de la poetología del Siglo de Oro. Tanto Pinciano como Lope parten de la doctrina del Estagirita para desviarse de esta según las circunstancias, pero sin otra intención que afianzar sus principios en consonancia con los nuevos tiempos. He aquí la clave: apuntalan la verosimilitud como pilar poético, ajustándolo a la nueva sensibilidad barroca y al gusto de un público variopinto que aplaude o silba al autor no en función de su rigor académico, sino por la capacidad de impresionar y conmover al espectador con la trama.

Para Pinciano, la imitación verosímil y no así el verso es la base sobre la que reposa la esencia poética; Lope, por su parte, observa en la división clásica entre lo trágico y lo cómico un impedimento para alcanzar la preciada verosimilitud; siguiendo a este, Tirso contradice la unidad de tiempo en beneficio de la mimesis, siempre y cuando el fin justifique los medios. No se trata, por consiguiente, de un planteamiento aislado de Lope, sino de una apuesta conjunta de los principales dramaturgos barrocos, cuyo objeto es dotar a la poética nacional de un espíritu neoaristotélico alternativo al academi-

cismo clasicista, dictado casi siempre a espaldas de los escenarios.

Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981: 86) recalcan que la comedia «era un producto de consumo que el público pagaba» y el poeta «tenía que satisfacer las exigencias de los diversos sectores». Por un lado, se intenta contentar al docto académico al que se dirige el poeta como erudito; pero por otro, consigue adaptar su producción al gusto popular de un público lego, cuya incredulidad y escepticismo han crecido considerablemente, dada su exposición al racionalismo cristiano promovido por los oradores postridentinos. De hecho, son los dramaturgos valedores del descrédito al pernicioso engaño de las apariencias, pese a que tal desconfianza vaya en detrimento del arte mismo.

El ideal de equilibrio renacentista cede su trono a los «monstruos» barrocos que encubren la realidad tras la falsa ilusión tragicómica, que engaña a los ojos gracias a un naturalismo exacerbado, que persuade y suspende la incredulidad del lector, y aún más del espectador, mediante una retórica de la apariencia. No hay que olvidar que el teatro era un instrumento eficaz para el adoctrinamiento de una sociedad que empieza a manifestar los primeros signos de decadencia en sus costumbres. El cortesano, cegado por sus pasiones, ha dejado de ser un ejemplo para el vulgo, pues su comportamiento en nada virtuoso acarrea el descrédito de su honra entre las clases populares; la villana, sin dote ni linaje que

avale sus pretensiones, se entrega a la seducción del galán y su marido arde en celos, recurriendo a la fuerza antes que a la razón. Tal es el estado de la nueva sociedad y así lo refleja su teatro.

Precisamente, por servir la nueva apuesta teatral como instrumento aleccionador, la dicha de la comedia se antepone a la exaltación de la tragedia. La resolución de los conflictos, merced a la acción de la justicia real y el orden celestial, refrena el apasionado lance patético. Peribáñez recibe el perdón del rey librándose de la condena a muerte por asesinar al comendador; Segismundo acaba coronado a pesar de que su aparente destino era sumir al palacio en el caos y el desorden; y don Juan es condenado por oponerse al mandato de Dios a causa de sus pecaminosos actos. La confianza en la justicia real y divina es cuanto conlleva la verdadera dicha para el espectador barroco<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> De tal forma lo refleja la estructura de la comedia, según Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, aun cuando esta parece desembocar en un final trágico como sucede en piezas tales como *Peribáñez* o *El pintor de su deshonra*: «Cuando el final feliz no es posible, cuando la comedia no puede acabar a gusto de todos, la salida que tiene el dramaturgo para restablecer el orden es la justicia poética. En los dramas de honor, el desorden es generado por el amor entre los adúlteros, negativamente connotado, pues atenta contra las estructuras sociales vigentes. El orden final se establece con la muerte de los amantes a manos del marido ultrajado. En este caso la justicia se ha transformado en venganza personal, pero lo normal es que ese papel quede reservado a la autoridad real, que se convierte así en elemento ordenador del caos» (1981: 95).

La vida en la España postridentina es un sueño trágico cuyo fin es la dicha eterna y no así la consumación peregrina de las ambiciones mundanas. Tal es la concepción contrarreformista de la existencia, una visión opuesta al *fatum* griego sobre el que Aristóteles, no lo olvidemos, cimenta su propuesta teatral. No es que nuestros autores contradigan al Estagirita; únicamente actualizan su precepto a la luz de la nueva visión del destino humano que preconiza el cristianismo. Máxime cuando la idea misma de la predestinación implícita en el *fatum* grecolatino se opone al libre albedrío defendido por la Contrarreforma. Que los dramaturgos barrocos no persiguiesen con su teatro intenciones ideológicas, como tantas veces se ha discutido, no exime a estos de escapar a su circunstancia. Por tal motivo, van «contra el antiguo» ante la necesidad de adaptar la concepción teatral clásica a la nueva mentalidad de una sociedad que ve en la muerte no tanto una fatalidad inexorable, cuanto una liberación dichosa alcanzada por el respeto a las buenas costumbres cristianas y el recto camino de la virtud.

Cabe insistir en que la apuesta de Lope y sus seguidores se suma a la corriente neoaristotélica, pero desde un punto de vista opuesto a la fría doctrina academicista. Es un modelo teatral que aspira a generar un nuevo arte, como bien refleja el título del opúsculo lopesco, sobre la base aristotélica. Como anota José Manuel Blecua en su edición de *Arte nuevo*, «la teoría de las célebres unidades fue creación de los

comentaristas del Renacimiento, y no de Aristóteles» (Vega Carpio, *Arte nuevo*, pág. 262, n. 20). Y he aquí la dificultad, pues Lope identifica en todo momento la preceptiva neorristotélica renacentista con las orientaciones y consejos no prescriptivos de Aristóteles.

Antes que ir «contra el antiguo» *stricto sensu* y pese a lo afirmado por el propio autor, cuanto rechaza el Fénix es la lectura sobreinterpretativa que los comentaristas italianos ofrecen de la *Poética*. No hay que olvidar que hablamos de una época en que la lectura de los tratados de la Antigüedad en ocasiones no es directa, sino que se realiza a través de las diferentes exégesis de la obra o, en su defecto, por medio de traducciones latinas o italianas alejadas del original. Era por ello frecuente la inevitable identificación entre la autoridad grecolatina y sus comentaristas, dando lugar a equívocos. Por supuesto que Lope pierde el respeto a la autoridad de Aristóteles cuando defiende la mezcla de «la sentencia trágica, / a la humildad de la bajeza cómica» (vv. 191-192), pero no así al oponerse a la preceptiva renacentista de las unidades dramáticas, resultado en todo caso de la lectura abusiva de Aristóteles<sup>8</sup>. Hablamos, pues, de una corriente neoaristotélica española que se distancia de la italiana.

<sup>8</sup> Otro caso ejemplar a este respecto es la doctrina *ut pictura poesis* suscitada por la lectura abusiva de los célebres versos de Horacio por parte de los poetólogos renacentistas. La cuestión ha sido estudiada en detalle por García Berrio (1977).

Esta perspectiva dramática neorristotélica se ve ejemplificada, dentro de la poética nacional, en la actualización del mecanismo *Deus ex machina* del teatro clásico a raíz de la introducción de la figura real en los escenarios. Al no poder materializarse el Dios cristiano en escena por resultar no tanto inverosímil como blasfemo, el dramaturgo barroco recurre a la figura del Rey, por ser representante de Dios en la tierra, para proceder a la resolución inesperada de los conflictos. Según Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres (1981: 87), en el desenlace de la comedia nueva «el rey, como árbitro de origen divino, viene a aprobar con su sanción los actos que, en defensa de su honor, llevan a cabo los personajes».

La figura del monarca, por ser garante de la justicia, actúa como un *Deus ex machina* que entra en escena en el momento oportuno para que no se consuma la tragedia. Tal es el caso de Peribáñez, quien, por más que haya transgredido la norma del vasallaje, recibe el perdón real al haber actuado en consonancia con el código de honor. Incluso en obras de marcados tintes trágicos como *El caballero de Olmedo* la intervención del rey provoca un efecto liberador en el público del corral, que dichoso ve saciadas sus ansias de justicia al no quedar impunes los actos abominables que se han vivido en escena; aun cuando don Alonso ha dudado entre los dos destinos, el de Medina y Olmedo, esto es, entre la senda del bien que le conduce a la salvación y el desvío del mal que hubiera supuesto su irrevocable condena.

Pero no es este el único elemento poético por el cual el teatro siglodorista acusa la influencia de la *Poética*. Uno de los aspectos que mejor refleja el neoaristotelismo de Lope y sus seguidores es el empleo de la agnición como mecanismo dramático<sup>9</sup>. La mayor parte de los autores de la comedia nueva recurren y perpetúan el procedimiento recogido por el filósofo ateniense en su tratado, toda vez que opera como instrumento de reconocimiento de las faltas cometidas y de-sengaño frente a la falsedad de las apariencias. Toda ruptura, y la que supone la dramaturgia áurea no es diferente, parte de una preceptiva canónica; y si bien la doctrina neoaristotélica clasicista se vio superada por el nuevo arte de Lope, los mecanismos poéticos registrados por el filósofo se respetaron y mantuvieron. En especial aquellos, como la peripecia y la

<sup>9</sup> López Martín hace hincapié en que «el Estagirita únicamente trataba de la tragedia en su *Poética*, al menos en el texto que ha llegado hasta nosotros, pero Robortello da un paso importante para la teoría de la dramaturgia y que tendrá mucha influencia posterior: aplica todo lo que Aristóteles afirmaba de la tragedia también a la comedia y, por ende, incluidos sus comentarios: “Lo que utilizan los poetas trágicos lo utilizan también los cómicos”» (2014: 62). La adaptación de la peripecia y la agnición como mecanismos de la comedia fue polémica y no tuvo buena acogida por todos los comentaristas neoaristotélicos. Sobra decir que Lope se suma a quienes aprueban la decisión de Robortello, pues en la *Poética* el filósofo mismo preceptúa que el cambio de la ignorancia al conocimiento puede producir amistad u odio entre los agonistas y conducir a estos o bien a la dicha o bien al infortunio. La cuestión fue comentada asimismo por Minturno, Piccolomini, Tasso y Castelvetro, siendo este último especialmente crítico con Aristóteles, como anota López Martín, por no haber dedicado «el tiempo suficiente a explicar las distintas clases de anagnórisis para la mejor comprensión del concepto» (2014: 63).

agnición, conectados sobremanera con la capacidad de mover el ánimo del espectador e inspirar en él la ansiada catarsis.

Aristóteles señala en la *Poética* que el acontecimiento inesperado (*peripeteia*) y el conocimiento de una realidad ignorada (*anagnórisis*) forman parte de la fábula (*mythos*) y son «los principales medios con que la tragedia seduce al alma» (Aristóteles, *Poética*, pág. 149, 1450a). Peripeca es el «cambio de la acción en sentido contrario» y la agnición «es un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio»; pero según el Estagirita, «la agnición más perfecta es la acompañada de peripeca, como la del *Edipo*» (Aristóteles, *Poética*, págs. 163-164, 1452a). Ambos son mecanismos narratológicos que permiten al autor cambiar el curso de los acontecimientos representados, provocando el estupor entre el público a causa de un golpe de fortuna que conduce a la fábula al desenlace trágico y fatal.

De sumo interés para la cuestión aquí debatida resulta la mención aristotélica de ciertos procedimientos de agnición, que no pasan, necesariamente, por la intervención de un actor inesperado, como en el caso ejemplar de Sófocles, sino por el reconocimiento de «objetos inanimados y sucesos casuales» (Aristóteles, *Poética*, pág. 165, 1452a). No obstante, para el filósofo ateniense aquella que inspira la mayor compasión o catarsis entre el público es la agnición que procede

de una peripecia, por la cual el protagonista trágico descubre inesperadamente una realidad hasta entonces desconocida que acarrea, a la postre, el lance patético.

Pese al precepto aristotélico, el hecho de que los retratos sean uno de los objetos paradigmáticos de los que se vale el teatro antiguo para proceder a la anagnórisis debió llamar la atención de aquellos dramaturgos que, como el Fénix, se vieron fuertemente atraídos por el arte pictórico. Así lo destaca Portús Pérez (1999: 180): «De la afición de Lope a las pinturas y de lo amigo que fue de comprometerlas en sus obras literarias es prueba excesiva el hecho de que en algunas de sus comedias jueguen un papel de máxima importancia como desencadenadoras de la acción dramática».

Con más razón interesa subrayar esta premisa cuando entendemos que una de las principales referencias del género para Lope son las comedias de Terencio, autor latino que introduce entre los dramaturgos auriseculares el gusto por representar en sus composiciones las artes plásticas<sup>10</sup>. Este hecho no ha gozado de la visibilidad merecida en el seno de la crítica hispánica. De Armas, por ejemplo, aboga por un

<sup>10</sup> La presencia de imágenes pictóricas en el teatro se ve reforzada, asimismo, por la comparación de teatro y pintura, que recoge Tirso en *Los cigarrales de Toledo*: «no en vano se llamó la poesía pintura viva pues, imitando a la muerta, esta en breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden a la vista lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia, que conceden al pincel, a la pluma, siendo esta tanto más significativa que esotro» (1996: 226).

estudio mayor de sus funciones dentro del teatro de la época, empleando para ello la écfrasis por ser el principal mecanismo poético para la representación de imágenes plásticas:

Terencio fue el escritor clásico que más influyó en el teatro posterior ya que su *Eunuco* comenzó la conversación sobre el poder de la pintura para crear efectos lascivos [...] Al mismo tiempo, ya durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, la técnica iba cobrando nuevos significados, expandiendo su relieve. Se debería, entonces, estudiar los diferentes usos, funciones y significados de la écfrasis en las comedias de Lope y otros dramaturgos, y constatar los cambios que ocurren de la narrativa o poesía al teatro. (de Armas, 2013: 61)

No saca de quicio las cosas el hispanista norteamericano al lanzar su propuesta, pues el retrato como objeto de agnición es recurrente en un número nada desdeñable de comedias españolas<sup>11</sup>. El principio de la concepción dramaturgica en el Barroco se fundamenta en el enredo de la trama, hasta el punto de converger en un momento climático a partir del cual se desenlazan las diferentes tensiones establecidas. Como un circuito de dominó en que la caída de una pieza supone una reacción en cadena, el reconocimiento de la figura de un retrato genera un movimiento cinético que precipita el final

<sup>11</sup> Laura Bass en su estudio *The Drama of the Portrait* (2008) examina el retrato como motivo dramaturgico en algunas de las comedias que en este artículo se analizan en función de la agnición aristotélica. Al trabajo de Bass remitimos para un conocimiento de la materia aquí discutida desde perspectivas que escapan a nuestros propósitos.

trágico. El descubrimiento de un retrato impele a los personajes a la agnición de una realidad inopinada, actuando como mecanismo narratológico dentro de la fábula según lo expuesto por Aristóteles. Tal recurso ejerce de motor en la resolución de los conflictos entre los personajes, tanto más cuanto que actúan a merced de las perniciosas pasiones y en detrimento de la honra de sus agonistas.

De igual modo, subraya Aristóteles los beneficios que conlleva la visualización de la tragedia por parte del espectador y, por tal motivo, es menester «estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución poniéndolas ante los propios ojos lo más vivamente posible; pues así, viéndolas con mayor claridad, como si se presenciaran directamente los hechos, el poeta podrá hallar lo apropiado» (Aristóteles, *Poética*, pág. 187, 1455a). La palabra que emplea el Estagirita para designar ese poner ante los ojos la escena es *ἐναργέστατα*, es decir, representar de forma vívida (*enárgeia*) los acontecimientos a fin de activar la *phantasia* del lector<sup>12</sup>. Y nada mejor que la presencia de un objeto visual para que el público comparta con mayor estupor la agnición del personaje, quien, tras una inesperada peripecia que cambiará irrevocablemente el

<sup>12</sup> A este respecto y siguiendo las reflexiones de Suárez Miramón, es de notar que esta idea aristotélica tuvo influencia en Carducho, quien «consideraba pintores a los dramaturgos y se refiere a sus “lienzos” que a veces eran tan vivos que daban lugar a jugosas anécdotas entre los espectadores» (2009: 356-357).

curso de los acontecimientos, contempla en el retrato la viva imagen de su dicha o su desgracia.

Este aspecto es determinante a la hora de entender el papel desempeñado por la pintura en el teatro barroco y por extensión de la écfrasis como recurso narratológico. Como defiende Sánchez Jiménez (2011: 124), la descripción de objetos artísticos «no constituye un mero adorno retórico al servicio del lucimiento del autor: funciona más bien como un recurso literario de pleno derecho mediante el que el escritor concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto».

Pero he aquí lo interesante, pues rara vez el dramaturgo se molesta en describir, al contrario de lo preceptuado por Quintiliano con respecto a la *enárgeia*, el cuadro con todo lujo de detalles. Únicamente con presentarlo en escena era suficiente para cautivar la atención del público y provocar la catarsis en él por el reconocimiento de la verdad, al materializarse el rostro de la tragedia en una imagen. Así lo considera De Armas (2013: 61), en cuyos análisis advierte que «en casi ninguno de los casos se pretende describir una obra de arte en su totalidad, dejando grandes espacios para activar la mente del espectador, sea a través de la memoria o con el uso de la imaginación», y de ahí que el propósito primordial de su estudio estribe en «el impacto de la obra de arte en los

personajes, o sea, cómo transforma sus emociones, decisiones y afectos»<sup>13</sup>.

El reconocimiento del amado o amada retratados destapa el desengaño de las apariencias. Cuanto se figuraba ante ellos como una ilusión se presenta ante sus ojos, y con ellos ante los del público expectante, como una dolorosa o dichosa realidad, en función del efecto dramático que el autor persiga. La pintura se establece, por ende, como un mecanismo efectivo de agnición dentro de la comedia nueva: merced a la imagen pictórica, se desvela la identidad de un príncipe apresado por error (*La confusión de Hungría* de Mira de Amescua) o un villano descubre su deshonor a través de un retrato privado (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de

<sup>13</sup> Cabe traer a colación en este punto las reflexiones de Antonio Azaustre Galiana acerca de la función que ejercía la descripción y con ella la *enárgeia* o evidencia en la escena aurisecular: «En el Siglo de Oro, esa capacidad de la *evidentia* para dar impresión de vida a través de la palabra debe ponerse en relación con la importancia de la imaginativa en una cultura donde el hombre solo tenía una imagen de los hechos si los había presenciado o si los contemplaba en una pintura o relieve. La descripción literaria, con la *evidentia* como cauce para la visualización por la palabra, ampliaba así el abanico de posibilidades. En consecuencia, la capacidad de ver con los ojos de la mente y a través de la imaginación es una facultad que desborda con mucho el ámbito de la retórica. Se imaginaba sobre todo aquello que no puede verse, y las posibilidades de ver eran infinitamente menores en unos tiempos donde la descripción cubría el importante lugar hoy reservado a lo que llamamos cultura —o incluso industria— de la imagen» (2009: 35). Tampoco se deben olvidar las puntualizaciones de Arellano con respecto a las descripciones en la obra teatral, pues «una contradicción excesiva entre la presencia física en el escenario y la ponderación verbal puede provocar la risa o la ineficacia estética» (1995: 416).

Lope). Tales son las argucias que los dramaturgos llevan a escena para que sus personajes, y a través de ellos su público, se rindan ante el desengaño y alcancen el ansiado conocimiento de la verdad.

Así pues, el retrato como objeto de agnición en la comedia nueva es un rasgo tipificado de su neoaristotelismo. Aquello que para el Estagirita no supone más que un recurso secundario para favorecer la anagnórisis, para Lope, Calderón, Tirso, Mira de Amescua o Rojas Zorrilla se postula como un elemento central. Dada la inclinación de tales ingenios por servirse del arte plástico con fines poéticos, no sorprende que en sus apuestas teatrales la pintura juegue un papel mayor que en la *Poética* aristotélica. Ello daba pie, además, tanto para la profusión de reflexiones sobre arte puestas en boca de sus personajes con motivo del retrato, cuanto para la introducción en escena de pinturas que cumpliesen una función simbólica dentro del decorado. Tal es el juicio de Portús Pérez, quien observa una notable recurrencia de la pintura en el teatro barroco a la luz de su condición como espectáculo:

El teatro es un género esencialmente visual, y de ello eran conscientes estos escritores para quienes resultaba natural la idea de la igualdad entre arte y literatura, y estaban acostumbrados a buscar en los cuadros o estampas que veían a su alrededor inspiración para construir sus escenas teatrales. Aunque a Calderón no se le conocen tantas relaciones familiares o de amistad con pintores como a Lope, compartía con este un mismo interés por la pintu-

ra, que también le llevó a convertir a algunos artistas como Apeles o Juan Roca en personajes centrales de sus comedias, y a intervenir activamente en la defensa del carácter liberal del arte de la pintura. (Portús Pérez, 1999: 115)

Con la introducción del arte pictórico en sus composiciones, el dramaturgo áureo complacía a un vulgo que gozaba de la contemplación de imágenes y satisfacía por igual el gusto por la pintura que caracterizaba al cortesano erudito. Siguiendo al hispanista, los escritores «eran conscientes de la gran variedad del público al que tenían que contentar y de que para ello había que hacer concesiones al gusto popular, e incluir en sus obras abundantes guiños eruditos solo inteligibles para los más cultos» (Portús Pérez, 1999: 42). El aplauso popular se suma de esta forma al contento del espectador culto. Y así la atracción que ejercen la pintura y las anécdotas eruditas en torno a ella comparte escena con las tramas amorosas y los conflictos sobre la honra. Dichas circunstancias apuntalan la necesidad de un modelo acorde a las nuevas inquietudes, renovando para ello una rígida preceptiva que, en el caso español y como se ha venido señalando, resultaba contraproducente, con más razón cuando se atiende a la variedad y pluralidad de su público.

Tanto señores como criados recorren un escenario decorado con las más finas pinturas, pero también con los países y escenas de género que poblaban las paredes de cocinas y bodegas. Siguiendo a Portús Pérez (1999: 44), el aparato

visual de las comedias contentaba al espectador culto por su nota erudita, pero también «era lo que más halagaba al gusto de la mayoría». Tanto es así que en numerosas obras la pintura como parte integral del decorado se convierte en un símbolo del *ethos* de los personajes. No hay mejor ejemplo de ello que *El pintor de su deshonra* de Calderón, pieza en que el lienzo de Deyanira y Hércules pintado por don Juan Roca es un fiel reflejo de los celos que atormentan al personaje:

Fuera de tabla está,  
y aún estuviera más fuera  
si en la tabla no estuviera,  
el centauro tras quien va.  
Este es el cuerpo mayor  
del lienzo, y en los bosquejos  
de las sombras y los lejos,  
en perspectiva menor  
se ve abrasándose, y es  
el mote que darle quiero:  
«Quien tuvo celos primero,  
muera abrasado después». (Calderón, *El pintor de su deshonra*, pág. 218, acto III, vv. 597-608)

La écfrasis de la pintura se convierte en una miniatura narrativa de la trama y emblema de la misma. La correspondencia entre el pasaje mitológico y el argumento principal de la obra produce un efecto especular, de suerte que la descripción de arte refuerza el conflicto pasional representado. El centauro simboliza a los diferentes galanes que pretenden el amor de

Serafina. Su marido, don Juan Roca, es Hércules abrasado en un segundo plano por los envenenados celos<sup>14</sup>.

El comentario pictórico de la écfrasis establece una relación metafórica entre la técnica pictórica y poética: la perspectiva mayor y menor del cuadro, mediante la pintura de los lejos, se corresponde con la focalización de la trama en la que el pintor se ve representado en un segundo plano con respecto a Serafina y sus pretendientes<sup>15</sup>. El conflicto que da vida a la escena pictórica va más allá del marco del cuadro y se proyecta «fuera de tabla» sobre el escenario mismo, dando fe del complejo cometido que desempeña la écfrasis en el

<sup>14</sup> Para dos comentarios de la écfrasis calderoniana, véanse Walthaus (1998) y Portús Pérez (1999: 181-182).

<sup>15</sup> Suárez Miramón ha analizado con detalle la presencia del estilo pictorialista y el predominio del léxico cromático entre los dramaturgos barrocos: «El lenguaje dramático toma los términos de la pintura y de la técnica artística (*imagen, lejos, cerca, al óleo, al temple, sombras, luz, rasgos, matices, bulto, buril, rasguños, borrones, dibujar*) y son muy frecuentes las alusiones a objetos relacionados con la pintura (*cuadros, marcos, telas, tablas, lienzos, estampas*) y sus utensilios (*pincel, paleta, caballete*), así como las diferentes formas (*original, copia, estampa, retrato, impreso, traslado, paisajes*) y usos sociales de la época (tipos de pinturas en las casas, palacios o en almonedas). Todo este bagaje pictórico alterna con creaciones que son verdaderas pinturas en verso de la Naturaleza, captada en diferentes momentos. Unos autores tienen preferencia por los amaneceres y nocturnos, como Rojas Zorrilla, en quien también predominan los tonos rojos de gran fuerza visual, que tanto recuerdan a Guido Reni, y otros, como Calderón, alternan los distintos momentos y luces aunque en las escenas fantásticas se decanta por los azules» (2009: 356).

contexto del teatro barroco. Así lo contempla Portús Pérez en sus reflexiones:

Una de las características que define gran parte de la comedia clásica española es la existencia de una importante diversidad de niveles de significación, algunos de los cuales están reservados únicamente a la comprensión de la minoría culta. Junto a una trama de naturaleza lineal que en términos generales era comprendida por todo el público, existían numerosas subtramas y elementos simbólicos que actuaban como complementos retóricos de las otras y que frecuentemente eran entendidos solo por unos pocos [...] Estas consideraciones han de ser tenidas en cuenta a la hora de estudiar la función de algunas menciones a pinturas en las obras dramáticas, pues en ellas frecuentemente actúan como explicadoras de las tramas argumentales. Algo parecido ocurría también en los lienzos de la época en los que se representaba algún cuadro, pues este a menudo se convertía en una de las claves explicadoras de la obra entera. (Portús Pérez, 1999: 175)

Cuando no existía oportunidad o intención de introducir pinturas en escena se describían estas como en el modelo calderoniano por medio de écfrasis. Su fin era precisamente dotar a la obra de una dimensión simbólica cuyo significado se dirigía a la facción culta del público. En el caso de la descripción pictórica comentada, se aprecia claramente cómo el necesario conocimiento del mito de Deyanira y Hércules ofrecía un guiño al cortesano docto que gozaba de reconocerse como tal ante el vulgo. Pero en otras piezas, como apuntaba De Armas, el poeta dejaba de lado la erudición y pretendía, en

virtud de alusiones sutiles al arte pictórico, que el espectador imaginase el cuadro dejando volar libremente su *phantasia*. Tal es el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, obra en la que Lope, a diferencia de Calderón, menciona únicamente el retrato de Casilda sin llegar en ningún momento a describirlo, anulando así el significado hermético que pudiera encerrar su écfrasis.

Precisamente en esta composición del Fénix situamos el paradigma de la función de la pintura como mecanismo de agnición del arte nuevo. Sabido es que Peribáñez destapa las oscuras intenciones del Comendador con respecto a su mujer, al identificar el rostro de la desconocida modelo retratada por el pintor con el de Casilda. Lope transforma la pintura en el signo que permite reconocer al protagonista la realidad de los hechos. La deshonra que supone la existencia del retrato privado de su mujer en la ciudad imperial desata en Peribáñez una tormenta de pasiones que le empujará a reparar el deshonor<sup>16</sup>.

No contradice tanto la propuesta lopesca el canon aristotélico cuanto actualiza los mecanismos de agnición conforme a la nueva liberalidad del arte pictórico. Opta por darle un papel primordial al objeto inanimado, pero respetando en todo momento que la anagnórisis proceda de una peripecia como

<sup>16</sup> Ponce Cárdenas (2012) ha estudiado con puntualidad la influencia de los retratos privados en la poesía española renacentista y su papel como motivo de composición de numerosos encomios pictóricos siglodoristas.

bien preceptuaba Aristóteles. El hecho inesperado de que Peribáñez recale en el taller del pintor descubriendo a la postre el retrato de Casilda, el cual le llega a resultar en primera instancia irreconocible, desencadena la agnición del personaje y precipita los acontecimientos hacia el lance patético<sup>17</sup>. Solo la justicia real librará al villano de una muerte segura,

<sup>17</sup> Portús Pérez enumera algunas piezas en las que el pintor se erige como protagonista o bien como personaje secundario a través del cual se dignifica el arte pictórico: «Los pintores que aparecen en el teatro español de la época se adecúan perfectamente a la imagen de artistas nobles, intelectuales y útiles para con su sociedad que transmiten los tratados artísticos. Las únicas excepciones son los que protagonizan entremeses y obras semejantes, en las que, como en los cuentecillos, se jugaba con las posibilidades paródicas y paradójicas del arte y sus creadores. El propio Dios, en su faceta de pintor de la Creación, protagoniza el auto sacramental *El pintor de su deshonra*, de Calderón; San Lucas reflexiona sobre la elevada utilidad religiosa de su actividad artística en *El médico pintor: San Lucas*, de Fernando de Zaraté; el gran honor que hizo Alejandro a Apeles cediéndole a su favorita Campaspe, y las excelencias artísticas de este pintor, son la parte fundamental de *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega, *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón y *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, de autor desconocido [...] Tiziano es uno de los personajes de *La Santa Liga*, una comedia de Lope en la que se insiste en lo mucho que honró el senado veneciano al pintor; El Greco es una referencia latente en *Gridonia o Cielo de amor vengado* de Hortensio Félix Paravicino; el protagonista de la comedia *El pintor de su deshonra* de Calderón es un noble barcelonés aficionado a pintar que convierte esta afición en un instrumento para vengar sus celos; y *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega, está protagonizada por la hija de un pintor y contiene una de las defensas más hermosas, dignas y exaltadas que se han hecho nunca del arte de la pintura. Otras obras, como *Ya anda la de Mazagatos*, *La ilustre fregona*, *También la afrenta es veneno* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* también incluyen entre sus personajes a pintores, que en muchos casos proyectan una imagen noble de su actividad» (1999: 194).

como se ha apuntado anteriormente. La obra lopesca es ejemplar en este sentido, pues la honra se sitúa por encima de todos los valores sociales en la España del Siglo de Oro, advirtiendo asimismo de los peligros de quienes anteponen la ambición sin medida a la prudencia y la humildad, tal y como refleja el célebre soliloquio de Peribáñez:

Don Fadrique me retrata  
a mi mujer; luego ya  
haciendo dibujo está  
contra el honor que me mata.  
Si pintada me maltrata  
la honra, es cosa forzosa  
que venga a estar peligrosa  
la verdadera también.  
¡Mal haya el humilde, amén,  
que busca mujer hermosa! (Vega Carpio, *Peribáñez  
y el Comendador de Ocaña*, págs. 146-147, acto II,  
vv. 1766-1775)

Para Portús Pérez, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* es «una de las comedias en las que Lope compromete de una manera más clara los objetos artísticos en la trama argumental, dotándolos de un significado preciso» (Portús Pérez, 1999: 175). El reconocimiento de la figura de Casilda por parte del villano en el retrato privado del Comendador desata el torbellino de pasiones que moverá al protagonista en su cometido de ver saldada su venganza contra don Fadrique. Como destaca Lygia Rodríguez Vianna (2004: 1509), poseer «el retrato de la persona amada es tenerla “en presencia”; es

índice de fidelidad o infidelidad». Es, en definitiva, la viva imagen de las aspiraciones pasionales del Comendador.

En suma, el retrato cumple una función narratológica concreta, otorgando al teatro barroco un mecanismo de agnición en razón del gusto pictórico<sup>18</sup>. La pintura como fuente de reconocimiento de la verdad dentro de la trama dramática es a todas luces un rasgo aristotélico de la comedia nueva. Nada que deba sorprendernos si se tiene en cuenta que el filósofo mismo la recoge entre sus especies: «La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno, al ver algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues al ver el retrato, se echó a llorar» (Aristóteles, *Poética*, págs. 184-185, 1455a).

No pasa por alto Lope el modelo señalado por el Estagirita y lo convierte en un mecanismo recurrente de su propuesta neoaristotélica<sup>19</sup>. Además de en *Peribáñez*, localizamos esta misma función desempeñada por la pintura en distintas obras

<sup>18</sup> Además de la función aquí estudiada, existen otros puntos de vista que pueden ser contemplados a la hora de analizar el papel de la pintura en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Delgado Morales (1988) ofrece, por ejemplo, un análisis sistemático de la función concedida por Lope a colores e iconos; y por su parte, Bergmann (1989) centra su atención en los modos de representación plástica en la obra lopesca.

<sup>19</sup> En *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega* (2015) señala López Martín que Lope recurre al retrato como mecanismo de agnición, amén de las citadas, en *La infanta desesperada*, *El soldado amante* y *El vellocino de oro*.

del autor madrileño, entre ellas *La quinta de Florencia*, como anota Portús Pérez:

Alejandro había acudido a la quinta a ruegos de Lucindo, padre de Laura, que pedía justicia por el rapto de su hija. La desconfianza que el duque sentía sobre la historia de este desapareció cuando vio el cuadro, que le dio la clave de cuanto había sucedido. Filomela actuó como «poeta mudo» al narrar en un tapiz su rapto por Tereo, que le había cortado la lengua; y en la comedia, el papel de la tapicería lo jugó precisamente el cuadro en el que se representa este relato mitológico. (Portús Pérez, 1999: 181)

Esta estrategia dramática aristotélica recuperada por Lope se establece como uno de los principales mecanismos de agnición de la comedia nueva. Calderón recurre a ella en *El pintor de su deshonra*. En el desenlace de la pieza, el Príncipe de Ursino le encomienda a don Juan Roca la pintura de la dama que es dueña de su corazón, la cual resulta ser, sin conocerlo, su mujer Serafina. El retrato encargado por el príncipe al pintor da lugar a una ingeniosa peripecia que acarrea la agnición de su deshonra y con ella el lance patético de la trama. La imposibilidad de retratar a su mujer es motivo del pintado deshonor del protagonista: por un lado como marido, ante el reconocimiento de Serafina como la modelo cuya estampa ha de immortalizar para el Príncipe de Ursino; pero por otro como

artista, por la imposibilidad de plasmar sobre el lienzo mediante la técnica la belleza angelical de su mujer<sup>20</sup>:

Desta arte la obligación  
(mírame ahora, y no te rías)  
es sacar las simetrías,  
que medida, proporción  
y correspondencia son  
de la facción; y aunque ha sido  
mi estudio, he reconocido  
que no puedo desvelado  
haberlas yo imaginado  
como haberlas tú tenido.  
Luego si en su perfección  
la imaginación exceden,  
mal hoy los pinceles pueden  
seguir la imaginación. (Calderón, *El pintor de su deshonra*, pág. 163, acto II, vv. 51-64)

La incapacidad del protagonista de retratar a Serafina no hace más que anticipar el desenlace y el reconocimiento de su deshonra cuando descubre que la dama pretendida por el Príncipe de Ursino es su propia esposa. El significado de esta suerte de escenas responde, según Ana Suárez Miramón (2009: 359), a que en el Barroco «la estética neoplatónica al servicio de la idealización femenina, ya muy estereotipada desde el Renacimiento, cobraba nueva fuerza en la pintura y en el teatro».

<sup>20</sup> Para un estudio de la técnica pictórica en la pieza calderoniana, véanse Paterson (1971), Fischer (1981) y Martinengo (2008).

Esta misma lectura se repite en otro drama de Calderón, el cual tiene como protagonista a un pintor. Se trata de *Darlo todo o no dar nada*, pieza inspirada en la anécdota histórica que escenifican Alejandro Magno y Apeles en su rivalidad por el amor de Campaspe<sup>21</sup>. Al igual que don Juan Roca, Apeles se ve impotente a la hora de trasladar al lienzo la belleza sin igual de la dama, pues como declara el personaje que encarna al artista griego «pintarse no pueden / las perfectas hermosuras, / sin que el crédito se arriesgue» (Calderón, *Darlo todo o no dar nada*, acto II, vv. 2311-2313). En esta ocasión es la protagonista femenina la que reconoce las pretensiones de Alejandro y la deshonra que puede acarrearle por ser el rey un hombre casado:

<sup>21</sup> El interés mostrado por los dramaturgos con respecto a la relación de Apeles con Alejandro Magno responde a motivaciones sociales por la facilidad de identificar al monarca griego con el rey español y al artista de la época con el legendario pintor, como explica con todo rigor Portús Pérez: «La conversión de Apeles en arquetipo de pintores explica por qué su leyenda estaba plagada de episodios que resolvían los problemas artísticos de acuerdo con los deseos de buena parte de los escritores de la época. De entre ellos, los que más interesaban en la España del Siglo de Oro eran los que tenían que ver con su relación con Alejandro. En una época en la que los artistas luchaban por su reconocimiento social e intelectual, en la que la pintura se justificaba por su contribución a propagar la religión o la ideología política y en la que la sociedad tenía una estructura estamental que convertía al rey en el principal punto de referencia, es natural que aquellos interesados en la defensa de la pintura hicieran hincapié en la protección de los poderosos hacia este arte. Y aunque con frecuencia recurrieron a ejemplos modernos, la alusión más habitual fue a Apeles» (1999: 187).

Tú; pues tú,  
 haciendo el retrato mío,  
 me dijiste que me amaba  
 y que no era el sacrificio  
 a Júpiter, sino a Amor;  
 con que mi honor, advertido  
 de su peligro, es forzoso  
 que huya de su peligro. (Calderón, *Darlo todo o no dar nada*, acto III, vv. 3124-3131)

La pintura de Apeles retrata en esta ocasión la deshonra de Campaspe. Es el mecanismo que permite su agnición, al tomar consciencia del compromiso en que se encuentra su honor gracias a los signos mudos de la pintura. Por otra parte, el encargo de Alejandro tiene consecuencias terribles para el pintor, pues sin saberlo acepta el cometido de retratar a la desconocida de la que se halla enamorado. La pintura le hace reconocer lo comprometido de la situación, dado que supone rivalizar con el rey por el favor de la dama, algo que imposibilita y frustra su amor. Y al igual que acontecía en *El pintor de su deshonra*, Apeles reconoce a su vez su fracaso en el intento de representar con rigor la perfección de Campaspe.

El retrato de una belleza imposible de pintar, de un ídolo de amor, tiene consecuencias nefastas para los personajes: en el caso de don Juan Roca, el final es dramático; en el de Apeles, el lance se resuelve en su favor merced al reconocimiento por parte de Alejandro de su error y el auxilio de la virtud. Es el enigma que encierra la perfección de lo natural lo que inspira al artista, cuanto lo atrae, pero al mismo tiempo es

el motivo de sus celos, de su enfermedad de amor, de su pasión desatada y su inexorable perdición.

Si bien la obra de Calderón no se atiene a la doctrina de las unidades, recurre al mecanismo aristotélico para causar el estupor en su público. La efectividad del arte pictórico como recurso dramático lo afianza como estrategia de agnición en la comedia nueva. Pero la pintura cumple además una función añadida como motivo poético. Los dramaturgos se sirven de las descripciones y alusiones a los lienzos para reflexionar sobre el arte y exaltar su afición por el mismo; pero también con objeto de acentuar la lectura moral que encierran tales piezas en consonancia con la directriz promovida por la Contrarreforma.

Cabe destacar que la belleza extrema de Casilda y Serafina es cuanto conduce a la locura de amor a los galanes que las pretenden, acarreado al mismo tiempo la deshonra de sus maridos. Este mismo conflicto se repite en *El dueño de las estrellas* de Ruiz de Alarcón. Ambientada en la Grecia clásica como *Darlo todo o no dar nada* tiene como protagonista a Licurgo, quien exiliado tratará de soslayar el vaticinio de Apolo, el cual lo predestina a enfrentarse al rey cretense. De forma azarosa el infante espartano se enamora de una desconocida, Diana, al caer en sus manos un retrato suyo. Pero el conflicto surge cuando conoce que la dama es hermana de Teón, el hombre que lo ha deshonrado y al que persigue hasta Creta para saldar su venganza. La pintura actúa

en la obra como desencadenante del destino trágico al que se verá conducido Licurgo. Encaja, por lo tanto, con aquellas que responden al criterio introducido por Rodríguez Vianna (2004: 1507-1508), en las que «un retrato mueve la acción, establece tensiones, permite al lector/espectador desvelar la estrecha relación entre poesía y pintura, y formalizar la estética horaciana *ut pictura poesis*».

El cuadro de la desconocida Diana es fuente de la idolatría de Licurgo. De tal manera la obra de Alarcón aborda otro de los aspectos determinantes que afianza la presencia de la pintura como agnición en la comedia nueva<sup>22</sup>. Se trata de la peculiar función que la imagen desempeña en la España postridentina. No es de rigor una aproximación al carácter de la pintura en el Siglo de Oro sin contemplar en todo momento el valor doctrinal que posee en la época. El retrato se convierte en un instrumento ideológico que reprende la capciosa apariencia de lo terrenal y la vanidad del cortesano que goza de contemplar su imagen plasmada sobre el lienzo.

<sup>22</sup> También cumple la pintura en la obra de Alarcón una función añadida. Se trata de un recurso dramático estudiado por Weimer (2013) y denominado por el hispanista «falling portrait device». El motivo de la caída del retrato es recurrente en el teatro barroco. Es un signo de mal augurio que alerta a los personajes de la eminencia de un acontecimiento trágico. Cuando Licurgo sale de casa para acudir a la guerra ante el mandato real, Diana se percató de la caída del retrato regio sobre sus hombros, anticipando así el desenlace trágico que protagonizarán los personajes. También Mira de Amescua recurre a este mismo procedimiento en *El amparo de los hombres*, cuando al destapar Carlos el retrato de la Virgen, este se cae en presencia de Federico y el Demonio.

Así lo observamos en *El amparo de los hombres de Mira de Amescua*, obra en la que el demonio trata de corromper la devoción de Carlos hacia la Virgen, sirviéndose para ello de la pasión que despierta en él Julia. En el punto álgido de la obra, cuando se le presenta una pintura de María en vez del retrato de su amada para que el personaje reniegue de su fe, la imagen religiosa permite la agnición, al percatarse finalmente Carlos del engaño al que le han conducido sus pasiones, afianzando su fe y librando así a su alma de todo pecado. La pintura profana de Julia conduce al personaje de Mira de Amescua al extremo de la idolatría. Es una clara censura de la lascivia a propósito de la doctrina contrarreformista, la cual advierte de los peligros de apartarse de la religión y dejarse arrastrar por las tentaciones demoniacas. El único ídolo posible para el recto cristiano es la Virgen, amparo de los hombres y amuleto protector frente a la condena eterna<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> La obra mencionada de Mira de Amescua es paradigma del valor doctrinal de la imagen, máxime cuando el dramaturgo se sirve de esta para la representación de misterios religiosos. Portús Pérez presta atención a este aspecto y declara: «La mayor parte de los españoles del Siglo de Oro estaban poco acostumbrados al pensamiento abstracto, por lo que la pintura cumplía una misión tan importante como la de convertir en imágenes comprensibles por todos conceptos y modos de conducta a los que de otra manera difícilmente podían acceder amplias capas sociales. El arte acudía así en ayuda de la religión, y era uno de los vehículos más importantes con que contaba la población para entrar en contacto con el pensamiento teológico» (1999: 26). Asimismo, es oportuno destacar que Bass (2008: 80) hace hincapié en que el Concilio de Trento había reiterado el poder sobrenatural de las imágenes religiosas frente a las críticas protestantes, por cuanto representaban estas a

El valor doctrinal de la imagen se encuentra implícito por igual en *El vergonzoso en palacio* de Tirso. En la obra, Serafina, quien ha sido representada vestida como hombre mientras ensayaba una pieza teatral, descubre de manera inesperada su propio retrato y se enamora perdidamente de su figura sin ser consciente de ello. La peripecia propiciada por la presencia de la pintura provoca el giro radical de la acción. Tirso dispone la escena en función de la denuncia de la vanidad y el narcisismo, a los cuales se entrega una sociedad cortesana que se ha apartado del camino de la rectitud para dejarse arrastrar por el engaño de las apariencias.

Esta misma perspectiva es la que da vida a otra de las comedias de Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, con la cual cerraremos nuestro examen de la pintura como mecanismo de agnición en el teatro barroco. En la obra los retratos de los protagonistas cumplen una función capital. La trama se inicia cuando Ausonio, príncipe tracio, se enamora de Fenisia a través de un lienzo. Enloquece de amor hasta tal punto que, a pesar de conocer que la dama ha muerto, decide acudir a Hungría para contemplar su cadáver. Descubre a su llegada que todo ha sido una treta de Vitelio, amigo del protagonista,

la Virgen y los Santos. Weimer (2013: 103-104) ofrece la misma lectura y subraya la creencia extendida de que el espíritu divino de tales figuras se hallaba presente de algún modo en las imágenes religiosas. De ahí se explica el poder sobrenatural que encierra la pintura de la Virgen en la obra de Mira de Amescua, pues atiende a un contenido doctrinal defendido por la Contrarreforma.

quien le hace creer que Fenisia ha fallecido para suplantar su identidad y pretender así la mano de esta en la corte húngara. Al igual que Ausonio, la dama se ha enamorado del príncipe tracio a través de un retrato suyo que le vende un mercader. Es entonces cuando el rey lo encarcela al tomarlo por un impostor, enfermando Fenisia de melancolía, pues no encaja la imagen con el rostro de Vitelio, sino con el de Ausonio. Desconoce que tras la figura del hombre encarcelado se encuentra el verdadero príncipe de Tracia, cuya identidad se da a conocer cuando el mercader entra en escena y se presenta como el autor de la enigmática pintura, destapando así el terrible engaño de Vitelio. En definitiva, es el retrato de Ausonio el que favorece la agnición de los personajes, con la consecuente resolución del conflicto.

La crítica que encierra la obra de Mira de Amescua se dirige a la condena de quienes se dejan guiar por las falsas apariencias y el peligro que entraña para los cortesanos convertir los retratos en ídolos de amor. El autor censura la idolatría en la que incurre Ausonio al considerar que «el retrato es igual / a su mismo original» (Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, acto I, vv. 66-67). La perfección de la aparente belleza de los príncipes es cuanto provoca su enfermedad de amor. Tal lectura casa con el contenido doctrinal que la Con-

trarreforma exponía en cuanto a los peligros de gozar de las imágenes profanas<sup>24</sup>.

La comedia nueva manifiesta mejor que ningún otro género barroco cómo el arte es un espejo de la naturaleza humana, pero al mismo tiempo conduce a la tentación, por cuanto es capaz de perfeccionar lo natural y generar una ilusión, un espejismo, un engaño de los ojos. Así mismo acontece con el teatro, el cual a pesar de ser un espejo de la realidad social en la nueva concepción que le entrega la comedia nueva, no deja de ser una falsa percepción de los sentidos, una ficción que embauca a los espectadores para conmovirlos y hacerles conscientes de que, únicamente a través del recto camino de la virtud, el alma humana se ve libre de las tentaciones mundanas. Pintura y literatura una vez más se hermanan por ser instrumentos de difusión doctrinal, mostrando cuán útil llegó a resultar la fórmula *ut pictura poesis* para los intereses de la autoridad.

Dejando de lado la polémica en torno a la lectura política del teatro barroco, parece claro que la pintura se establece en el arte nuevo como uno de los principales mecanismos poéticos de agnición. Es signo del carácter neorristotélico de

<sup>24</sup> Esta misma perspectiva la recoge Suárez Miramón en su minucioso análisis de la función de la pintura en *La quinta de Florencia* de Lope como motor de la trama: «La perfección de la pintura tiene tal poder de seducción en él que la imagen se convierte en obsesión y, consiguientemente, en nudo dramático fundamental» (2011: 270).

la comedia española, pero también del enorme interés que sintieron los dramaturgos barrocos por la imagen pictórica, dada su capacidad para provocar en un público rendido a las apariencias el ansiado desengaño de los sentidos.

La presencia de retratos en sus obras y las funciones que estos desempeñan dentro de la trama revelan la importancia que adquiere la imagen y con ella la cultura visual en el seno de la estética barroca. A juicio de Suárez Miramón (2009: 356), «[s]i las relaciones entre poesía y pintura son estrechas aún lo son más las de teatro y pintura». Ambas son, a fin de cuentas, expresión del poderío del arte a la hora de generar ilusiones de realidad con la máxima precisión. Y lo que es más notorio, la iluminación recíproca de lienzos y escenarios posibilita la consolidación del teatro nacional bajo una nueva concepción poética: la comedia nueva como espectáculo, como imagen, como expresión artística visual comparable —*ut pictura comedia*— a las artes plásticas<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Arellano ha sido uno de los hispanistas que mayores esfuerzos ha dedicado en las últimas décadas al estudio del teatro siglodorista como espectáculo, por entrañar la visualidad escénica, en último término, su razón de ser: «Desde cierta perspectiva, si aceptamos que todo texto teatral únicamente existe como teatro en su representación, hablar de la visualidad de la palabra teatral podría considerarse tautológico: todo, en la palabra teatral, es visual desde el momento en que solo su visualización en el escenario realiza verdaderamente su vocación ontológica» (1995: 412).

## OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19.3, 1995, págs. 411-443.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- AZAUSTRE, Antonio, «Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, ed. de Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid, Gredos, 2009, págs. 29-50.
- BASS, Laura R., *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, Pennsylvania, Penn State University Press, 2008.
- BERGMANN, Emilie L., «Visual and Verbal Modes of Representation in *Peribáñez*», *Studies in Honor of Elias L. Rivers*, ed. de Bruno Damiani y Ruth El Saffar, Potomac (Maryland), *Scripta Humanistica*, 1989, págs. 36-48.
- BLECUA, Alberto, Arellano, Ignacio y Serés, Guillermo (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Dramas de honor II: El médico de su honra. El pintor de su deshonra* (3ª edición), ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

- , *Darlo todo o no dar nada*, ed. de David Hildner, 2004.  
 [Disponible en:  
<http://www.comedias.org/calderon/Darlot.html> (Consulta: 16 de septiembre de 2016).]
- DE ARMAS, Frederick A., «“¿Es éste Adonis?” La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega», *eHumanista*, 24, 2013, págs. 60-79. [En red]
- DE ARMAS, Frederick A., GARCÍA LORENZO, Luciano y GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (coords.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, 2008.
- DELGADO MORALES, Manuel, «Iconología de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*», *Bulletin of the Comediantes*, 40.2, 1988, págs. 188-192.
- DUARTE, Enrique y Mata Induráin, Carlos (eds), *El «Arte Nuevo» de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica* (monográfico), *Rilce*, 27.1, 2011.
- EGIDO, Aurora (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- FISCHER, Susan L., «Art within Art: The Significance of the Hercules Painting in *El pintor de su deshonra*», en *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, ed. de Frederick A. De Armas, David A. Gitlitz y José A. Madrigal, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981, págs. 69-79.

- GARCÍA BERRIO, Antonio, «Historia de un abuso interpretativo “Ut pictura poesis”», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach* (Vol. 1), ed. de Emilio Alarcos Llorach, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, págs. 291-308.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael, «Lope de Vega y el descubrimiento de la verdad en la comedia nueva», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, 2014, págs. 59-71. [En red] —, *La anagnórisis en la obra dramática de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2015. [Disponible en: <http://dehesa.unex.es/handle/10662/3400> (Consulta: 16 de septiembre de 2016).]
- MARTINENGO, Alessandro, «La venganza de Hércules. Técnicas y sentido del cuadro de Roca en *El pintor de su deshonra*», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, ed. de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, págs. 367-378.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La confusión de Hungría*, ed. Concha Argente del Castillo, 2014. [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-confusion-de-hungria/> (Consulta: 16 de septiembre de 2016).]
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PATERSON, Alan K. G., «Juan Roca’s Northern Ancestry: A Study of Art Theory in Calderón’s *El pintor de su*

*deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 7, 1971, págs. 195-210.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española IV. Barroco: teatro*, Estella (Navarra), Cénlit, 1981.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento», *Criticón*, 114, 2012, págs. 71-100. [En red]

PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.

RODRÍGUEZ VIANNA, Lygia, «El retrato en la expresión barroca del teatro del Siglo de Oro: emblemática y teatralidad», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Vol. 2)*, coord. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, págs. 1507-1522. [En red]

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Vulgo, imitación y natural en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) de Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 88.7, 2011, págs. 727-742. [En red]

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Función de la pintura y la mitología en *La quinta de Florencia*», en *El «Arte Nuevo» de*

*Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: teoría y práctica* (monográfico), ed. de Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin, *Rilce*, 27.1, 2011, págs. 267-280. [En red]

TIRSO DE MOLINA, *Los cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.

—, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, RAE, 2012.

VEGA CARPIO, Lope de «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», en *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 256-268.

—, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (18ª edición), ed. de José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, PUM, 1990.

WALTHAUS, Rina, «Pintar en palabras. *Ekphrasis* y retrato en algunas obras calderonianas», en *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. de María Cruz Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, págs. 1661-1670. [En red]

WEIMER, Christopher B., «Beyond Canvas and Paint: Falling Portraits in the Spanish Comedia», en *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain*, ed. de Mary E. Barnard y Frederick A. de Armas, Toronto-Buffalo-

London, University of Toronto Press, 2013, págs. 99-120.