

Introducción

Un estudio como el que vamos a abordar, que intenta ofrecer la aplicación de una praxis metodológica de análisis del documento iconográfico teatral inspirada principalmente en la tradición teórica italiana del estudio iconológico de la imagen dramática, no puede acogerse de forma preceptiva al preámbulo enciclopédico inicial de los llamados «estados de la cuestión», ya que, en este caso, nos hemos visto ante la dificultad de la «construcción» del propio objeto de investigación y, en consecuencia, ante una insuficiencia en cuanto al método, el cual hemos ido elaborando de forma ecléctica, a menudo *ad hoc* y sugerido siempre a partir del documento y del diálogo entre éste y otros textos.

Por estos motivos sólo podemos dejar constancia en esta introducción de la historia de un proceso, ya que partimos de un estado inicial de búsqueda de documentos figurativos unidos por la condición de que pertenecieran a la iconografía teatral conservada en España y datables en los inicios de la época barroca, su explicación en relación a un contexto y al uso que de éstos se ha hecho.

La vocación con que se ha elaborado esta investigación nace de la aspiración de comprender el hecho teatral en su dimensión espectacular, y en este caso, dada la distancia histórica del periodo escogido, se ha intentado recuperar información a través de testimonios figurativos.

La propuesta metodológica que planteamos es necesariamente interdisciplinar recurriendo a un enfoque de comprensión humanístico, destacando, dentro del entramado cultural interrogado, las imprescindibles aportaciones de contextualización surgidas del universo conjugado de saberes procedentes de la Historia, la Historia del Arte o la Filología. Este solapamiento teórico precisamente nos ha revelado, en alguno de los casos tratados, dataciones que se adentran incluso en los dos últimos decenios del siglo XVII, circunstancia que ha ampliado de forma natural la época estudiada, establecida en un principio en torno al primer tercio del XVII ante la creencia de que el cuadro de Velázquez, *El bufón Pablo de Valladolid*, ponía límite temporal a los exiguos ejemplos españoles.

Esta escasez de iconografía teatral española, ha favorecido la heterogeneidad temática del corpus presentado, fruto de una inevitable apertura de criterios. De ahí que en el primer capítulo se presenten cuatro pinturas franco-flamencas sobre tabla de comienzos del siglo XVII, hasta el momento inéditas, sobre escenas de la *commedia dell'arte*, pertenecientes a las colecciones de Patrimonio Nacional español y por ello susceptibles de convertirse en nuestro objeto de estudio, el cual ha contemplado la relación entre estos óleos y otros similares conservados en Francia, Italia o los Países Bajos. Estas pinturas fueron adquiridas por la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) para la decoración del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso y figuran en el inventario de palacio realizado en 1746 por el pintor romano Domenico Maria Sani. En ellos puede verse un pequeño

muestrario de los momentos más representados por los cómicos italianos: la serenata de Pantalón a su amada, Arlequín disfrazado conquistando a una doncella, Zanni y Arlequín con Francisquina ante una mesa llena de viandas o Pantalón enfrentándose a Zanni.

El segundo capítulo, en cambio, trata de elevar a rango de posible documento teatral un testimonio iconográfico no concebido como tal: el manuscrito, salpicado de dibujos, que escribió en 1594 el licenciado Reyes Messia de la Cerda¹ con el fin de dejar constancia de los adornos por él diseñados en la festividad del Corpus para los vecinos portugueses de la sevillana calle de Sierpes y narrar asimismo todo lo acontecido con tal motivo en la capital andaluza.

El tercero, en cambio, se replantea, desde la experiencia del método de análisis iconológico utilizado, la existencia de retratos de actores españoles del Siglo de Oro, indagando sobre el valor teatral concedido hasta ahora a tres ejemplos: los supuestos retratos de la actriz María Inés Calderón, *la Calderona*, y de «Juan Rana», conocido apodo del actor de entremeses Cosme Pérez, así como el del bufón u «hombre de placer» llamado Pablo de Valladolid.

Como es sabido, los interrogantes planteados por una imagen son amplios y complejos, ya que afectan no sólo a su correcta identificación e inserción dentro de una corriente estilística, sino también a todas aquellas cualidades y requisitos del momento histórico, condiciones intelectuales y motivaciones que la originaron y que le confirieron un sentido determinado bajo las miradas y apreciaciones de una sociedad concreta que la demandaba y para la que nació. Esa combinación de relaciones que dan sentido al método meramente descriptivo de la representación o Iconografía, es lo que podríamos llamar Iconología, disciplina por lo tanto que profundiza en el significado, causas y contextualización de las imágenes teniendo en cuenta todo tipo de implicaciones simbólicas e ideológicas que les son inherentes.

Si pensamos en el siglo XVII español, esta representación alegórica del concepto o el gusto por la aristotélica «metáfora continuada» se difunde al máximo, y el principal repertorio al que se acude, archivo además del acervo emblemático, lo constituye la *Iconología* de Cesare Ripa (1593). Su interpretación como arte que «personifica las pasiones y expresión de los sujetos» la vincula con la reciprocidad que se instaura entre la técnica teatral y los mecanismos de representación que conciernen a las artes figurativas.²

Descifrando convenientemente la articulación de códigos oficiales que reside en la pintura de la época y combinándolos con la vertiente literaria del fenómeno teatral, se revela la influencia de lo pictórico en la técnica del actor barroco; asimismo, corrientes de saber como la *fisiognómica*, recurrida en obras tan paradigmáticas como los *Diálogos*

1. Obra editada y publicada por el profesor Vicente Lleó Cañal: Reyes Messia de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron. Dirigidos al Invicto y generoso Conde de Priego, Asistente de Sevilla, D. Pedro Carrillo de Mendoza. Año de 1594* (Introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal), Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1985. El manuscrito se halla incluido por Alenda y Mira en el volumen I de su *Relación de Solemnidades y Fiestas públicas en España*, y su extensión es de «179 fols. en 4º, con 81 dibujos de los passos e invenciones» trazados a pluma y aguada con tintas rojas, sepias y azules.

2. Sobre este tema Vid. el artículo de Evangelina Rodríguez Cuadros, «La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», *Lecturas de Historia del Arte, EPHIALTE*, Instituto de Estudios iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 116-133.

de *Pintura* de Vicente Carducho (1633), sugieren las posibles referencias básicas de caracterización y gestualidad.³

Por otro lado, si hacemos un breve recorrido por la iconografía teatral española de los Siglos de Oro conservada, apreciamos en primer lugar, como documentos indicadores, las conocidas imágenes de personajes que aparecen en el frontispicio de ediciones de textos dramáticos como *La Tesorina* (c. 1528) de Jaime de Huete, la *Comedia Soldadesca* (1517) de Torres Naharro o *El Mercader amante* (1616) de Gaspar Aguilar.⁴ Estas ilustraciones orientan sobre un marco de referencia tan importante como el vestuario o los accesorios, ya que tipifican al actor y lo muestran toscamente como espejo de una retórica e indumentaria teatral convencionales que ayudan a componer el héroe dramático de forma tópica —un rey, con cetro y corona; un caballero de comienzos del XVII, con su bohemio, espada, colete, cuello de lechuguilla y gorra con plumas; una dama, ataviada con vestido y tocado cortesano esbozando además un elegante gesto de advertencia..., todos ellos, en las distintas ediciones, con un riguroso seguimiento de la moda de la época y sugiriendo, de este modo, la tendencia a un vestuario escénico coetáneo al momento—.⁵ Esta generalización del *dramatis personae* puede observarse también en la caracterización anacrónica de los personajes de los autos sacramentales calderonianos que se desprende del texto de las acotaciones, ya que habitualmente se siguen las pautas iconográficas de la obra de Cesare Ripa combinadas con la tradicional simbología cristiana fijada por la tradición artística así como las alegorías procedentes del periodo de la Edad Media.

Hasta encontrar otras ilustraciones, también de carácter seriado, que puedan relacionarse con el actor español, hay que esperar a dos grabados que reproducen a una actriz y un actor españoles actuando en Francia supuestamente en la ópera *Amadís* de Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault, estrenada en París en 1684. Estas estampas fueron editadas por Nicholas Bonnard (1636-1718) y se encuentran en la Pierpont Morgan Library de Nueva York. La Dra. Rodríguez Cuadros las estudia en su libro *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*⁶ y destaca el preciosismo del vestuario así como la posibilidad de establecer una hipótesis interpretativa de la imagen gracias a la descripción de la danza de la zarabanda hecha por Madame d'Aulnoy en su *Relation du Voyage d'Espagne*⁷ (1693) y a los antecedentes iconográficos de la misma hallados en uno de los grabados realizados por Jéan Bérain en torno a 1677.

3. Para la comprensión de la técnica del actor barroco son imprescindibles los trabajos de Evangelina Rodríguez Cuadros. Vid por ejemplo sus dos volúmenes coordinados *Del Oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat, 1987; o su libro *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998; así como los artículos «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano» en M. Carmen Pini-llos y Juan Manuel Escudero (Eds.), *La Rueda de la fortuna: estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberg, 2000, pp. 61-123, o, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña (Dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 109-139.

4. Estas imágenes son recogidas por E. Rodríguez Cuadros en *La técnica del actor español...*, ed.cit., pp. 248-254.

5. Hemos observado que la tendencia general en el vestuario teatral del los siglos XVI y XVII es seguir la moda del momento, sin embargo, también hemos hallado excepciones en algún documento iconográfico teatral comentado en este ensayo.

6. Vid. ed. cit. pp. 257-258.

7. «Las cómicas danzan con la cabeza cubierta por un sombrerillo y tocando las castañuelas; en la zarabanda corren velozmente; su estilo no se parece poco ni mucho al francés; aquí las bailadoras mueven mucho los brazos y pasan con frecuencia la mano por encima del sombrero y por delante del rostro, con una gracia muy singular y atractiva; tocan las castañuelas primorosamente» en Condesa D'Aulnoy, *Relación que hizo de su viaje por*

En el ámbito de la escenografía, son conocidos los dibujos de Baccio del Bianco para la comedia mitológica calderoniana de *Andrómeda y Perseo*⁸ —representada en Madrid en 1652— o los efectuados por una mano poco experta a partir de las escenografías que en 1690 hicieron Juan Bautista Bayuca y Jusepe Gomar para *La Fiera, el Rayo y la Piedra* de Calderón —representada en Madrid en 1653, y en Valencia en 1690—,⁹ así como los dibujos que acompañan al manuscrito original de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas*,¹⁰ los cuales nos ilustran sobre las ideas escénicas del pintor madrileño Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685).

En cuanto al aparato espectacular de representaciones en la calle, tales como las tarascas, tenemos testimonios gráficos eruditamente documentados a partir del clásico trabajo de José María Bernáldez Montalvo.¹¹ A estos puede añadirse la importancia de la historia teatral que reside en los carros triunfales de representación para la procesión del Corpus valenciano o Rocas.¹²

España la Señora Condesa D'Aulnoy en 1679 (Ed. facsímil: Madrid, Tipografía Franco-Española, 1862), Valencia, Librería París-Valencia, 2003, p. 17. Citado también por Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica...*, ed. cit., p. 257. En estas mismas páginas puede encontrarse una ilustración del grabado de Jean Bérain.

8. En relación a *Andrómeda y Perseo* con dibujos de Baccio del Bianco (Harvard University, Houghton Library, Ms. Typ. 258H), véase especialmente la edición filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre: Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo: Fábula [Escénica] ...: [Escenotecnía] de Baccio del Bianco... [Estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el día 18 de mayo de 1653]*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994. Asimismo es de notable interés el artículo de Phyllis Dearborn Massar, «Scenas for a Calderón Play by Baccio del Bianco», *Master Drawings*, n° 4 (1977), pp. 365-375 (láms. 21-31).

9. Para la representación de *La Fiera, el Rayo y la Piedra* hecha en Valencia en 1690 (ms. 14614 de la Biblioteca Nacional. Madrid) es una referencia indispensable el trabajo de Ángel Valbuena Prat titulado: «La escenografía de una comedia de Calderón», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, Tomo VI (1930), pp. 1-16. Inicialmente este manuscrito fue descrito y dado a conocer por Antonio Paz y Meliá en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899, p. 197. Vid. también al respecto la edición del Ministerio de Cultura de 1987 con Introducción de Manuel Sánchez Mariana y transcripción del manuscrito por Javier Portús: Pedro Calderón de la Barca, *La Fiera, el Rayo y la Piedra: comedia de don Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690* (Biblioteca Nacional, Ms. 14614), Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. Para la representación en 1652 en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid, véase la edición de Aurora Egido: Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el Rayo y la Piedra*, Madrid, Cátedra, 1989. Son de gran utilidad las referencias bibliográficas sobre escenografía incluidas en la misma.

10. El manuscrito de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Vélez de Guevara, con dibujos de Francisco de Herrera el Mozo, se encuentra en Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 13217. Vid. el artículo de Diego Angulo Íñiguez, «Herrera el Mozo y el Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, T. XIV, n° 180 (1972), pp. 401-402. Referencia imprescindible es la edición de esta obra a cargo de N. D. Shergold y J. E. Varey (Londres, Tamesis Books, 1970) con un estudio de la música realizado por Jack Sage. Asimismo, la iconografía de esta obra ha sido estudiada por Narciso Tardón Botas relacionándola con la de las citadas comedias calderonianas de *Andrómeda y Perseo*, *La Fiera, el Rayo y la Piedra*, o *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* en su brillante tesis doctoral: *Reconstrucción escenográfica de la representación de Hado y divisa de Leónido y Marfisa, de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*, Madrid, Universidad Complutense, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2001[formato CD-ROM].

11. Bernáldez Montalvo, José María, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.

12. Para una descripción y explicación histórica de *Las Rocas*, véanse: Carreres Zacarés, Salvador, *Festividad del Corpus. Las Rocas*, Valencia, Ayuntamiento: Delegación Municipal de Fiestas y Turismo, 1957; Arenas Andújar, Manuel, *Breve historia de Las Rocas y otras noticias referentes sobre el Corpus valenciano*, Valencia, Ayuntamiento, 1977; Bru y Vidal, S., *Las Rocas del Corpus y su refugio temporal de las Atarazanas*, Valencia, Ayuntamiento, 1981; Carboneres, Manuel, *Relación y explicación histórica de la Solemne Procesión del Corpus, que anualmente celebra la Ciudad de Valencia, basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los Libros manuales de concejos, Clavería Comuna y otros documentos del Archivo Municipal de esta ciudad*, Valencia, 1873; Renau Berenguer, Juan (Dib.), *La procesión del Corpus en 1800 ... de un álbum acuarelado diseñado en forma de bocetos, en tamaño folio, que se guarda en el Archivo Municipal de Valencia. Dibujos a plumín por Juan Renau Berenguer*, Valencia, 1963.

Por último, en este recorrido sobre la iconografía teatral española de los Siglos de Oro, cabe destacar, por su naturaleza única y por ello no encuadrable dentro de los anteriores grupos, los ya citados tres supuestos retratos de actores españoles del siglo XVII, que han venido siendo identificados por la bibliografía precedente como tales y sobre los que aportamos una interpretación diferente en el tercer capítulo de este libro.

Es considerable la disparidad numérica de material iconográfico existente entre países como Italia, Inglaterra, Francia o España para el estudio de este tema dentro del mismo periodo. Por citar algunos ejemplos suficientemente conocidos, acerca de la comedia italiana tenemos importantes repertorios como el *Recueil Fossard* —colección de grabados anónimos (¿franceses?, ¿italianos?, ¿flamencos?) de finales del siglo XVI sobre personajes de la *commedia dell'arte* compilada por Sieur Fossard, músico de la corte de Luis XIV— o el incluido en las *Compositions de Rhetorique* del cómico Tristano Martinelli (1601), los dibujos realizados por Dionisio Menaggio hacia 1618 con los distintos héroes de la *commedia* identificados con actores afamados,¹³ o el posterior *Balli de Sfessania* de Jacques Callot (1592-1635), serie de dibujos sobre cómicos *dell'arte* publicados en Nancy, 1622. De esta época data además el fantástico retrato del actor Francesco Andreini realizado por el romano Domenico Feti (1589-1624), pintura que además de inscribirse en la línea iconográfica del ennoblecimiento aristocrático de las efigies, autoafirma y dignifica la profesión y ejercicio de cómico a través de un personaje que se enorgullece de serlo sosteniendo la máscara de Arlequín y mirando directamente al espectador [Fig. 1].¹⁴

El teatro inglés, ofrece, a su vez, tempranas imágenes de actores entre las que podrían citarse la del cómico Richard Tarlton en un dibujo conservado en la Pepysian Library de Cambridge,¹⁵ o la de Robert Amin que aparece en el frontispicio de la obra *History of the two Maids of Moreclocke* (1609),¹⁶ al igual que retratos de cómicos famosos como el de Nathan Field (1587-ca. 1620) o Edward Alleyn¹⁷ (1566-1626) que advierten de una nueva consideración social del actor como individuo «con derecho a autoestima y memoria gráfica».¹⁸

Ante este exiguo panorama de documentación iconográfica española, hemos tenido que recurrir a revisar numerosos repertorios artísticos para asumir como posibles do-

13. Vid. Claudia Buratelli, «I comici dell'Arte in piume d'ucello di Dionisio Menaggio (1618)», *Immagini di Teatri. Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, n.º 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 187-212.

14. Respecto a las líneas iconográficas del retrato de actor, véase el magnífico artículo de Carmen Gracia Beneyto, «La iconografía del actor como documento», en Evangelina Rodríguez Cuadros, (Coord.) *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, ed. cit., pp. 411-478. En este artículo se explica cómo el retrato de actor se refuerza durante el siglo XVIII dentro de las líneas iconográficas del retrato aristocratizante, el retrato recordatorio, o destacando el perfil intelectual de la profesión —como los numerosos retratos que realizará Joshua Reynolds de David Garrick—. Lo mismo puede referirse del importante trabajo de Maria Ines Aliverti *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese* (Pisa, ETS Editrice, 1986), el cual, aunque dedicado al XVIII francés e inglés, contribuye a la clarificación de la iconología teatral de ese momento estudiada desde el punto de vista del análisis de la naturaleza del retrato de actor.

15. Publicado y estudiado por Evangelina Rodríguez Cuadros en su artículo «El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de lo clásico», *Del oficio al mito ...*, ed. cit., p. 195.

16. Ambas estampas son de nuevo reseñadas por Evangelina Rodríguez Cuadros en *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*, ed. cit., pp. 254.

17. Vid. ilustraciones en *Ibidem*.

18. Palabras muy significativas apuntadas por Maria Inés Aliverti en su obra *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, ed. cit. (p. 29), acerca del giro que se da respecto a la consideración social del actor en el S. XVIII, lo cual se refleja en la creación de un género pictórico autónomo en países como Francia, Italia o Inglaterra.

cumentos con contenido teatral aquellas imágenes no concebidas como tales. Por ello queremos especificar que éste no es un ensayo acompañado con ilustraciones explicativas, sino que es un trabajo donde las imágenes son documentos autosuficientes que en todo caso justifican un texto, una redacción paralela. Las imágenes por lo tanto no son accesorias, sino que establecen un discurso pleno donde en todo caso, como diría Bernáldez Montalvo en su libro sobre tarascas, «lo escrito ilumina lo pintado —que es el texto verdadero—; no al revés».¹⁹

De este modo, el método que hemos utilizado parte de un minucioso proceso de observación a través de un previo escrutinio comparativo con todos aquellos elementos culturales que han hecho posible cada imagen y de aquellas otras incidencias con las que posteriormente, de forma pasiva, ha interactuado por efecto del paso del tiempo. Paradójicamente este hecho se ha visto favorecido por la ausencia de un aparato bibliográfico expreso. Nuestra búsqueda de bibliografía por lo tanto, ha venido indicada tras examinar la iconografía a través de un primer contacto con historiadores de arte y conservadores de museos para conocer así la información esencial de las piezas, desde características físicas hasta su propia historia.

Tras este paso que consideramos fundamental, hemos estudiado aquellos aspectos que la propia imagen requería para ser entendida: indumentaria, antecedentes artísticos —acudiendo sistemáticamente a las compilaciones de grabados—, simbología, contexto histórico, repertorios literarios, planimetría o incluso, paleografía. El diálogo entre estas disciplinas ha proporcionado las coordenadas para la posterior interpretación iconográfica, acertada o no, pero siempre fruto de un pausado procedimiento que ha tratado de ser crítico y comparativo.

De los repertorios gráficos que más nos han ayudado a una aproximación fidedigna a las imágenes investigadas, han sido el ya citado *Recueil Fossard* —escasamente utilizado por historiadores del arte— o la extensa colección de grabados conocida como *The Illustrated Bartsch*.²⁰ Como hemos mencionado, el *Recueil Fossard* es un compendio de grabados²¹ de finales del siglo XVI y comienzos del XVII en el que se aúna un conjunto de escenas sobre cómicos *dell'arte* mientras actúan, y que en estos momentos se encuentra dividido entre el volumen así denominado en el Museo Nacional de Estocolmo y las dos secciones conservadas en la Royal Library de Copenhague.²² Si el *Recueil Fossard* o los grabados de Tristano Martinelli tienen un especial valor documental, es porque reflejan la retórica gestual de la famosa «recitación enérgica»²³ y porque se les ha concedido un importante grado de coherencia informativa de la que carecen otro tipo de repertorios más tardíos.²⁴

Del *Bartsch* o de la colección de grabados *Hollstein*²⁵ hemos acudido esencialmente a

19. Bernáldez Montalvo, José María, *op. cit.*, p. 27.

20. La colección de volúmenes conocida como *The Illustrated Bartsch* (96 volúmenes, Norwalk, Abaris Books) contiene cerca de 50.000 grabados referidos al arte comprendido entre los siglos XV y XIX. Se basa en el riguroso catálogo, carente de ilustraciones, de Adam von Bartsch (1821).

21. Acerca del número concreto de estampas que alberga el *Recueil Fossard*, vid. nota 31 del primer capítulo.

22. Para una información más detallada, vid. el primer capítulo.

23. Vid. Marco De Marinis, *op. cit.*, pp. 149-161.

24. Vid. el primer capítulo.

25. Los catálogos *Hollstein*, reciben su nombre de Friedrich Wilhelm Hollstein (1888-1957), comerciante de grabados y dibujos en Berlín antes de la Segunda Guerra Mundial. Su obra es una referencia clásica sobre las colecciones de grabado entre 1450 y 1700.



Fig. 1: Domenico Fetti, *Retrato del actor italiano Francesco Andreini* (c. 1621-1622).
Copyright ©The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

los volúmenes dedicados a maestros holandeses, alemanes e italianos tan significativos como Lucas Van Leyden (1489/1494-1533), Marten de Vos (1532-1603), Johan Sadeler (1550-1600), Hendrik Goltzius (1559-1617), Jan Saenredam (1565-1607), Jacob Matham (1571-1631), Alberto Durero (1471-1528) o Antonio Tempesta (1553-1630), entre otros. Así como imprescindible ha sido la selección de estampas de los hermanos Wierix (activos durante el último cuarto del S. XVI y primer cuarto del S. XVII). Todo ello combinándolo con la iconografía básicamente religiosa albergada en las colecciones de estampas de San Lorenzo de El Escorial, el repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional o la estampería popular alemana, francesa y de los Países Bajos publicada por la editorial Electa entre los años 1969 y 1987.²⁶

El estudio de la indumentaria ha sido una de las disciplinas ineludibles en esta investigación, ya que se ha revelado como un importante factor orientativo en la datación de las pinturas analizadas en el primer capítulo y ha proporcionado información relevante en cuanto a las tendencias del vestuario escénico. De obligada referencia han sido los trabajos publicados por Carmen Bernis Madrazo, aunque, sin duda, su consejo directo en cuestiones puntuales, ha clarificado eruditamente incógnitas imprescindibles para nuestra investigación. A su vez destacamos selecciones como las de Ferdinando Bertelli (activo entre 1561 y 1572) en su obra *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus* (1563), diseños de la época como los de Bernardo Buontalenti (1531-1608) para los *intermezzi* de 1589 por las bodas de Fernando I y Cristina de Lorena —*Disegni di Vestiture per Deità, Virtù Mascherate ed altri oggetti...*,²⁷ los de Giorgio Vasari (1511-1574) para los *Intermezzi*²⁸ de 1565 por el enlace de Francesco I y Juana de Austria o la clásica compilación de Cesare Vecellio (1521-1601), *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1590).

En cuanto a los pintores más consultados a lo largo de nuestra investigación citaremos resumidamente los catálogos de artistas como Antonio Pisanello (1395-1455), Andrea Mantegna (1431-1506), Sandro Botticelli (1445-1510), Vecellio Tiziano (1477-1576), Jacopo Tintoretto (1518-1594), Pedro Pablo Rubens (1577-1640) —a través de la colección del *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*—, Jacques Callot (1592-1635), Diego Velázquez (1599-1660), Luca Giordano (1632-1725) o Antoine Watteau (1684-1721). Aunque también queremos mencionar la búsqueda de material pictórico complementario en las ediciones de los catálogos de subastas, sobre todo de las casas inglesas *Sotheby's* y *Christie's*, donde hemos encontrado pinturas de carácter costumbrista que se adecuaban al detalle que requeríamos para ilustrar determinados aspectos cotidianos.

Las imágenes del segundo capítulo, especialmente la extrañeza que nos ha causado la representación del demonio en uno de los dibujos, nos ha conducido a consultar bibliografía sobre arte fantástico e iconografía demoníaca, así como a manejar los clásicos volúmenes de *Iconografía del arte cristiano*, obra original de Louis Réau, con el fin de estudiar la tradición figurativa de los santos y personajes bíblicos.

A esto se suma el acopio literario contenido en los numerosos *scenarii* de la comedia italiana, los *pasos* de Lope de Rueda o el auto sacramental representado en algunos de sus autores más significativos desde el *Códice de Autos Viejos* hasta Calderón, así como la tratadística sobre gestualidad, preceptiva escénica y la reciente investigación en re-

26. Vid. Bibliografía.

27. Biblioteca Nacional de Florencia (Signatura C.B.3.53, Tomo II).

28. Biblioteca Nacional de Florencia (Signatura C.B.3.53, Tomo I).

29. Vid. principalmente los trabajos citados de Evangelina Rodríguez Cuadros.

lación con la técnica del actor barroco.²⁹ Tratados escénicos del siglo XVIII como los de F. Lang *Dissertatio de Actione Scenica* (1727), J. Engels *Ideen zur einer Mimik* (1785-1786) o los posteriores de A. Morrochesi *Lezioni di declamazione e d'arte* (1832) y de J. Jelgerhuis, *Theoretische lessen over de Gesticulatie en de Mimiek* (1827), manuales básicos de quirología como la *Chironomia or the Art of Manual Rhetoric* de John Bulwer (1644), o, inventarios textuales como la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*³⁰ —compilada y editada por N. Shergold y J. Varey— y la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904) de Cotarelo y Mori,³¹ se integran e inciden en la miscelánea enciclopédica barroca a la que hemos apelado en la tarea de reconstruir y analizar nuestro corpus iconográfico.

Este procedimiento de análisis se ha visto complementado por el enfoque de estudios iconológicos proporcionado por la escuela warburgiana y por la tradición teórica italiana que a continuación reseñamos.

Fundamentos Teóricos

Tal como sugiere Giovanna Botti,³² uno de los problemas básicos del estudio de la iconografía teatral surge de la inherente ausencia de lenguaje propio en virtud de un código ilimitado, formado por los préstamos tomados de otras disciplinas humanísticas. Desde esta perspectiva, la historia del teatro se concibe como una historia de documentos de naturaleza diversa que deben ser leídos e interpretados para intentar restituir la concordancia de un «momento expresivo», difícilmente codificable dado su carácter único, irrepetible y cambiante; que se puede intuir, en todo caso, mediante cautelosas aproximaciones. Esta circunstancia conlleva que la historia del teatro se asuma como una historia interdisciplinar de trazos heterogéneos que «aspira a la memoria de aquello que de por sí no es enteramente fijable».³³

Esta característica del objeto de estudio nos ha obligado a retomar para nuestro análisis una mirada retrospectiva hacia las orientaciones críticas que, aproximadamente a partir de los años 70, comienzan a reconsiderar los documentos figurativos como elementos informativamente parejos al texto dramático. Con anterioridad, historiadores del arte como Emile Mâle,³⁴ George R. Kernodle³⁵ o Pierre Francastel,³⁶ contribuyeron a iniciar la actual reformulación de la historia del teatro en términos de una historia de los documentos sobre teatro, al advertir la importan-

30. La edición consultada ha sido la de Londres, Tamesis Books, 1985.

31. Publicado en la *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos* en 1904.

32. Cf. Giovanna Botti, «Presentazione», en VV. AA., *Immagini di Teatro, Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, n° 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966, pp.13-17, p. 13.

33. Cf. *Ibidem*.

34. Mâle, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'Iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París: [Philippe Renouard], 1908; *L'Art religieux du XII^e siècle en France: Étude sur les origines de l'Iconographie du Moyen Âge*, París: [s.n.], 1922 (Evreux: Ch. Hérissé); *L'Art religieux du XIII^e siècle en France: Etude sur l'Iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París: [s.n.], 1910 (Evreux: Ch. Herissey).

35. Kernodle, George R., *Invitation to the theatre*, New York: Harcourt, Brace & World, 1967; *From Art to the Theater: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1944.

36. Francastel, Pierre, *La réalité figurative*, París, Gonthier, 1965 (*La realidad figurativa* (traducción de Godofredo González), Barcelona, Paidós, 1988); *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967 (*La Figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento* (traducción de Alfredo Silva Estrada), Caracas: Monte Avila Editores, [1970]); *Guardare il teatro*, Bolonia, Il Mulino, 1987.

cia significativa de las referencias visuales del espectáculo, apreciadas, o bien como fuente de cierta iconografía medieval o proto-renacentista, o bien como reflejo de la influencia de las artes figurativas en soluciones escénicas acogidas en teatro, procesiones y entradas reales.³⁷

A partir de aquí se impuso la necesidad de ampliar el campo de saber hacia una variedad genética documental que precisaba a su vez de una metodología que superara los peligros de una posible «idolatría documental»,³⁸ para lo cual se hizo imprescindible una redefinición del estatuto teórico de documento en la línea de autores como Lucien Febvre,³⁹ Marc Bloch,⁴⁰ Jacques Le Goff,⁴¹ Paul Zumthor⁴² o más recientemente Marco De Marinis.⁴³

Lucien Febvre y Marc Bloch, fundadores de la revista *Annales d'histoire économique et sociale* (1929), empiezan por cuestionar el documento como prueba indiscutible del hecho histórico, postura por lo tanto que difiere de la corriente positivista de finales del siglo XIX y de principios del XX confiada en la presunta objetividad del dato. Bajo la visión positivista, se sustrae el importante componente de la intencionalidad, si bien, tal como señala Marc Bloch, todo documento es el resultado de una selección histórica casual o de una decisión por parte del historiador:

A pesar de lo que a veces parecen creer los principiantes, los documentos no saltan a la vista, aquí o allá, por efecto de quién sabe qué inescrutable deseo de los dioses. Su presencia o su ausencia, en un fondo archivístico, en una biblioteca, en un terreno, depende de causas humanas que no escapan enteramente al análisis, y los problemas planteados por su transmisión, así como no son sólo ejercicios para técnicos, tocan ellos mismos en lo íntimo de la vida del pasado, porque lo que de ese modo se encuentra en juego es nada menos que el pasaje del recuerdo a través de las sucesivas generaciones.⁴⁴

El entramado intertextual que inserta el documento en un contexto demarcado tanto por los antecedentes que lo han hecho posible como por las incidencias posteriores

37. Cf. Cesare Molinari, «Sull'iconografia come fonte della storia del teatro», en VV.AA., *Immagini di Teatro...*, ed. cit., pp. 19-40, p. 19.

38. Cf. De Marinis, *op. cit.*, p. 43.

39. Febvre, Lucien, «De 1892 à 1933: Examen de conscience d'une histoire et d'un historien» en *Combats pour l'histoire*, París, Colin, 1953.

40. Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, París, Colin, 1949 (*Apología de la Historia o El oficio de historiador* (Ed. de Juan José Soto), La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971).

41. Le Goff, Jacques, «Documento/Monumento», Enciclopedia Einaudi, Vol. IV, Turín, Einaudi, 1978 (Documento/Monumento» en *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227-239.)

42. Zumthor, Paul, «Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française», *Revue des sciences humaines*, 97 (1960), pp. 5-19.

43. De Marinis, Marco, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988. Vid. especialmente el capítulo 2º: «Storia e storiografia», pp. 38-73.

44. Bloch, Marc, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, París, Colin, 1941-1942. Citado por Jacques Le Goff, «Documento/Monumento» en *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227-239, p. 235.

45. A este respecto Lucien Febvre introdujo la necesidad de acudir a cualquier tipo de documento como fuente de reconstrucción histórica: «La historia se hace con documentos escritos, por cierto. Cuando existen. Pero se la puede hacer, se la debe hacer sin documentos escritos, si no existen. [...] En suma, con todo eso que, perteneciendo al hombre, depende del hombre, expresa al hombre, demuestra la presencia, la actividad, los gustos y los modos de ser del hombre. Quizá, toda una parte, y la más fascinante, de nuestro trabajo de historiadores, ¿no consiste propiamente en el esfuerzo continuo de hacer hablar las cosas mudas, de hacerles decir lo que solas no dicen sobre los hombres, sobre las sociedades que la han producido, y de constituir finalmente

recibidas, contempla la apertura a todo tipo de código más allá de la escritura.⁴⁵ La terminología de «monumento» es empleada por primera vez por Paul Zumthor⁴⁶ para describir esa «verticalidad» semántica que la gramática de la contaminación cultural confiere a un documento transformándolo en «monumento». La crítica del documento como monumento desarrolla entonces sus consecuencias críticas en la dirección marcada por el proyecto «arqueológico» de Michael Foucault⁴⁷ y por último queda reformulada teóricamente por Jacques Le Goff:

No existe un documento objetivo, inocuo, primario. La ilusión positivista [...], que veía en el documento una prueba de buena fe, a condición de que fuese auténtico, puede muy bien encontrarse en el nivel de los datos mediante los cuales la actual revolución documental tiende a sustituir los documentos. La concepción de documento/monumento es entonces independiente de la revolución documental y tiene, entre otros fines, el de evitar que esta revolución, también necesaria, se transforme en un elemento diversivo y distraiga al historiador de su deber principal: la crítica del documento —cualquiera que sea— en cuanto monumento. El documento no es una mercancía estancada del pasado; es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder. Sólo el análisis del documento en cuanto monumento permite a la memoria colectiva recuperarlo y al historiador usarlo científicamente [...] [El documento] es el resultado ante todo de un montaje, consciente o inconsciente, de la historia, de la época, de la sociedad que lo ha producido, pero también de las épocas ulteriores durante las cuales ha continuado viviendo, acaso olvidado, durante las cuales ha continuado siendo manipulado, a pesar del silencio. El documento es una cosa que queda, que dura y el testimonio, la enseñanza (apelando a su etimología) que aporta, deben ser en primer lugar analizados desmitificando el significado aparente de aquél. El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido de las sociedades históricas por imponer al futuro —queriendo o no queriéndolo— aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira. Corresponde al historiador no hacerse el ingenuo.⁴⁸

Como sugiere Le Goff, el documento es la consecuencia elaborada de un imaginario colectivo recogido por un observador envuelto además en sus propios condicionamientos de época, por ello debe analizarse intentando «desmitificar su significado aparente».⁴⁹

esta vasta red de solidaridad y de ayuda recíproca que suple la falta del documento escrito?» en, «De 1892 à 1933: Examen de conscience d'une histoire et d'un historien», *Combats pour l'histoire* (ed. cit. de 1953), p. 428. Citado por Jacques Le Goff, op. cit. p. 231.

46. En su clásico ensayo sobre los textos más antiguos de la lengua francesa: «Document et monument. Apropos des plus anciens textes de langue française», *Revue des sciences humaines*, n° 97 (1960).

47. Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969.

48. Le Goff, Jacques, op. cit., pp. 236 y 238. Para los planteamientos de teóricos como Michel Foucault, Jacques Le Goff o Paul Zumthor, véase además Marco De Marinis, op. cit., el capítulo: *Storia e storiografia*, pp. 38-73, especialmente, pp. 38-51.

49. Le Goff, Jacques, «Documento/monumento», ed. cit., p. 238.

El éxito de este análisis depende de la adopción de precisas competencias de lectura, asumiendo que cada documento constituye una potencialidad de sentido que únicamente el intérprete de época puede actualizar de forma variada. En su opinión, se trata de entender cuál es el significado textual del documento independientemente del intencional —aunque sabiendo que este último supone parte de su apariencia significativa—, y una vez definido de forma hipotética tratar de entender qué significa el hecho de que diga lo que dice.⁵⁰

Michel Foucault describe este nuevo enfoque metodológico declarando la necesidad de adoptar una tendencia arqueológica o de desmontaje y aislamiento de los elementos que constituyen el «monumento» con el fin de detallarlo intrínsecamente, para así conocer el fondo de sobre qué *a priori* histórico se ha producido, cuál es el campo epistemológico o *episteme* en donde pueden investigarse las condiciones que lo han hecho posible.⁵¹ Para ello se ha de tener en cuenta que cualquier manifestación estética, utiliza los códigos culturales de una determinada época transformándolos, quizá mínimamente, al mismo tiempo que los reproduce. Por esta razón, si asociamos estos códigos con la noción de «enciclopedia» elaborada por Umberto Eco como «suma del saber socializado»,⁵² puede decirse que el espectáculo teatral representa siempre una reestructuración de la enciclopedia más que una actualización de la misma. A esto se añade la dificultad, de que incluso disgregando los abigarrados elementos de un «monumento» cultural estamos participando en otro nuevo montaje, el de la interpretación.

En nuestro caso, dadas las carencias y limitaciones inherentes al distanciamiento contextual, hemos empezado por abandonar la convicción de que las imágenes que presentamos tengan un contenido preciso y unívoco. De este modo, para la lectura de las que aquí estudiamos, ha sido imprescindible entender los documentos como resultado de procesos interdisciplinares conexos, siguiendo la herencia de los fundamentos del método iconológico de la escuela de Aby Warburg⁵³ aplicado a la investigación histórico artística, que profundiza en la génesis e historia de la imagen intentando establecer las pertinentes correspondencias entre ésta y el contexto histórico cultural que explica su existencia. Descifrar el trasfondo ideológico al que remiten las imágenes mediante una apelación coherente a los distintos dominios del pensamiento —histórico, literario,

50. Cf. *Ibidem*, pp. 238-239.

51. Cf. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (traducción de Elsa Cecilia Frost), Madrid, Siglo xxi, 1978, p. 7.

52. Vid. Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.

53. Es imprescindible citar al respecto el pionero y mítico ensayo de Aby Warburg sobre el vestuario teatral para los *Intermezzi* florentinos de 1589 celebrados con ocasión de las bodas de Fernando I y Cristina de Lorena: «I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri: saggio storico-artistico», *Estratto dagli Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (Anno 1895)-Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1895. Este trabajo ha sido fundamental para las conclusiones sobre indumentaria del segundo capítulo. Sobre la contribución hecha por Warburg y su Instituto a los estudios teatrales, Vid. Zampino, M. Daniela, «Gli studi teatrali e il *Journal of the Warburg and Courtland Institute*», *Biblioteca teatrale*, n° 18, 1977. Por citar algunos de los trabajos clásicos de esta escuela, Vid. además los libros de Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Nueva York, Oxford University Press, 1939 (*Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1971), o *Meaning in the visual arts*, New York, Doubleday, 1955 (*El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1995); asimismo de Ernst H. Gombrich: *Art and illusion*, New York, Pantheon Books, 1960 (*Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982) e *Icones symbolicae*, Oxford, Phaidon, 1963 (*Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1986).

filosófico, científico o religioso— es en definitiva la metodología esencial para entender el arte como medio valioso de conocimiento de la realidad histórica y no sólo como transmisor de complacencia estética.⁵⁴ Así lo resume Erwin Panofsky:

El historiador del arte deberá confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra (o del grupo de obras) de que se ocupa, con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra (o grupo de obras), en la mayor cantidad que le sea posible dominar: documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio. No hace falta decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de la sociología debiera hacer idéntico uso de las obras de arte. En la búsqueda de las significaciones intrínsecas, o contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse unas a otras.⁵⁵

El procedimiento que Panofsky refiere para la investigación de la imagen pasa por tres niveles de descripción: el pre-iconográfico, que constituye el reconocimiento de los motivos artísticos; el iconográfico o «universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias, y alegorías en contraste con la esfera del ‘asunto’ primario o natural»⁵⁶ y la investigación iconológica, asentada en el «universo de los valores simbólicos» interpretando los motivos por los que la mente humana ha dado forma a determinados temas y conceptos.⁵⁷ Frente a la imagen, estos tres métodos que aparecen como tres modalidades de investigación, se funden en un proceso único debido a la necesidad de entender la obra de arte como una totalidad.

La lógica de esta metodología ha hecho que sea el procedimiento de aplicación espontánea en este trabajo. Por poner un ejemplo analizado [Fig. 3, Capítulo I], la conclusión de que la indumentaria lucida por los personajes de un cuadro es inventada —pese a su apariencia realista—, y, por lo tanto, específicamente teatral, ha sido fruto de un proceso que necesariamente ha pasado por estas tres fases. Nos referimos a la pintura flamenca de autor anónimo titulada *Commedia dell'arte scene* conservada en el Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo que muestra una típica escena de la *commedia* con Pantalón cortejando a la *Innamorata*:

1) Descripción pre-iconográfica:

En primer lugar, ante la extrañeza del vestuario de la dama, hemos tenido que familiarizarnos con la terminología adecuada para la correcta identificación de las partes de su atuendo y realizar un estudio formal del mismo.

2) Análisis iconográfico:

Una vez identificados, hemos procedido a su descripción de acuerdo con un conocimiento de las fuentes estilísticas que dan origen a las distintas tendencias de la moda

54. Vid. al respecto el interesante prólogo que sobre este tema hace Alfonso Rodríguez G. de Ceballos al libro de Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 9-12.

55. Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 59-60.

56. *Ibidem*, p. 48.

57. *Cf. Ibidem*, p. 60.

en un momento determinado. Para ello ha sido necesario establecer la tipología de las distintas piezas del vestuario así como ubicarlas dentro de su propio proceso evolutivo; conocer la utilidad de las prendas, los estilos, el empleo de adornos y accesorios así como qué exigencia social motivó su aparición; averiguar el nexo de unión con el referente histórico-artístico de una época y apoyar la datación de la pintura según la demarcación temporal que establecen los cambios en la moda.

Precisamente en este ejemplo, la falta de concordancia temporal entre las distintas piezas de la indumentaria —coetáneas algunas al momento denotado por la pintura (finales del s. xvi) y otras completamente anacrónicas— o incluso su difícil vinculación con alguna nacionalidad dada su mezcla estilística o su expresa antigüedad, nos ha conducido a pensar en un vestuario inventado, completamente teatral.

3) Interpretación iconológica:

El análisis iconográfico desemboca en la posterior «intuición sintética»⁵⁸ de los datos, ya que, tal como señala Panosky, «la iconología es [...] un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis».⁵⁹ Este hecho se traduce en el cuestionamiento de nociones relativas a la sociología del espectáculo, tales como la creencia más o menos generalizada acerca del uso de un vestuario realista y coetáneo por parte de las actrices de la *commedia*. Pese a que ésa parece la tendencia general, resulta significativo tener un contraejemplo en forma de cuadrito al óleo, soporte último de un proceso de fijación figurativa que arranca en este caso claramente de un grabado y que al menos obliga a pensar en una combinación probable de ambas alternativas.⁶⁰

Otros factores como el valor simbólico de la indumentaria y su trascendencia como distintivo de la consideración social del individuo, así como el uso y valor de la misma en una profesión carente de reconocimiento por parte de la sociedad del momento, pertenecerían al ámbito de la interpretación iconológica. Lo mismo cabría decir del estudio sociológico que se podría elaborar sobre la difusión de imágenes de actores.

El punto de arranque de todo este engranaje ha sido la búsqueda de la semejanza formal entre los distintos motivos figurativos a través de una red de marcas comunes o indicios, lo cual ha generado el seguimiento natural de su difusión, desde sus orígenes conocidos en el grabado hasta su reproducción variada en la pintura o en la escultura.⁶¹ Al mismo tiempo, la justificación de la analogía ha impuesto la observación de las diferencias, las cuales, ante un entramado de similitudes, han resultado profundamente informativas. Este proceder metodológico ha sido desarrollado por teóricos del teatro como Franco Ruffini o Ferdinando Taviani; Ruffini enfrentando en el documento el terreno de lo «ya sabido/no conocido» y Taviani oponiendo la norma a la excepción.

Franco Ruffini anuncia las partes comunicativas del documento —fundamentalmente el epistolar, aunque lo creemos aplicable también al iconográfico— dividiéndolo en tres zonas: la de «silencio» o aquella parte conocida tanto por el emisor como por el destinatario y las que la exceden, es decir, aquella parcela informativa extraña al emisor pero que

58. *Ibidem*.

59. *Ibidem*, p. 51.

60. Vid. el primer capítulo.

61. Y como dice Foucault, «No hay semejanza sin signature, el mundo de lo similar sólo puede ser un mundo marcado [...] El conocer las similitudes se basa en el registro cuidadoso de estas signatures y su desciframiento», *Las palabras y las cosas*, ed. cit., p. 35.

domina el destinatario y viceversa, —espacio éste donde se concentra la carga saber—:

El documento no exhibe solamente el ‘estado del mundo’: exhibe la relación entre el saber de aquel que compila el documento y el de aquel o aquellos a los cuales éste va dirigido. [...] En realidad, la comunicación entre un emisor y un destinatario es imposible si no existe una intersección entre los dos *dominios culturales*, ..., pero tal intersección constituye ... el territorio de lo ya sabido ... Cuanto más se extiende la intersección entre los dos dominios culturales, tanto mayor llega a ser la zona de silencio, es decir, menos informativo *para nosotros* llega a ser el documento. En torno a la zona de silencio se añade, ..., aquella parte del ‘dominio cultural’ del emisor que es extraño al destinatario y, ..., aquella parte del ‘dominio cultural’ del destinatario que es extraño al emisor. El análisis de un documento es el análisis de estas tres zonas ... Lo que excede el territorio de intersección, son los dos campos entre los cuales se establece un tránsito potencial y real de saber.⁶²

A su vez Taviani —tal como hemos comentado—, reformula estas hipótesis no sobre el principio de la oposición «ya sabido/ no conocido» sino sobre la dicotomía que se genera del contraste «normal/excepcional»:

El documento de *norma* conserva huella de aquello que de *excepcional* sucede ... Por lo que se refiere a la *Commedia dell'Arte* ... creemos que la improvisación y la especialización del actor en una sola parte es la norma, mientras fueron probablemente la excepción ...⁶³

Básicamente la aplicación de estas directrices a nuestro corpus ha propiciado una división entre los documentos que podrían llamarse «neutros» para el emisor y destinatario del momento —e imprescindibles, en cambio, para nuestra investigación— al formar parte del sustrato cultural de ambos: fundamentalmente grabados y pinturas en torno a los tópicos iconográficos de la época o ilustraciones sobre indumentaria. Y aquellas señales inscritas en los mismos que tras su comparación con el dominio cultural común marcan un deseo de diferenciación respecto a éste, ahí es donde se ha revelado para nosotros la importancia metodológica de distinguir la excepción frente a la norma e interpretarla.

Por todo lo dicho, la aplicación de esta metodología a nuestro corpus se resume en dos principios básicos:

—la indagación acerca de la historia de la imagen o «análisis de los tipos» —siguiendo la terminología de Panofsky—.

—la búsqueda de la diferencia enfrentando la norma a la excepción en el análisis del

62. Ruffini pone el ejemplo de las crónicas renacentistas, las cuales centran su atención en elementos efímeros, como aquellos referidos a la escena o a su aparato, lo cual es coherente con la teoría de la prioridad informativa de lo menos conocido en detrimento de los aspectos fijados: “... el texto de la comedia, especialmente la clásica, y su recitación vienen en general considerados en la medida de elementos invariables y repetitivos, cuyo conocimiento puede por lo tanto darse por descontado, al menos en un cierto ámbito cultural..., y la atención se afirma en elementos efímeros y de vez en cuando variables: el aparato, la escena (recordada principalmente por las maravillas de la perspectiva), los trajes y, sobre todo, entreactos” en Franco Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1893, pp. 68-70.

63. Taviani, Ferdinando, «Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'arte» en Taviani y Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte*, Florencia, La Casa Usher, 1982, p. 344.

documento, pero no sólo a nivel formal, sino por comparación con los otros textos culturales que definen aquello que pertenece a la tradición y aquello que escapa a ella.

Aplicación del método al análisis del corpus

—Historia de la imagen

Nuestra aproximación a los postulados teóricos descritos, ha comenzado con el cuestionamiento de las presuntas evidencias informativas atribuidas tradicionalmente a las imágenes que hemos estudiado. La intención ha sido la de intentar liberarnos de toda interpretación asumida. Todo dato ha sido interrogado con el fin de situarnos en una posición lo más cercana posible a la inocencia, teniendo en mente la metáfora que Panofsky emplea para definir la iconografía:

pongámonos ... en la situación de un bosquimano australiano que contempla un cuadro de la Última Cena. No verá otra cosa que una comida en comunidad en la cual ocurre algo excitante. Para comprender el sentido del cuadro el nativo deberá familiarizarse con el contenido del Evangelio. Cuando nos ocupamos de obras cuyos temas superan el ámbito de ideas de la formación intelectual media actual,..., todos somos bosquimanos de Australia.⁶⁴

El primer paso para ello ha sido la indagación sobre los orígenes de cada imagen, acudiendo a la información básica que de las mismas se sabía a través de los historiadores del arte o los conservadores de las piezas: su procedencia, fuentes, reproducciones, datos técnicos y bibliografía. Generalmente esta información servía para situar el documento histórica y artísticamente de forma bastante concisa, ya que casi todas las pinturas y dibujos analizados son de una calidad artística modesta y de escaso interés para el historiador del arte. Sin embargo, estos datos, incluidos en la ficha técnica de cada obra, fueron decisivos en el estudio de los retratos del tercer capítulo. Gracias a ellos, supimos de la existencia de una copia en Francia del supuesto retrato de la «Calderona» —así como de otros modelos afines—, lo cual de nuevo nos hizo pensar en un grabado y en el motivo que realmente representaba: una amonestación de Marta a su hermana María Magdalena. A partir de la información reunida, llegamos a la conclusión de que el cuadro no ofrecía indicio alguno que hiciera pensar en María Inés Calderón como la mujer retratada, pese a que colateralmente descubrimos que este retrato albergaba cierto contenido teatral al reflejar una de las escenas más celebradas en los misterios medievales italo-franceses.

La mencionada importancia metodológica de acudir a las fuentes de la imagen ha sido un principio de aplicación general, aunque resulta especialmente llamativa en el primer capítulo. Nuestra búsqueda vino forzada por el hallazgo de la coincidencia formal y temática de dos pinturas de una serie de cuatro de las colecciones del Patrimonio

64. Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, ed. cit., p. 54. Citado por Otto Päth, *Historia del arte y metodología* (versión española de Francisco Corti), Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 68.

65. Los ya citados cuadros anónimos de Patrimonio Nacional figuran catalogados en el inventario de 1746 con los números 784 a 787 y sus títulos responden a los nombres de los personajes representados en cada uno de ellos: «Zany, Arlequín y Francisquina», «Leandro, Arlequín, Lilia, Lucía», «Zany, Lilia, Leandro» y «Zany y

Nacional, con otros dos óleos de una serie de tres, pertenecientes a la colección del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.⁶⁵ Las evidentes correspondencias condujeron de inmediato a un grabado, medio de fácil divulgación responsable generalmente de las distintas versiones pictóricas de un mismo tema. De este modo fijamos nuestra atención en el citado *Recueil Fossard*.⁶⁶ En éste encontramos la inspiración formal y temática de los lienzos y a partir de ese momento nos preocupó el grado de veracidad que podrían albergar en relación con el fenómeno teatral que reflejaban.⁶⁷

A este respecto Marco De Marinis hace una valoración entre los documentos existentes sobre *commedia dell'arte* en la que estima el *Recueil Fossard* o las *Compositions de Rhetorique* (Lyon, 1601) de Tristano Martinelli como referentes cercanos al hecho teatral. En primer lugar, porque ambos repertorios tienen la ventaja de ser grabados y no pinturas al óleo o al fresco, lo cual supondría una mayor implicación artística y por lo tanto subjetiva —siendo aún así conscientes de que los grabados son obras artesanales que pueden ofrecer una visión no directamente documental sino artística del asunto representado—. En segundo lugar, por el hecho de que el *Recueil Fossard* modifique su estilo en relación con el cambio de sujeto referido: algunas escenas de una farsa francesa de la célebre compañía de Agnan Sarat y otras relativas a unos cómicos italianos del tiempo de Enrique III con la aparición de todos los personajes principales de la *Commedia*, lo cual implica un esfuerzo por atenerse al realismo recitativo claramente diferenciado de las dos compañías reproducidas, mucho más grosero en la francesa y refinado en la italiana.⁶⁸ Rasgos como el descrito confieren a este repertorio una compatibilidad intertextual con las fuentes literarias y culturales de la época que lo acercan a la buscada fidelidad respecto al hecho teatral representado, ausente en otros repertorios posteriores.

En un grado ligeramente más alejado por la marcada intervención del artista, este autor sitúa un conjunto disperso de óleos y frescos sobre escenas teatrales *dell'arte*,

Arlequín» o «Historia de Zany y Arlequín». Miden 38 x 47.5 cm. y en cuanto a su datación, en el estudio que de los mismos hacemos en el primer capítulo, hemos propuesto la hipótesis de que puedan encuadrarse en torno a la primera década del siglo XVII. Los tres óleos anónimos del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo se titulan «Harlequin Disguised» (33 x 44 cm.), «The Comic Serenade» (33 x 46.5 cm.) y «The Comic Duel» (33 x 46 cm.), y también se encuentran en la franja temporal de finales de finales XVI e inicios del XVII. Para una mayor documentación véase el primer capítulo.

66. Para la explicación de la organización del *Recueil Fossard*, Vid. nota 31 del capítulo 1º.

67. Siempre teniendo en cuenta que asumimos la afirmación de Le Goff de que no existe un «documento-verdad». Cuando hablamos de fidelidad la conceptuamos como un parámetro relativo: la comparamos con aquellos documentos que son fruto de una libre invención, circunstancia que conociéndola los reviste del valor de percibir las reacciones que ciertas manifestaciones espectaculares producían en la memoria de un espectador cultivado, el cual, en su afán de embellecerlas, transmitía una evocación fantaseada.

68. Además de esta serie principal comprende otras igualmente referibles a espectáculos de compañías italianas que difieren mucho, en cuanto a estilo, de la descrita. Por ejemplo las nueve estampas de las láminas XXXIX-XLIII datadas entre 1560 y 1580 que se inspiran en la actividad de una pequeña compañía formada por una mezcla de bufones, actores y charlatanes (Vid. De Marinis, *op. cit.*, p. 141, nota 27) o las de Pierre Brebiete (1598-1650) y Jacques Honnervogt (Escuela Francesa, S. XVII), ya del siglo XVII. Este deseo de veracidad, según la variante en cuanto a sujeto, no deja en cambio de guardar unos rasgos estilísticos fundamentales y comunes a todos ellos: la llamada «recitación enérgica por contraste», sello inconfundible que define la retórica gestual de la primera comedia *dell'arte*, la cual se traduciría, de forma resumida, en un conjunto de movimientos bruscos e imposibles de los siervos opuesto al realismo elegante de los señores. (Vid. al respecto Marco De Marinis, *Capire il teatro ...*, ed. cit., pp. 149-161, que es quien define el término. Vid. también el primer capítulo de este trabajo).

generalmente franco-flamencos y de finales del xvi, conservados en distintos museos o pertenecientes a colecciones privadas en su mayoría francesas. Dentro de este grupo De Marinis incluye, por ejemplo, las famosas pinturas al fresco de Alessandro Scalzi, «el Paduano», sobre las paredes de la *Narrentrepe* (la Escalera de los locos), en el castillo de Trausnitz (Baviera) datadas según Franz Rauhut en 1578.⁶⁹

En opinión de De Marinis, pese a la subjetividad de una elaboración artística individual, las pinturas sobre *commedia dell'arte* de este temprano periodo, son muy importantes para el estudio de este teatro ya que son las primeras sobre la *commedia* y dan inicio a un verdadero y propio género.

De acuerdo con esto, los citados cuadros de Patrimonio Nacional podrían sumarse a este grupo intermedio de óleos coetáneos cronológicamente al *Recueil Fossard* y de indudable valor para el estudio de la realidad histórica de la primera *commedia dell'arte*, puesto que albergan un grado de veracidad nada desdeñable al reflejar, dada la contemporaneidad con el *Fossard* y su inspiración en éste, un contexto cultural transmitido de forma bastante fidedigna. A esto se añade, como ocurre con el *Fossard*, el deseo de adecuación a un hecho teatral concreto, ya que, pese a ser el *Fossard* el claro antecedente figurativo tanto de la serie del Drottningholms como de la de Patrimonio Nacional, existe un detalle en los cuadros españoles claramente diferenciador y necesariamente informativo: los nombres que aparecen pintados a los pies de cada personaje en los grabados del *Recueil* o en las series sueca y española son compartidos por el *Fossard* y los cuadros del Drottningholms —*Donna Lucia*, *Capitano Cocodrillo*—, sin embargo cambian en los de Patrimonio Nacional —*Sra. Lilia*, *Sr. Leandro*—, consecuencia que creemos que responde a un acto consciente que depende de la voluntad del artista y que responde por lo tanto a una realidad teatral particular.⁷⁰

Por último De Marinis otorga escasa veracidad a grabados de Jacques Callot (1592-1635) como el famoso *Balli de Sfessania* (Nancy, 1622) o algunos otros como los de los *Gobbi* o *Les Gueux*, los cuales juzga como el resultado de una libre reinención del artista inspirado por las figuras de ciertos bailes tradicionales napolitanos —la *Sfessania* o la *Locia*— sobre cuyo diseño puso los nombres propios de ciertas máscaras del carnaval italiano, sin ni siquiera preocuparse demasiado de la correspondencia entre el nombre y la figura.⁷¹

Un discurso similar hace respecto a las más tardías producciones de Claude Gillot (1673-1722) y su discípulo Antoine Watteau (1684-1721), entendiéndolas como «escenas

69. Cf. De Marinis, *op. cit.*, p. 142. Vid. el clásico trabajo de Franz Rauhut, «La Commedia dell'arte italiana in Baviera: teatro, pittura, musica, scultura», en VV. AA., *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Florencia, Olschki, 1965. La secuencia entera de las escenas al fresco fue publicada por Artur Kutscher en *Die Commedia dell'arte und Deutschland*, Emsdetten, Lechte Verlag, 1955. Vid. también el análisis realizado por Gunter Schöne, «Die Commedia dell'arte – Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern», en *Maske und Kothurn*, v (1959). Para el estudio de estas imágenes véase el artículo de Lucia Corrain, «Commedia dell'arte nelle corti tedesche» en Susana Biadene y Lucia Corrain, *Venezia e la Germania: arte, politica, commercio, due civiltà a confronto*, Milán, Electa, 1986. pp. 159-170.

70. Vid. al respecto el primer capítulo. Aquí nos hallamos ante un caso claro de «análisis de la diferencia», la cual contiene un elevado valor informativo, al significarse en medio de un entramado de analogías.

71. Vid. Ferdinando Taviani y Mireia Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte*, ed. cit., p. 488.

72. De Marinis, *op. cit.*, p. 138. Para su clasificación, vid. pp. 140-141.

73. Gherardi, Évariste, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil General de Toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service. Enrichi d'Estampes en Taille-douce à la tête de chaque Comédie, à la fin de laquelle tous les Airs qu'on y a chantés se trouvent gravez notez, avec leur Basse-continue chiffré*, Paris, J.-B. Cusson et Pierre White, 1700, 6 vols. *Recueil* compilado por Évariste Gherardi, arlequín del Ho-

de fantasía»⁷² que evocan en todo caso el mundo del teatro de las máscaras acogiendo fuentes diversas: diseños de Callot, los volúmenes del *Théâtre Italien* de Évariste Gherardi,⁷³ o las imágenes del carnaval.

Por los motivos descritos, los cuadros de Patrimonio Nacional —al igual que los del Drottningholms—, alcanzan la relevancia de ser testimonios iconográficos con un importante grado de veracidad, además de pertenecer a ese conjunto de pinturas pionero de un nuevo género pictórico de tema exclusivamente teatral que se hallan dispersas por Europa. Precisamente, a lo largo del primer capítulo ofrecemos una pequeña muestra de algunas de las pinturas que quedarían relacionadas temática y formalmente con los óleos de Patrimonio Nacional, pero, sin duda, lo más llamativo desde los inicios de la investigación, fue la citada coincidencia de dos cuadros entre dos series pictóricas independientes, tomados de un sustrato inicial conocido de 85 grabados —el *Recueil Fossard*—. Esta circunstancia en absoluto nos pareció casual, e interpretamos la exigua probabilidad resultante como síntoma de hallarnos ante unas escenas reiteradamente representadas: *lazzi*, trucos cómicos totalmente estereotipados que podían incluirse o no en una o en varias *commedias*. Una aportación iconográfica más para comprender la especialización técnica de estos actores, que, como parece unívocamente documentado, no dejaban espacio a la improvisación.

—*Búsqueda de la diferencia: la excepción frente a la norma*

Con todas estas similitudes, las diferencias halladas comparativamente entre los cuadros del Drottningholms Teatermuseum y los del Patrimonio Nacional, eran necesariamente informativas. El citado cambio en los nombres escritos al pie de los personajes de las pinturas existentes en España, motivó nuestro deseo de emparejar históricamente la imagen con una compañía teatral concreta, ya que dicha variación respondía claramente a un acto voluntario del artista por distinguirse de su fuente original. Este hecho, junto con la orientación temporal de la indumentaria, nos ha llevado a proponer una hipótesis de datación para la serie.

Por otra parte, el manuscrito de Reyes Messia de la Cerda acometía otra materia: este repertorio compuesto por 83 dibujos sobre los decorados callejeros organizados para la fiesta del *Corpus Christi* sevillano de 1594, ofrecía una imaginería de la que podía extraerse información relativa a la iconografía teatral propia de los autos sacramentales. En éste, de toda la influencia claramente recibida de las artes figurativas, intentamos identificar las huellas que en él residían de la práctica escénica. Esto fue posible destacando una vez más las singularidades. Uno de los ejemplos surgió de la observación de aquellos personajes que no aparecían en el referente artístico estereotipado para las

tel de Bourgogne, compuesto de 55 comedias cortas de uno o tres actos escritas en francés y repartidas en seis volúmenes. Publicado en 1700, recoge las obras representadas en el Hotel de Bourgogne desde 1681 hasta su clausura por orden de Luis XIV en 1697. Entre los principales autores del mismo se encuentran Florent Carton Dancourt (1661-1725), Charles Dufresny (1684-1724) o Jean-François Regnard (1655-1709).

74. Por «pasos», tal como explicamos en el capítulo de Messia deben entenderse una especie de decoraciones fijas en forma de tablados adosados a los muros de las casas, que representaban escenas del Antiguo y Nuevo Testamento mediante figuras de bulto ante un fondo seguramente pintado. Quizá este nombre haya sido dado por la posible identificación con el «paso de comedia» al tratarse estas decoraciones de escenas breves intercaladas bajo una posible línea discursiva mayor que establece comparaciones temáticas al enfrentar paralelamente pasajes del Antiguo Testamento con los del Nuevo. Como es sabido, según el *Diccionario de Autoridades* por «paso de comedia» se entiende «el lance ò suceso que se introduce en ella, para texer la representación. Por extensión se dice de qualquier cosa que mueve à risa ò hace harmonia ò extrañeza. Lat. *Scena Actus*.»

conocidas escenas bíblicas, pero que en cambio formaban parte de los caracteres secundarios de la representación dramática tan populares en compendios como el *Códice de Autos Viejos*. El *Aucto del Destierro de Agar* y el *passo*⁷⁴ de Messia «La expulsión de Agar» compartían la introducción escénica de dos pastores, siervos de Abraham, que no figuraban ni en los versículos bíblicos del *Génesis* (21, 8-19), o de *Gálatas* (4, 30), ni tampoco eran parte integrante de las representaciones pictóricas del tema. Pensamos que la coincidencia de drama y dibujo en estos dos criados, próximos al modelo del «gracioso» de la comedia, podía deberse a su acogida argumental en el ámbito escénico.

Asimismo, otra muestra de la consideración de la búsqueda de la diferencia como técnica de estudio del documento, nos vino dada con la atípica semblanza del demonio del Discurso 11º del manuscrito, la cual parecía nutrirse de la experiencia teatral y no de la iconografía fijada para él en el arte. Su imagen, completamente humanizada, según las directrices de una dramaturgia que lo asimila al antropomorfismo para denotar una evolucionada sutileza psicológica, lo enfrentaba a las tradicionales apariencias monstruosas de la pintura y la escultura. Los ejemplos literarios que nos sirvieron de referencia comparativa fueron desde los autos del *Códice de Autos Viejos* hasta los autos sacramentales de Calderón.⁷⁵

No obstante, la diferencia más notable hallada en la obra de Messia de la Cerda, fue la falta de correspondencia habitual entre dibujo y texto explicativo del mismo, la cual, en el caso del demonio, se traducía en contradecir su iconografía humana mediante la añadidura de detalles bestiales en su descripción. De este modo, y teniendo en cuenta además que los dibujos fueron realizados antes que el texto descriptivo que los explica, deducimos que el antropomorfismo iconográfico del diablo opuesto a una narración en la que se le añadían atributos de animales, podría responder a dos estados de la representación: esquema conceptual del dramaturgo frente a la posterior demanda popular de efectismo escénico. Mostrar ambas posibilidades es una de las virtudes del manuscrito, cuya aportación iconográfica permite intuir visualmente la caracterización de los personajes morales del auto sacramental arrojada por el *corpus* dramático barroco en sus acotaciones.

Por último ha sido de nuevo indispensable el estudio de la indumentaria, la cual en este caso es específicamente teatral, como lo demuestra la frecuencia con la que se describe como atuendo «a la antigua», término que tratamos de clarificar recurriendo a la

75. Si hemos hecho esta acotación en el repertorio literario, se debe a que, coincidiendo con la opinión de la Dra. Ferrer Valls, creemos que es a partir de esta compilación donde se apunta un nuevo tipo de caracterización del diablo mostrándose con aspecto antropomorfo. La Dra. Ferrer Valls hace un exhaustivo análisis de este personaje en su artículo «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español» [separata], *Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento. Atti del Convegno: Roma 30 Giugno/3 Luglio 1988*, Roma, Union Printing Editrice, 1988, pp. 303-324. En este trabajo se hace una revisión del personaje en autores como Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Juan de Paris, Joan Timoneda, *Códice de Autos Viejos*, Bartolomé Palau, Miguel de Carvajal y Luis Hurtado.

76. Sobre la consideración de la problemática del género del retrato de actor y su evolución, véase el citado artículo de Carmen Gracia Beneito en el que se expone la proliferación del mismo en el siglo XVIII asimilado a las líneas iconográficas existentes del retrato aristocrático, retrato recordatorio o el retrato alegórico, circunstancia nacida del «deseo o la necesidad de conservar, popularizar y difundir la memoria del actor» (p. 417) al haberse producido una previa revalorización del teatro como actividad intelectual entre la poesía y la pintura. Ya María Inés Aliverti (*op. cit.*) advertía de la nueva consideración social del actor y de su reflejo en las artes plásticas procedente de este fenómeno de dignificación del género: «el teatro no sólo asume el papel de eslabón entre la poesía y la pintura, sino que se convierte en eje de adaptación de la nueva realidad cotidiana a las artes figurativas. De manera que no sólo se teatraliza la pintura de género sino el propio retrato, hasta el extremo que hacerse

tradición iconográfica de los *intermezzi* italianos donde queda ampliamente referido.

Con el tercer capítulo nos hemos encontrado ante tres ejemplos hipotéticamente teatrales, al haber sido conceptuados como retratos de actores.⁷⁶ Como ya hemos mencionado, el procedimiento consistió en volver a lo básico, cuestionando todo lo que de ellos se sabía. Por ello, nos interesamos únicamente por la información que artísticamente proporcionaban. De ahí que investigamos la datación a través de claras señales cronológicas que ofrecían ciertos detalles de la indumentaria, intentamos establecer hipótesis sobre posibles antecedentes o posteriores reproducciones y tratamos de poner las pinturas en relación con otras para averiguar el tema o tópico relatado.

A partir de la investigación referida, nuestras conclusiones, detalladas a lo largo del análisis de cada pintura, derivaron hacia la absoluta desconfianza respecto a la identificación de los personajes con sus supuestos referentes históricos, excepto en el caso de *Pablo de Valladolid*, pintura original de Diego Velázquez de sobra conocida.

Así pues, nuestro proyecto de investigación ha consistido básicamente en la labor de confeccionar un *corpus* dentro de un límite temporal y comprobar el valor teatral de los documentos que presentábamos. Nuestras intenciones iniciales de hacer un análisis de la iconografía del actor del siglo XVII con imágenes conservadas en España, se vieron forzosamente reducidas al estado previo de la confección de un repertorio. Los sutiles matices que hemos dado relativos a la indumentaria, la caracterización o el gesto del actor, han surgido de la generosidad del propio documento tras su reconsideración epistemológica y del análisis de sus conexiones intertextuales.

La metodología, tal como hemos anunciado, ha consistido en establecer las pertinentes asociaciones interdisciplinares para entenderlo de acuerdo con los distintos factores de pluralidad cultural que lo determinaban. La apertura a las aportaciones de cada una de estas perspectivas humanísticas para el estudio de la iconografía teatral, ha permitido la comprensión de la imagen a través del juego de los contrastes informativos, fundamentado en el citado procedimiento de análisis sugerido por Ferdinando Taviani que enfrenta la norma a la excepción.⁷⁷ De este modo, hemos de decir, que igual que esta técnica ha servido para restar cierto valor teatral a documentos que presuntamente lo albergaban —es el caso del tercer capítulo—, también ha ayudado a otorgárselo a aquellos que genéticamente no habían sido concebidos como teatrales —fundamentalmente los ejemplos analizados en el segundo capítulo—.

Creemos por lo tanto, que es absolutamente necesario estudiar el fenómeno teatral en su dimensión espectacular aprovechando la síntesis informativa de motivos plásticos que únicamente puede ser ofrecida por los testimonios iconográficos, siguiendo la idea de que el arte, al igual que la música, posee una «esfera de expresión autónoma» donde pueden decirse cosas que no pueden ser dichas en ningún otro campo de expresión.⁷⁸

Para el análisis del documento figurativo, juzgamos fundamentales al menos estos pasos: comprobar la veracidad del documento respecto al hecho teatral, la búsqueda

retratar con el traje teatral se convierte en una moda ampliamente extendida» (p. 441). Sin embargo, hasta que este fenómeno se produce en el siglo XVIII, y especialmente en países como Francia, Italia o Inglaterra, tenemos un vacío documental, que en España incluso también se extiende a este siglo. De ahí nuestro interés por analizar los ejemplos hasta el momento identificados como retratos de actores españoles del siglo XVII.

77. Vid. F. Taviani, *op. cit.*

78. Citado por Otto Patch, *op. cit.*, p. 70.

de las analogías y por lo tanto el estudio de las diferencias, la indagación de su génesis e historia poniéndolo en relación con todo tipo de textos y el cuestionamiento de las interpretaciones consolidadas por la convención.

Al final de cada capítulo incluimos una conclusión, excepto en el último, en el que se ha hecho innecesario dada la brevedad del mismo. Somos conscientes a su vez, de la exigencia de una continuidad en los estudios sobre iconografía teatral aplicables, por ejemplo, a los mecanismos «escénicos» para la representación callejera, observables actualmente en carros como las llamadas *Rocas* del Corpus valenciano. Pero no sólo son importantes este tipo de evidencias teatrales, sino que estimamos esencial rescatar aquellas imágenes contenidas en los repertorios artísticos de grabado o pintura que podrían alcanzar la categoría de iconografía teatral *in lato sensu* debido a la información que sobre este tópico reside en ellas.

Por último queremos destacar que la heterogeneidad temática de los distintos apartados de este libro, impuesta por la probada escasez de imágenes existentes en España, guarda un punto de unión: la pretensión de aplicar una praxis de estudio del documento iconográfico teatral inspirada, básicamente, aunque no de modo absoluto, en la experiencia teórica italiana.

Esta publicación es fruto de la elaboración de la Tesis Doctoral *Hacia una nueva consideración del documento teatral en el siglo xvii: del texto a la iconografía*, dirigida por la Doctora D^a Evangelina Rodríguez Cuadros y presentada y leída en la Universitat de València el 15 de diciembre del 2003, con un tribunal presidido por el Dr. César Oliva (Universidad de Murcia) y formado por los Doctores D. Jesús Urrea (Universidad de Valladolid. Director del Museo Nacional de Escultura), D^a Rosa Navarro (Universidad de Barcelona), D^a Teresa Ferrer (Universitat de València) y D^a Marta Haro (Universitat de València), a los que desde aquí quiero agradecer su interés, amabilidad y ayuda. También agradezco a los profesores de la Universitat de València y personal administrativo todas las facilidades y apoyo prestado.

Dicha Tesis fue realizada gracias a la concesión y disfrute, por un periodo de cuatro años, de una beca de investigación de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana (Proyecto PB940999), iniciada en el año 1997, con destino al Departamento de Filología Española de la Universitat de València.

La selección de ejemplos mostrados, ha sido resultado de las sugerencias surgidas a través de conversaciones con especialistas de otras disciplinas humanísticas imprescindibles para la comprensión de la documentación visual, en especial de Historia del Arte, que me han guiado a su vez en la búsqueda de material en los fondos de determinados archivos y bibliotecas. Especialmente hemos acudido a los de la Biblioteca Nacional (Madrid), Biblioteca del Museo Nacional de Escultura (Valladolid), C. S. I. C., Instituto Diego Velázquez, Biblioteca Histórica de Valencia, Museo de Teatro de Almagro, Museo Nacional de Estocolmo y Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo. Igualmente hemos consultado los fondos del Archivo General de Simancas, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid y Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

Sin embargo este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de muchas personas a las que desde aquí quiero expresar mi más sincera gratitud:

A la doctora Evangelina Rodríguez Cuadros, directora de mi tesis, por haberme sugerido un tema tan apasionante y arriesgado como éste, proporcionándome bibliografía imprescindible, orientándome en el enfoque metodológico, dándome continuas facili-

dades, atento seguimiento y confianza en mis investigaciones.

Al profesor y Director del Museo Nacional de Escultura, Jesús Urrea Fernández, por su generosidad en la aportación de material inédito, sus inteligentes conversaciones llenas de interesantes ideas y su valiosa ayuda en cuestiones de historia del arte. A D^a Concepción De la Torre, por su indicación de numerosos ejemplos iconográficos de notable interés para cada uno de los capítulos, su consejo y amistad. A D. Manuel Arias y D. José Ignacio Hernández Redondo, conservadores del Museo Nacional de Escultura, por sus aclaraciones en materia de interpretación de elementos iconográficos, así como a todo el personal de este Museo por su constante apoyo y amabilidad.

A la doctora Carmen Bernis (†), por su bondadosa disponibilidad y agudas observaciones sobre indumentaria, fundamentales para la datación de las pinturas con escenas de la *Comedia dell'arte* conservadas en Patrimonio Nacional. Al doctor Luis Quirante Santacruz (†), por su amable atención y valiosa ayuda cuando pedí la beca de investigación.

A la doctora Odile Delenda, por su correspondencia aclaratoria sobre las «María Magdalenas» y su aportación de material gráfico. A la conservadora del convento de las Descalzas Reales, D^a Ana García Sanz, por la información proporcionada acerca del llamado cuadro de «La Calderona». A la perita grafóloga D^a Concepción Ferrero, por su interpretación cronológica de la inscripción «Juan Rana» en el cuadro de este personaje.

A Marta Ankarswärd, conservadora del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo, por su amabilidad y facilidades en la obtención de las fotografías de las pinturas de la comedia italiana existentes en su museo, así como por las sugerencias de importantes reseñas bibliográficas. A Eva Karlson, conservadora del Museo Nacional de Estocolmo y Ulf Cederlöf, Director del Museo Nacional de Estocolmo, por sus indicaciones acerca del *Recueil Fossard*. Al profesor Orest Ranum, por su disponibilidad. A la doctora Teresa Ferrer Valls, por facilitarme imágenes sobre el carnaval veneciano. Al profesor D. Anastasio Rojo, por su amabilidad y ayuda en la búsqueda de material de archivo, así como a todo el personal del Archivo Histórico Provincial de Valladolid por sus orientaciones en la búsqueda y lectura de algunos documentos. A José Izquierdo Fombuena y Rosa González, por sus traducciones del francés. A Mimma De Salvo, por sus aclaraciones respecto a las compañías teatrales españolas. A Goretti, José, Andrea y Amparo, por hacer por mí más de lo que incluían sus obligaciones de servicio a un usuario del préstamo interbibliotecario de la biblioteca de la Universidad de Valencia.

Al doctor arquitecto Luis A. Mingo, por sus dibujos de la calle Sierpes de Sevilla. A Juan Martínez (†), conservador de Patrimonio Nacional, por sus informaciones sobre los cuadros con escenas de la *commedia dell'arte* pertenecientes a las colecciones de Patrimonio Nacional. A las doctoras D^a Isabel Mateo y D^a Margarita Estella, del C.S.I.C. (Instituto Diego Velásquez), por sus amables conversaciones y orientaciones iconográficas. A D. Andrés Peláez, Director del Museo de Teatro de Almagro, por sus valiosas aclaraciones en materia de iconografía teatral. Al profesor D. Enrique Valdivieso, por facilitarme material imprescindible para la elaboración del segundo capítulo. A los doctores Vicente Lleó Cañal y Benito Navarrete, por animarme al análisis iconográfico del manuscrito de Messia de la Cerda desde el punto de vista de sus posibilidades dramáticas. Al Dr. Miguel Ángel Cálata Gorgues, Director de Museos del Ayuntamiento

de Valencia, por facilitarme importante bibliografía sobre *Las Rocas* y a D. Francisco Pérez, por su amable explicación de las mismas. A Sonsoles Cantero, por su ayuda con el alemán.

A José Manuel Izquierdo, por su paciencia al escucharme, su lectura del manuscrito y sus inteligentes observaciones. A mi hermana Rosa, por las continuas conversaciones de apoyo, su erudición, consejos y sentido práctico al responder a mis consultas. A mi madre, por su sacrificio y ayuda. A mi padre, por todo.

Sin todos ellos la realización de esta investigación hubiera sido imposible.