

Iconografía del retrato de actor:
«La Calderona», «Juan Rana»
y Pablo de Valladolid

En este último capítulo se impone una reflexión sobre la existencia de retratos de actores españoles del siglo xvii. Para ello analizaremos los hasta ahora conceptuados como tales: el supuesto retrato de la actriz María Inés Calderón, la *Calderona*, asociado a una pintura conservada en el convento de las Descalzas Reales de Madrid; la pintura de un hombrecillo portando una rana conservado en la Real Academia Española, personaje que se ha identificado con la máscara «Juan Rana» —comúnmente asociada con el actor Cosme Pérez—, fundamentalmente por una inscripción que así lo nomina; y el del bufón u «hombre de placer», más que actor, *Pablo de Valladolid*, perteneciente a la colección del Museo del Prado.

La veracidad de los mismos como documentos teatrales ha sido cuestionada por la crítica, aunque ha habido un deseo de aceptación generalizado propiciado quizá por la carencia de ejemplos españoles frente al desarrollo, ya en el xviii, de un verdadero «género pictórico autónomo» en países como Italia, Francia o Inglaterra.¹

A lo largo de estas páginas intentaremos analizarlos en primera instancia únicamente desde la información que artísticamente proporcionan: su procedencia—en el caso de que se conozca—, su relación con otras pinturas para así crear un soporte intertextual de información, las dataciones a través de la indumentaria y por lo tanto la posible o imposible relación de la misma con la época en la que vivieron los supuestos personajes retratados, la indagación sobre el tema o tópico relatado, los matices de la fisonomía, el porte o la elegancia y significado de los gestos.

De esta forma aspiramos a seguir metodológicamente los postulados de teóricos del teatro como Marco De Marinis, que citando a Jacques Le Goff insiste en la necesidad de intentar contemplar el documento como una construcción no inocente, siendo conscientes de que todo «documento es monumento», o «resultado del esfuerzo cumplido de la sociedad histórica para imponer al futuro aquel dato imagen de sí mismo», sabiendo que hasta cierto punto no existe un «documento verdad».² Acudiendo a Le Goff, trataremos de obtener de los mencionados retratos, una «desmitificación de [su] significado aparente»,³ con la intención de aproximarnos a lo que dicen desde una perspectiva que los contextualice histórica y artísticamente para así poder apreciar, entre otras cosas, su presunto valor como documentos teatrales.

María Inés Calderón, «La Calderona»

La hipótesis que identifica una pintura conservada en el convento de las Descalzas Reales de Madrid con el retrato de la actriz del Siglo de Oro español, María Inés Cal-

1. Cf. Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 267.

2. Le Goff, Jacques, «Documento/Monumento», *Enciclopedia Einaudi*, vol. iv., Torino, Einaudi, 1978. pp. 44, 46. Citado por Marco de Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988. p. 43.

3. *Ibidem*.

derón, conocida popularmente como *La Calderona*, fue emitida por el historiador Elías Tormo en su obra: *En las Descalzas Reales, estudios históricos, iconográficos y artísticos*.⁴

Su comentario surge a propósito de la proximidad física entre el supuesto retrato de la actriz y un cuadro atribuido al pintor Eugenio de las Cuevas en el que Tormo reconoce a D. Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV y María Inés Calderón [Fig. 1]. La coincidencia de que el posible retrato del adolescente —posteriormente reconvertido en un *San Hermenegildo*— se hallase cercano a la pintura de «una dama sentada peinándose» en el interior de la Capilla del Milagro que en las Descalzas Reales fundó D. Juan José de Austria, hizo concebir a Tormo la idea de que aquella joven mujer era la madre del príncipe ilegítimo retratada antes de su decisión de tomar los hábitos religiosos [Fig. 2].⁵

Y algo de parecido [a propósito del citado cuadro del *San Hermenegildo*], nos lleva a una atrevida idea que damos aquí con toda clase de reservas: la de que sea María Calderón, su madre, aquella hermosa mujer sentada, peinando con su mano derecha los cabellos, vestida de lujosa falda y cotilla escotada, teniendo en su mano izquierda algo que puede ser una blanca toca, y acompañada de una sirvienta que admirativamente junta las manos y cierra los ojos: es decir, la mal supuesta ‘Doña Juana la Loca’, de las tradiciones de la casa. Pudiera representar a la Calderona, un momento amada del Rey, quizá mostrando el estado de ‘dulce esperanza’, y anunciando, para en su día, lo que serenamente hizo, tomando el velo de religiosa (sacrificando sus cabellos por tanto) y de manos no menos que del Nuncio Pamphili, luego Papa Inocencio X, ingresando en el convento del valle de Utandi, en la Alcarria —benedictinas, término de Valfermoso de las Monjas, partido de Brihuega—, donde ejemplarmente vivió hasta su muerte: quizás logrando el engrandecimiento de su hijo por su propio recogimiento y recato⁶

La crítica, aunque ha trabajado con la posibilidad de contar con esta interesante imagen para añadirla al exiguo elenco iconográfico del actor español, se ha mantenido siempre escéptica al respecto. Dentro de los ejemplos más recientes que abordan el tema, está el imprescindible libro de Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*⁷ en el que la autora expresa refiriéndose a este retrato: «Nadie sabe si ‘la Calderona’ se muestra aquí en su momento de esplendor o si se disponía a profesar abandonando las vanidades de su gastada vida. Nadie sabe ni siquiera si se trata realmente de ‘la Calderona’». ⁸

4. Madrid, Blass y Cia., 1927 (iv vols., vol. I, p. 104)

5. Según el historiador Ángel Aterido Fernández, Elías Tormo basó su teoría en una conjetura más elaborada, ya que en el Convento de las Descalzas Reales «había profesado una hija bastarda de Don Juan José de Austria, sor Margarita de la Cruz. Don Juan José había sido fruto de la relación adúltera de Felipe IV con María Calderón, de ahí que pareciera lógico que entre el ajuar de sor Margarita figurara el retrato de su abuela.», en «Marta reconvinando a su hermana María (supuesto retrato de la Calderona)» [cat. 406], *El Mundo que vivió Cervantes (del 11 de octubre de 2005 al 8 de enero de 2006)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, p. 566.

6. *Ibidem*, pp. 104-106. Vid. también la noticia acerca de La Calderona en N. Shergold y J. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londres, Tamesis Books, 1985.

7. Madrid, Castalia, 1998, pp. 275-279.

8. *Ibidem*, p. 278.

Este interrogante es precisamente sobre el que vamos a reflexionar ahondando incluso en si realmente nos encontramos ante un retrato, pues de estos factores depende, en parte, que esta pintura pueda ser considerada documento teatral o no. Para ello trataremos de contemplar el cuadro únicamente desde el punto de vista de la información que artísticamente proporciona.

Se trata de un óleo pintado sobre lienzo de 113 x 84 cms., datado dentro del primer tercio del siglo XVII y cuyo título es *Alegoría de la Vanidad* —según reza el inventario de Patrimonio Nacional (Nº 00610746)—.

De éste, o posiblemente de un grabado que dio origen a ambos, hay una copia de inferior calidad en el castillo francés de Gué-Péan (Loir-et-Cher) cuyas dimensiones son 79 x 100 cm., y que hasta el momento se ha considerado la representación de una comadrona dando consejos para un buen parto [Fig. 3].⁹ Una fotografía de la misma en blanco y negro aparece publicada en uno de los tomos de la colección dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*.¹⁰ Su pie de foto dice lo siguiente:

las vanidades, —espejo y joyas— quedan relegadas, por una vez, a segundo término, para oír, los tres consejos necesarios para un buen parto (Insignia alemana de comadrona, siglo XVI, *Château du Gué-Péan*, Loir-et-Cher).¹¹

Esta datación del cuadro conservado en Francia, que lo haría anterior al óleo de las Descalzas Reales, sería contradictoria con el estudio de la indumentaria del mismo, la cual nos lleva a suponer la posterioridad de la «insignia alemana». ¹² El análisis iconográfico de la misma no puede ser demasiado ajustado ya que en ambas pinturas se ha prescindido de la representación del cuello y de las mangas, piezas independientes que se añadían al jubón e importantes para hacer precisiones cronológicas.

La dama, en su tarea de desvestirse,¹³ sólo enseña las mangas interiores de la camisa, de modo que el jubón, bien distinto en ambas pinturas, sirve para establecer una aproximación temporal genérica pero diferenciada. El de la pintura española creemos que responde a la moda veneciana de influencia francesa que prefiere un borde redondeado y henchido, llamado en Italia *pancetta*.¹⁴ En este cuadro todavía es bastante moderada, de acuerdo con el estilo predominante desde 1580 hasta 1600, aproximadamente. No obstante, este hecho puede haber propiciado el efecto del mencionado embarazo —circunstancia que pensamos no es deducible ni de su atuendo ni de su aspecto—, ya que estos jubones aumentaban inevitablemente la talla de la cintura al rellenarse con borra de lana, algodón o incluso crin de caballo para eliminar pliegues

9. Nosotros debemos la reproducción que aquí presentamos a la colaboración de la profesora Odile Delenda del Wildenstein Institute, con la cual, a su vez, contactamos a través del profesor D. Jesús Urrea. Desde aquí quiero expresar a ambos mi más profundo agradecimiento.

10. Ariès, Philippe y Duby, Georges, *Historia de la vida privada: tomo v: el proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, (volumen dirigido por Roger Chartier) Madrid, Taurus: Alfaguara, 1991, p. 248.

11. *Ibidem*.

12. Hemos hecho a su vez consultas a expertos del mundo de la Historia del Arte (entre ellos, D. Jesús Urrea, Director del Museo Nacional de Escultura), que se han inclinado por la datación en el XVII.

13. Más adelante explicaremos por qué creemos que se está quitando la ropa y no poniéndosela.

14. Vid. Rosita Levi-Pisetzky, *Storia del Costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, 5 vols., (v. 3, p. 35 y 78.)



Fig. 1. Eugenio de las Cuevas, *Retrato del Segundo Don Juan de Austria convertido en un San Hermenegildo*. Madrid. Óleo sobre lienzo. Convento de las Descalzas Reales. Copyright © Patrimonio Nacional (n° inv. 00612214).



Fig. 2. Anónimo, *Alegoría de la Vanidad*. Primer tercio del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. 113 x 84 cms. Madrid. Convento de las Descalzas Reales. Copyrigh © Patrimonio Nacional (n° inv. 00610746)



Fig. 3. Anónimo, *Insignia alemana de comadrona*. Principios del siglo XVII. Loir-et-Cher. Château du Gué Péan.



Fig. 4. Anónimo Español, *María reconviendo a su hermana María* (supuesto retrato de la Calderona), S. XVII, Óleo sobre lienzo. Madrid. Colección Abelló.

y arrugas e impresionar con la ampulosidad siempre asociada a la riqueza, a la salud y por lo tanto, a la belleza.¹⁵

Su escote de forma cuadrada huye de la rigidez española y se complace en enseñar el extremo de la camisa rematada, según creemos, con encaje de aguja veneciano de forma redonda con tres pequeñas vaguillas en sus bordes.¹⁶ La moda de Venecia daba gran importancia a la «ropa blanca», de manera que el dicho «la camisa antes que el jubón» se convirtió en un proverbio veneciano. El cuidado y el detalle hacía que se bordara sobre las camisas con hilo de seda y se terminaran con encaje, tal como es el caso.¹⁷ El vestido de esta joven recuerda a los de las retratadas por Pablo Veronese (1528-1588), con los llamativos estampados de motivos florales y telas llenas de colorido. Su moda, por lo tanto, se adecúa a una época comprendida entre 1580 y 1600, dentro de las líneas italianas —posiblemente venecianas— influidas a su vez por las citadas extravagancias estilísticas francesas.

Sin embargo, el cuadro conservado en Francia sugiere una cronología ligeramente posterior en ese alargamiento redondeado de la punta del jubón mucho más allá de la zona del ombligo, notable ya en 1605 y claramente exagerado en 1610 y años siguientes.¹⁸

Quizá este lienzo del que se ha dicho que representa los consejos de una comadrona, hipótesis propiciada por el prominente vientre de la joven sentada, ofrezca una engañosa impresión provocada por el armazón de ballenas que, al no ajustarse al contorno real de la silueta femenina, dirige con rigidez la forma del talle hacia un inevitable abultamiento final, más apreciable todavía si no se estaba erguido. Este escepticismo se debe a que, en nuestra opinión, el tema que se está recreando tanto en este cuadro como en el de las Descalzas Reales es el tópico artístico de la *exhortación* de Marta a María Magdalena, o la también llamada *conversión* de María Magdalena.

Esta hipótesis cobra fuerza al conocer la existencia de otra versión perteneciente a la Colección Abelló, *Marta reconviendo a su hermana María (supuesto retrato de la Calderona)* (S. XVII) [Fig. 4], muy similar a la pintura de las Descalzas Reales, que prácticamente por este motivo —ya que el cuadro de las Descalzas se conoció con anterioridad—, ha heredado su identificación como retrato de la cómica María Inés Calderón. Estas tres variantes pictóricas nos conducen a pensar que no estamos ante un retrato, si no más bien ante una escena cuya iconografía corresponde a la amonestación de Marta a su hermana María.¹⁹

María Magdalena, ha sido una de las figuras más fascinantes y complejas de la historia bíblica, ya que la tradición cristiana de Occidente ha tendido a unificar en su persona tres mujeres distintas que seguían a Jesús en los Evangelios:

«María, llamada la Magdalena, de la que [Jesús] había expulsado siete demonios» (*Lucas*, 8:2), que asistió a la crucifixión, así como a la sepultura. Después fue privilegiada con la aparición de Cristo junto con las otras dos Marías, aunque Marcos y, sobre todo Juan, en el episodio del *Noli me tangere*, narran que ella fue la escogida por el Señor para ser la primera que lo contemplase.

15. Vid. James Laver, *Breve Historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 92.

16. Vid. M^a Ángeles González Mena, *Catálogo de encajes: con una adición al catálogo de bordados*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1976. Según la autora las características descritas son las principales diferencias con el tradicional encaje español, el cual es de bolillos y termina en un penacho trifoliado o cuatrifoliado. (Cf. p. 278).

17. Cf. Albert Racinet, *Historia del vestido*, (3^a reimp.), Madrid, Libsa, s.a., p. 172.

18. Así lo demuestran conocidas pinturas como las de P. P. Rubens, *Rubens y su mujer Isabela Brant* (1610).

19. Vid. Ángel Aterido Fernández, op. cit., p. 566.

La segunda es María de Betania, hermana de Marta y de Lázaro —posteriormente resucitado por Cristo—. Jesús se hospeda una vez en su casa, Marta se preocupa por la realización de las tareas domésticas y María escucha al Maestro. Ante el reproche de Marta a María, Jesús la defiende: *Marta, Marta, tú te afanas y acongojas por muchas cosas, cuando con pocas y hasta solo una basta. María ha escogido la parte mejor, y no le será arrebatada* (Lucas 10: 38-42). A su vez, pocos días antes de la Pasión, unge a Jesucristo con un costoso perfume.

La tercera mujer asimilada a santa María Magdalena es aquella que también derramó perfume a los pies de Jesucristo en casa de Simón el fariseo, uniendo al perfume sus lágrimas y secando la mezcla con sus cabellos.²⁰

Estas tres mujeres han sido aunadas en la tradición medieval con María Magdalena y por ello su iconografía alberga modelos tan opuestos como el de la cortesana antes de su iluminación, acompañada ocasionalmente por su hermana Marta, y el de la penitente profundamente arrepentida de escasas ropas, ojos llorosos y piel sin afeites.

En el primer caso se perfilan necesariamente dos tipos contrarios de mujer, aquella que encarna la austeridad —Marta— y aquella que es símbolo de la vanidad —María—. Pinturas como las de B. Luini (1480/90?-1531) *Modestia y vanidad o Marta y María* [Fig. 5],²¹ M. Caravaggio (1573-1610) *Conversión de la Magdalena* [Fig. 6],²² A. Gentileschi (?), *Marta reprende a María por su vanidad* [Fig. 7],²³ o copias del xvii de A. Vaccaro, *La exhortación de Marta a su hermana (La conversión de la Magdalena)* [Fig. 8],²⁴ aproximan la mujer orante en el cuadro de las Descalzas Reales o la exhortativa de la pintura alemana, a la discreta Marta.²⁵

Al parecer, el tema de Marta reprendiendo a su hermana halla su inspiración en la literatura folklórico-teatral. Según Odile Delenda:

Comúnmente se creía que Marta había exhortado a su coqueta hermana a dejar sus adornos para seguir a Cristo. Esta escena se representará desde la Edad Media en los Misterios (autos sacramentales). En Francia, uno de los primeros en relatar este episodio fue un cartujo, el padre Durant, que en 1618 compuso un larguísimo poema religioso en cinco libros, *La Magdaliade*, especie de melodrama cristiano. Allí se relata la piadosa infancia de la Magdalena antes de sus extravíos, al escuchar a Venus. Su hermana Marta la riñe y consigue que abandone sus ricos atavíos.²⁶

20. Cf. Odile Delenda, «La Magdalena en el arte», en el Catálogo de la Exposición organizada en México por el Museo Nacional de San Carlos (mayo-octubre 2001), *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes; Landucci, 2001, pp. 16-29, p. 16.

21. Colección particular, Francia. Ilustración en: *Ibidem*, p. 28.

22. Óleo sobre tela (1597/1598), 97.8 x 132.7 cm. Donación de la Fundación Kresge y Mrs. Edsel B. Ford. Fotografía Copyright © 1973. The Detroit Institute of Arts.

23. Londres, Trafalgar Galleries. Ilustración tomada del Catálogo de la Exposición *La Maddalena tra sacro e profano* (Marilena Mosco, Dir.), Florencia, La Casa Usher: Mondadori, 1986, p. 156.

24. Óleo sobre tela, 130 x 130 cm. (Copia de una obra de Andrea Vaccaro), En, VV. AA, *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*[Cat. Exp.], ed. cit. p. 102.

25. Hay una pintura de Francesco Lupicini, *Marta en presencia de su hermana María Magdalena* (Viena. Kunsthistorisches Museum, 1625), cuya protagonista también muestra idéntico gesto y actitud al de la Marta de la pintura española.

26. *Ibidem*, «La Magdalena en el arte», p. 36.

Marilena Mosco ya habla de la existencia de este argumento en la *Passione di San Gallo* (1330) y comenta la importancia de los Misterios como fuente de inspiración para la iconografía artística. La conversión de la Magdalena es el fundamento de historias tan difundidas como la *Conversione di Santa Maria Maddalena* de Ricardo Riccardi (1609), el *Pentimento di Santa Maria Maddalena* de Francucci (Roma, 1615), o la *Maddalena lasciva e penitente* de Gian Battista Andreini (1617):²⁷ «como ha hecho notar Cohen en su ensayo,²⁸ es indudable que los Misterios han tenido una particular influencia en la iconografía cristiana a partir del famoso *Quem quaeritis?* del ángel a los pies de las mujeres; también el episodio del sermón de Marta a Magdalena es un *leit motiv* de la conversión que no puede haber dejado de tener eco en las artes figurativas».²⁹

Óleos como el de Bernardo Luini [Fig. 5] son un perfecto traslado a imagen de una escena cargada de discurso moral. Marta utiliza el gesto llamado *invito* (Bulwer, 1644) frente al preferido *comput digital* de otras pinturas. Un claro ejemplo del *invito* —el dedo índice apuntando al cielo [Vid. Fig. 9, letra W]— lo reseña Odile Delenda, a propósito de la copia anónima del lienzo de Andrea Vaccaro [Vid. Fig. 8], es decir, Marta persuade, incita al cambio a su hermana menor.³⁰ El *comput digital* —«gesto de contar con los dedos, utilizado para expresar el método de razonamiento escolástico de la enumeración de los argumentos, [...], recomendado por Leonardo da Vinci en su *Trattato della pittura* para representar al orador»—,³¹ en cambio, sería el ademán demostrativo que Delenda observa en el óleo de Caravaggio *Conversione della Maddalena* [Vid. Fig. 6], empleado con el fin de enunciar los errores cometidos por María.

De cualquier modo en todos los casos, la iniciativa de la discreta mujer en segundo plano, se ajusta a lo que santa Marta representa en la tradición cristiana, la vida activa, en oposición a María, posterior modelo de vida contemplativa, reforzándose con ambas la doctrina tridentina de la fe acompañada de las buenas obras.³² El cuadro de Caravaggio subraya este papel decisivo de Marta, hacia la que María dirige su mirada mientras progresivamente abandona su actitud de complacencia narcisista para escuchar los sabios consejos. Magdalena, vestida según la moda de la época —el cuadro fue efectuado en torno a 1600— no prescinde de los colores propios de la santa: el rojo, en las mangas, y el verde, como manto. La flor de azahar que acerca a su pecho, el peine de marfil sobre la mesa, el espejo o el cuenco de colorete del primer término, la definen como una criatura vanidosa, pero la luz que refleja el espejo, y que además es señalada por ella, traducen su iluminación espiritual.³³

De nuevo Marta atrae particularmente nuestra atención en la citada obra de Artemisia Gentileschi —*Marta rimprovera Maria per le sue vanità* [Fig. 7]—, por su actitud absolutamente

27. Mosco, Marilena, «Vanitas» pp. 155-157, en *La Maddalena tra sacro ...*, ed. cit., p. 155.

28. Cohen, Gustav, «The Influence of the Misteries on Art in the Middle Age», en *Gazzete des Beaux Arts*, 24, 1943, pp. 327-342.

29. Cf. Marilena Mosco, *op. cit.*, p. 155 (La traducción es nuestra).

30. Bulwer, J., *Chirologia or the Natural Language of the Hand* [...] *Chironomia, or Art of Manual Rhetoric*, Londres, 1644, pp. 94 y 151, lám. III y V. Citado por Odile Delenda, en su comentario al cuadro anónimo del siglo XVII, copia de uno de Andrea Vaccaro en el catálogo *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento...*, ed. cit., p. 189.

31. Delenda, O., «La Magdalena en el arte», en *Ibidem*, p. 28.

32. Cf. Susan Haskins, *María Magdalena: mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996, p. 286. Esta autora señala también que, según San Francisco de Sales, es la contemplación el *vray exercice de Magdelaine*. Vid. R. P. Louis de la Rivière, *La Vie de l'illustrissime et révérendissime François de Sales*, 1625, pp. 527 y ss.

33. Cf. *Ibidem*, p. 286.



Fig. 5. Bernardo Luini (1480/90?-1531), *Modestia y vanidad o Marta y María*. Fancia. Colección particular.



Fig. 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610). *Conversión de la Magdalena* (1597/1598). Óleo sobre lienzo. 97.8 x 132.7 cm. Donación de la Fundación Kresge y Mrs. Edsel B. Ford. Fotografía Copyright© 1973 The Detroit Institute of Arts.



Fig. 7. Artemisia Gentileschi (?), *Marta reprende a María por su vanidad*. Londres. Trafalgar Galleries.



Fig. 8. Andra Vaccaro (Copia de), *La exhortación de Marta a su hermana (La conversión de la Magdalena)*. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm.



Fig. 9. «Invito». John Bulwer, *Chirologia or the Natural Language of the Hand and Chironomia, or Art of Manual Rhetoric*, Londres, 1644, lám. III.

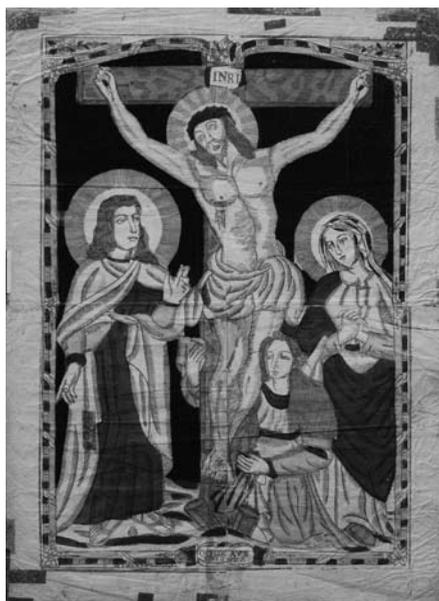


Fig. 10. Louis Allabre, *O crux ave spes unica*. Firmada B. G. V. Chartres, Musée des Beaux-Arts. Cliché Musée des beaux-arts de Chartres.



Fig. 11. Giovan Battista Salvi «il Sassoferrato», *Virgen orante*. Óleo sobre lienzo. 48 x 40 cm. Madrid, Museo del Prado.

recatada y sumisa, asimilada casi a la iconografía de las dolorosas a pie de cruz [Vid. Fig. 10]³⁴ o a las de las Vírgenes orantes junto al recién nacido [Vid. Fig. 11].³⁵ Su rostro austero y la toca que cubre sus cabellos se repite en todas las pinturas comentadas y ello nos lleva a asociarla a la mujer que entrelaza sus dedos en el cuadro de las Descalzas Reales o a la que reproduce el gesto descrito del *comput digital* en la insignia alemana. Puede que esta última haya sido readaptada como venera de comadronas, pero pensamos que su tema original era la amonestación de Marta a María. En él aparecen todos los elementos asociados a la iconografía de María Magdalena: el espejo, las joyas, el peine, el vestido lujoso y el cabello largo como símbolos de la *vanitas*.³⁶ Asimismo, creemos que el cuadro de las Descalzas Reales ilustra la misma escena e ignoramos si se utilizó como modelo de María Magdalena a la actriz María Inés Calderón, aunque por desgracia no hay ningún indicio de ello.

A lo largo de la historia ha sido frecuente que algunas cortesanas se retratasen con apariencia de Magdalenas para poder ser recordadas como mujeres hermosas con el interés social de anunciar la expiación de su pasado. De ello dan fe pinturas como la de Francesco Morandini, il Poppi (1544-1597), *Retrato de mujer con los atributos de Santa María Magdalena* [Fig. 12].³⁷ El único elemento compartido de forma anecdótica entre María Inés y la mujer del cuadro sería la ejemplaridad de ambas como símbolo de la renuncia a la vida cortesana en plena juventud. Asimismo es habitual encontrar representaciones de cortesanas peinándose en su tocador, lo cual hace posible la asimilación de esta imagen a una actriz amante del Rey como *la Calderona*, y a su vez la convierte en un simbolismo idóneo de la vanidad anterior al arrepentimiento³⁸ [Vid. Fig. 13].³⁹

María Inés Calderón debutó en el corral de la Cruz de Madrid en el año 1627, cuando sólo tenía dieciséis años y de sus relaciones con Felipe IV nació en 1629 Juan José de Austria. Poco después del alumbramiento ingresó monja en el monasterio benedictino del Valle de Utanda.⁴⁰ Su toma de hábitos fue por lo tanto muy temprana y se ha supuesto que el cuadro de las Descalzas refleja el tránsito a ese cambio de vida, aunque de ello no exista prueba documental alguna.

34. Louis Allabre, *O crux ave spes unica*, Firmada B. G. V. Chartres, Musée des Beaux-Arts. Cliché Musée des Beaux-Arts de Chartres. Vid. un estudio en Jean Adhémar, *Imagerie populaire française*, Milán, Electa Editrice, 1968, il. 78.

35. Giovan Battista Salvi «il Sassoferrato», *Virgen orante*, óleo sobre tela, 48 x 40 cm., Madrid, Museo del Prado. Esta es otra copia de la Virgen «según Durero». Ilustración que puede consultarse también en el libro de Pietro Zampetti, François De Lépinay, Silvia Cuppini Sassi, *Giovan Battista Salvi «il Sassoferrato»: 29 Giugno-14 Ottobre 1990* [Cat. Exp.], Cisinello B. (Milano), Almilcare Pizzi, 1990, p. 65.

36. Si antes hemos dicho que la dama del cuadro de las Descalzas Reales estaba desvistiendo y no al revés es porque al ser o imitar una Magdalena momentos antes de su iluminación, siempre se representa despojándose de sus joyas y rica indumentaria.

37. Otro ejemplo de esto es la pintura de Domenico Puligo (1492-1527), *Retrato de mujer vestida de Magdalena*. Óleo sobre tabla, 61.5 x 51.2 cm., Florencia, Colección privada. Una ilustración y estudio de la misma puede verse en el catálogo: *La Maddalena tra sacro e profano...*, ed. cit., p. 74. (c. 1580). Óleo sobre tabla, 64 x 58 cm. Florencia, Colección privada. En *Ibidem*: p. 77.

38. Un ejemplo de esto puede verse en la imagen de Giacomo Franco, *Una cortesana italiana en su tocador...*, 1610. Londres. Victoria and Albert Museum. Vid. Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991. p. 237.

39. Anónimo, *La jesuita Mary Ward y la visión de la gloria*. 1609. Imagen procedente del libro de José María Javierre, *La jesuita Mary Ward: mujer rebelde que rompió moldes en la Europa del XVII*, Madrid, Libros Libres, 2002, [cuadro n° 21].

40. Vid. José Deleito y Piñuela, *El Rey se divierte*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, pp. 25 a 29.



Fig. 12. Francesco Morandini, il Poppi (1544-1597), *Retrato de mujer con los atributos de Santa María Magdalena*. c. 1580. Óleo sobre tabla. 64 x 58 cm. Florencia. Colección privada.



Fig. 13. Anónimo, *La jesuita Mary Ward y la visión de la gloria*. Londres. 1609.

Gracias a la información que solicitamos a Patrimonio Nacional hemos podido comprobar que al menos la mujer que se cubre con una toca representa un personaje sagrado. La conservadora D^a Ana García Sanz, nos ha comunicado que «según el informe de restauración, el lienzo fue cortado en sus cuatro lados. Tras la limpieza se observa que la dama de la derecha lleva aureola»⁴¹

Este último dato refuerza la hipótesis de que se trate de santa Marta y que por lo tanto, la doncella que se peina a su lado sea María Magdalena. Pese al corte del lienzo es posible ver parte del marco de un espejo junto a las joyas esparcidas en la mesa, elementos ya comentados que tradicionalmente forman parte de la iconografía de la santa arrepentida.

A su vez, el hecho de que existan otras dos versiones de este mismo asunto (la francesa y la de la colección Abelló), resta posibilidades a que su argumento pueda identificarse con un retrato de la Calderona. La copia de ideas era frecuente y su circulación venía propiciada a través de los grabados, de fácil y rápida difusión. Por ello creemos más verosímil la existencia de un grabado inspirador de estos cuadros —cuya presencia se revela incluso en la uniformidad estereotipada de los rostros de la dama que se peina en dichos ejemplos— que en la copia de cuadro a cuadro. Esta suposición viene además reforzada por la no coincidencia de colores en ambos lienzos, elemento generalmente respetado cuando la copia se inspira directamente en una pintura. La diferencia más notable se manifiesta en el tono escogido para los vestidos: frente al fondo claro con predominio de la gama de los amarillos y ocre para el atuendo de la dama de las Descalzas Reales y la dama de la colección Abelló —prácticamente ambas con un estampado casi idéntico—, la dama del óleo conservado en Francia lleva una tela rosada con motivos florales clásicos.

Asimismo, la noticia facilitada por Doña Ana García Sanz, conservadora de Patrimonio Nacional, acerca de una pintura en la iglesia colegial de Torrijos (Toledo) representando a la beata Doña Teresa Enríquez acompañada por una sirvienta, cuya idea compositiva es similar y el modelo femenino de la sirvienta se aproxima extraordinariamente a la santa Marta de las Descalzas Reales, viene a confirmar esta hipótesis [Fig. 14].⁴² La misma disposición también la hemos hallado en otro lienzo anónimo que se conserva en la Colegiata de la Asunción de Pastrana y que supuestamente representa a la Princesa de Éboli [Fig. 15].

A favor de que el cuadro de las Descalzas Reales sea una *vanitas* o una María Magdalena en proceso de conversión, se añade la existencia de una pintura en el Museo de Saint Briec atribuida a Jacob Jordaens (1593-1678) titulada *Conócete a ti mismo (La juventud entre el vicio y la virtud)* [Fig. 16]⁴³ y posteriores grabados que de ella surgieron como el de Alexander Voet II (c. 1635-1695) [Fig. 17].⁴⁴ Pese a que en este caso no se trata de una exhortación a la Magdalena, la similitud formal de la parte que corresponde en esta composición a la mujer sentada, llena de collares, de pelo largo y rizado, que

41. Carta de D^a Ana García Sanz, 2 de diciembre de 2001 (Área de Conservación. Patrimonio Nacional), a la que deseo expresar desde aquí mi más sincero agradecimiento.

42. Reproducción tomada de la Enciclopedia Espasa Calpe, Tomo LXII, Madrid, 1975, p. 1469. Pedimos perdón por la mala calidad de la misma.

43. Óleo sobre lienzo, 115 x 150 cm. Saint-Briec, Musée d'art et d'histoire des Côtes -d'Armor. Collections Musée d'Art et d'Histoire, Saint Briec.

44. *Alegoría de la vanidad* (según Jordaens). Grabado, 28,3 x 34,2 cm. Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam.



Fig. 14. Anónimo, *Retrato de doña Teresa Enriquez*. Torrijos. Iglesia colegial.



Fig. 15. Anónimo, *Supuesto retrato de la Princesa de Éboli*. Pastrana. Colegiata de la Asunción.

arregla sus cabellos con el peine alzado a la altura de la sien y deja caer con laxitud su mano izquierda, sirve para emparejar las cuatro pinturas mencionadas y el grabado, evocando en torno a esta dispersión un punto de origen común divulgado y alterado por cada artista. Para el ejemplo de las Descalzas y de la pintura francesa el grabado común pudo haber sido realizado incluso antes de 1600, cuando aún no había nacido la Calderona.

A esto podría objetarse que la actriz española se hubiese hecho pintar con una indumentaria un tanto arcaica y así dar cierto carácter legendario a su retrato, el cual podría apelar conscientemente a la historia de la Magdalena. Para esta hipótesis sólo hallamos un sutil apoyo en las palabras explicativas de Tormo referidas a la ubicación del cuadro: al lado del *San Hermenegildo* que se asocia a Juan José de Austria, en la capilla dedicada a éste. Sin embargo, es igualmente posible que una «conversión de la Magdalena» esté en las paredes de cualquier convento por razones devotas, sin denotar nada más.

Por todo lo dicho, creemos que hay más razones para pensar que nos hallamos ante una imagen de María Magdalena que ante un retrato de la Calderona: las distintas versiones, la cuestión de la indumentaria, el tópico del cuadro —mucho más comprensible si identificamos en él a santa Marta—, o la aureola sobre la cabeza de la mujer sumisa. Argumentos que, a nuestro juicio, únicamente serían salvables si se hallara una fuente documental escrita que indicara que la retratada en este lienzo como María Magdalena fuera la actriz española.

En todo caso, y de manera muy indirecta, este cuadro podría ser considerado documento teatral si pensamos que el momento representado procede de la popularidad que alcanzó esta escena en los Misterios, y que el arte, atraído por ella, recurrió a los mismos. Por ello hemos estudiado este cuadro desde la información que una pintura seguramente influida por el teatro proporciona sobre el actor y la escena: los gestos comentados —el *dolebit* o *ploro* (manos entrelazadas) [Vid. Fig. 9, letra C], *invito*, o *comput diligens* de santa Marta—, la riqueza de un vestuario con reminiscencias de una caduca contemporaneidad, la captación del interés a través de la mirada, la caracterización de ambas mujeres o el testimonio de un lugar común de representación —¿quizás una especie de *loci*?— especialmente mimado en la literatura popular como indudable respuesta a su demanda y buena acogida. De nuevo el arte revela las huellas de la iconografía teatral:

Cuando Cristo predicaba
 Su hermana le imploraba
 Para que ella [La Magdalena] fuera a escucharlo
 Que Él sabría enamorarla
 Tanto le suplica, tanto le suplica
 Que tal gracia no le niega⁴⁵

45. D'Ancona, Alessandro, *Origini del teatro italiano*, Turín, Loescher, 1891, 2 vols (vol. I., p. 139). Citado por Odile Delenda a propósito del comentario al cuadro anónimo del siglo XVII copia de Vaccaro. En el catálogo, *La Maddalena tra sacro e profano...*, ed. cit., p. 189.



Fig. 16. Jacob Jordaens (1593-1678), *Conócete a ti mismo (la juventud entre el vicio y la virtud)*. Óleo sobre lienzo. 115 x 150 cm. Saint-Brieuc. Musée d'art et d'histoire des Côtes -d'Armor. Collections Musée d'Art et d'Histoire, Saint Brieuc.



Fig. 17. Alexander Voet II (c. 1635-1695), *Alegoría de la vanidad (según Jordaens)*. Grabado. 28.3 x 34.2 cm. Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam.

Cosme Pérez, «Juan Rana»

De nuevo nos hallamos aquí ante un retrato sumamente curioso y del que hemos reunido escasas noticias.

Donado en el curso de 1870-1871 a la Real Academia por D. Adolfo de Castro se le describe como «un cuadrito al óleo, que se supone ser retrato, o más bien caricatura, del célebre actor Pérez, conocido por el apodo de Juan Rana».⁴⁶ Que sepamos, la primera noticia de este cuadro y una reproducción fotográfica del mismo junto con la publicación de la citada nota académica, la facilita Hannah E. Bergman en su libro *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses* (ed. cit., 1965, p. 448).

Un año después, en 1966, esta autora dedicó su artículo «Juan Rana se retrata»⁴⁷ a la búsqueda de relaciones entre la mencionada pintura y tres entremeses cuyo argumento gira en torno al equívoco del retrato: *El retrato de Juan Rana* —idéntico título para dos piezas diferentes y de distinto autor: Antonio Solís y Sebastián de Villaviciosa— y *El retrato vivo* de Agustín Moreto.⁴⁸

Miguel Morán Turina y Javier Portús en su obra *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, parafrasearon la suposición de Bergman, aunque aludiendo a las implicaciones de la «naturaleza mágica del retrato como sustitutivo de la personalidad».⁴⁹

Por último, Evangelina Rodríguez Cuadros lo ha analizado de forma mucho más pormenorizada en su citado libro *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*,⁵⁰ donde se destaca su interés iconográfico para la comprensión de la máscara teatral «Juan Rana».

La pintura [Fig. 18] representa a un hombre de baja estatura, ya que si tomamos como referencia el tamaño del arma que sostiene —arcabuz o mosquete—, se observa que alcanza casi su altura colocada verticalmente. La longitud de ánima de los arcabuces de muralla o parapeto podía oscilar entre 0.80m y 1.60m. y el de nuestro personaje se aproximaría a la escala menor; su conjunto por lo tanto debía de medir poco más de 1 m. y la figura pintada podría acercarse a 1.20m.⁵¹

Unido a esto, la desproporción de su cabeza respecto al tronco y extremidades hace que pensemos que posiblemente se ha querido representar un enano: un ser disminuido física y psíquicamente puesto que incluso deja asomar la lengua por sus labios entreabiertos como síntoma de su inocencia.

46. Citado por Hannah E. Bergman en su libro *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 449.

47. En, VV. AA. *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 65-73.

48. Bergman reseña a Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Jácara y Mojigangas*, Madrid, 1911, T. xvii, p. xcvi, para dar las fechas de representación de dos de ellos: 1652 para la obra de Solís, 1660 para la de Moreto. Respecto a la de Villaviciosa refiere la fecha de impresión, 1663 (*Ibidem*, p. 72).

49. Miguel Morán Turina, y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 152-154.

50. Ed. cit., pp. 269-275 y pp. 566 y 573. Nos hemos limitado únicamente a reseñar aquella bibliografía que aborda el tema desde el punto de vista iconográfico.

51. Si pensamos que aproximadamente el ancho de una cabeza son unos 20 cm., veremos que el arcabuz hace poco más de cinco. A propósito de los datos referidos al arcabuz cf. la voz «Arcabuz» en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana...: Tomo v*, Barcelona, José Espasa e Hijos, s.a., pp. 1277-1278.



Fig. 18. Anónimo, *Supuesto retrato de Juan Rana*. Madrid. Real Academia Española.

Su tipología se asemeja a la de los *Gobbi* —jorobados o gibosos— dibujados por Jacques Callot, aunque estos constituyan la hipérbole de lo grotesco [Fig. 19]:⁵² la silueta redonda y pequeña, de piernas y brazos cortos, joroba y abultado vientre, caracterizada además con llamativo sombrero y arma —blanca para los *Gobbi* o de fuego en el caso que nos ocupa— es compartida tanto por éstos como por el personaje pintado en el cuadro, que meramente por su apariencia queda vinculado al universo de lo cómico y burlesco. Sin llegar a ser uno de los jorobados de Callot se aproxima a ellos como imagen ridícula y extravagante de lo infrecuente, un enano vestido inapropiadamente de correcta etiqueta que excitaría las carcajadas como curiosidad o rareza, quizás la semblanza de un bufón.

A este propósito, Evangelina Rodríguez Cuadros ha identificado la rana o sapo que cuelga de su mano como símbolo de su condición bufonesca.⁵³ Para ello subraya las correspondencias etimológicas de *bufo/nis* con los prejuicios morales sobre la profesión que Covarrubias en su *Tesoro* refiere en la palabra *bufón*:

Es palabra toscana, y significa el truhán, el chocarrero, el morrión o bobo. Púdose tomar de la palabra latina BUFO, NIS, por el sapo o escuerzo, por otro nombre rana terrestre venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenzas, con que se entretienen a los necios e indiscretos. Y púdose también decir bufón de la misma palabra BUFO, en cuanto significa cosa vana, vacía de sustancia y llena de viento; y así los locos son vacíos de juicio y seso; o se dijo de BUFA, palabra toscana que vale contienda, porque el bufón con todos tiene contienda y todos con él.⁵⁴

Según Corominas este vocablo se asocia también al término *befa*, mofa o escarnio y, en opinión de Saumaise deriva de *buffo*, «término de la baja latinidad con que se designaba á los que aparecían en el teatro con las mejillas infladas para recibir bofetones á fin de que el golpe fuera más ruidoso é hiciera reir de mejor gana á los espectadores».⁵⁵

Es notorio que el personaje «retratado»⁵⁶ se adapta a las características expresadas en las mencionadas definiciones, él mismo incluso parece una especie de batracio, con el vientre hinchado, ojos redondos, boca grande y cabeza unida al tronco. Sus piernas son ágiles, y transmiten sensación de movimiento apresurado, como los sapos, que, a diferencia de las ranas, no saltan sino que andan con aparente torpeza pero con bastante rapidez. El sapo personifica a su vez el orgullo y a la persona hinchada, vanidosa, abotargada, lo cual encaja con el ridículo contraste entre la altivez de la indumentaria

52. «El hombre panzudo adornado con una fila de botones». Metz. Mediathèque du Pontiffroy. En el Catálogo de la Exposición de Paulette CHONÉ et al., *Comedia y Tragedia: Jacques Callot (1592-1635)*: [Museo de la Pasión. Fundación Municipal de Cultura, Valladolid, 29 de noviembre 2001/ 13 de enero 2002; Calcografía Nacional, Madrid, 14 febrero/17 marzo 2002], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Calcografía Nacional, 2001, pp. 75 y 76.

53. Rodríguez Cuadros, Evangelina, *op. cit.*, p. 274.

54. Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) (Ed. de Felipe C. Maldonado revisada por Manuel Camarero), 2ª edición corregida, Madrid, Castalia, 1995, p. 213a.

55. Comentario sobre el libro de Tertuliano titulado *De pallio*, p. 298. Citado por A. Gazeau, *Los Bufones* (versión española por Cecilio Navarro), Barcelona, Biblioteca de Maravillas, 1885, p. 11.

56. Como advierte Evangelina Rodríguez Cuadros «en absoluto responde a lo que por este género se entendía en el Barroco español» en *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 274.



Fig. 19. Jacques Callot (1592-1635), *El hombre panzudo adornado con una fila de botones*. Serie: *Los jorobados*. Aguafuerte y buril. 63 x 90 mm. Metz. Médiathèque du Pontiffroy.

de la corte española del momento, deseosa de distinguirse frente a la influencia de Versailles, y el modelo que en este caso tristemente la luce. Por estos motivos podría ser el «retrato» burlesco de un bufón, de una máscara cómica que, como advierte Evangelina Rodríguez Cuadros, insinúa los rasgos físicos esenciales asociados al tipo del necio o insensato descritos en 1633 por Vicente Carducho en sus *Diálogos de Pintura*.⁵⁷

Por todas estas circunstancias podemos plantearnos que nos hallamos quizás ante un «retrato» de «Juan Rana» pero no de Cosme Pérez.⁵⁸

En nuestra opinión esta pintura es un ejemplo abierto a posibles interpretaciones. Hannan E. Bergman alude en los comienzos de su citado artículo a que «el pintor evidentemente ha querido retratar al actor, no a la máscara, puesto que le representa en traje de cortesano, prescindiendo de la montera y el sayo, de la caperucita y la vara, casi siempre asociados a *Juan Rana*». ⁵⁹ Esta indicación de Bergman nos parece fundamental ya que, pese a que la máscara esencial del cómico era la de alcalde villano, no creemos que el arcabuz lo defina como tal, eso correspondería a la vara o a la caperuza, al sayo o al cincho, tan referidos en los entremeses en los que Cosme intervino como alcalde bobo. De ahí que nos encontremos ante la dicotomía de dos hipótesis que albergan en sí mismas aspectos contradictorios:

—El cuadro representa la máscara o tipo de «Juan Rana».

Sin embargo no lleva los atributos que serían propios de un «alcalde villano» —uno de sus papeles más aplaudidos—, cargo que suponemos ha sido deducido de la imagen por la presencia del arcabuz aunque no necesariamente éste implique la condición de alcalde. La ausencia de los mencionados objetos, así como una indumentaria claramente cortesana, nos harían pensar en otro tipo de caracterización burlesca.

—El cuadro representa a Cosme Pérez vestido de cortesano.

No obstante, el actor no debió de ser un enano carente de inteligencia, puesto que sabemos que antes de ser gracioso de entremeses hizo de «Leonardo» y de «Capitán Medrano» en las obras de Lope *El desdén vengado* o *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* respectivamente.⁶⁰ Por consiguiente, su apariencia sería la de un hombre normal sin los evidentes defectos del retratado.

Por nuestra parte no creemos que se trate de Cosme Pérez y, aunque hallamos más verosímil la primera posibilidad, también albergamos nuestras dudas acerca de que represente la máscara «Juan Rana» —al menos la que iba inevitablemente unida a Cosme Pérez—, incluso pese a la inscripción que figura en la zona inferior derecha del cuadro.

57. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (ed. de F. Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979. E. Rodríguez (*op. cit.*, p. 273) cita lo siguiente, subrayando en cursiva aquellas partes que hace coincidir con la fisiognómica del retratado: «Al insensato le conviene [...] grande vaso cerca del cuello, y toda aquella parte carnososa junto a los hombros, el cerebro cabo, y la frente redonda, grande y carnososa, los ojos pálidos, y caído el lacrimal, y que se muevan tardamente, el rostro carnososo, la cabeza grande y carnososa, las orejas mui redondas y mal esculpidas, los cabellos blanquecinos, la nariz ruda, los labios gruesos, el de arriba preeminente, las piernas [...] gordas y redondas hacia el tobillo, los demás miembros breves, y las asentaderas gordas, la garganta de la pierna toda ella gorda, carnososa y redonda, breve cuello, grueso, duro y firme, el movimiento y la figura estúpida, el color del cuerpo mui blanco o mui negro, el vientre levantado» (*Diálogos*, p. 399).

58. Como ya señala Evangelina Rodríguez Cuadros «este retrato nos traslada, pues, la máscara y no el Cosme Pérez que históricamente hubiéramos podido o deseado identificar», *Ibidem*.

59. *art. cit.*, p. 68

60. Para más detalles sobre la vida de este cómico, vid. E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas bailes, jácaras y mojiangas desde fines del XVI a mitad del XVIII*, Madrid, RAE, 1911, p. CLVII-CLXIII.

El primer motivo de nuestra incertidumbre radica en la información cronológica que facilita la indumentaria que viste el retratado.

El hombre del cuadro aparece vestido con el típico traje negro español de finales del XVII compuesto fundamentalmente de jubón o ropilla — diferencia inapreciable en este caso—, calzones y la rígida e inexcusable golilla con forma de pala. Atuendo controvertido que definió y fue emblema de la resistencia política española frente a la creciente hegemonía francesa, cuyo momento álgido se produjo en el delicado tránsito a la corona española de Felipe V. Así lo advierte Amalia Descalzo Lorenzo: «Con la llegada del primer Borbón a la Corte de Madrid no se produjeron, todos los cambios que se esperaban en torno a la administración de la Monarquía, y tampoco, a pesar de que se viene admitiendo, se adoptó inicialmente la moda francesa. Los primeros años de reinado fueron difíciles, la Guerra de Sucesión exigía cautela y pocos cambios para no provocar enfrentamientos entre la nobleza. Llevar el traje español de golilla o el francés significaba mantener una actitud en pro de continuar con la tradición o la renovación. Por ello Luis XIV muy inteligentemente recomendó a su nieto prudencia *Mi opinión es que el Rey de España no cambie este uso al llegar; que se conforme primero con los modos del país. Cuando haya satisfecho a la nación con esta complacencia, será dueño de introducir otras modas. Pero debe hacerlo sin dar ninguna orden y su ejemplo bastará para acostumar a sus súbditos a vestirse como él*».⁶¹

El uso de la golilla, complemento de atuendo más característico del reinado de Carlos II (1665-1700), reemplazó a la gorguera por real pragmática de 1623. Era una «pieza de cartón forrada de Tafetán sobre la que se ponía o pegaba la valona».⁶² Su forma varió conforme pasaron los años, aunque continuó siendo igualmente incómoda pese a los cambios en su diseño, que esencialmente correspondieron a las décadas de 1630, 1650/60 y 1680/90.

Los comienzos de la golilla se remontan tímidamente a la primera década del XVII, y ciertos tipos precedentes, como el cuello de *col rotonde* —el cual se alzaba detrás de la nuca formando un semicírculo [Fig. 20]—⁶³ alcanzaron su esplendor hacia los años 20. La golilla era mucho más pequeña ya que no sobrepasó el occipital y, aunque coexistió con el cuello de lechuguilla en los años 20 y 30 del siglo, se fortaleció con el ejemplo de Felipe IV, que normalmente posó con ella para sus retratos. Ésta se estrechaba en la zona frontal para expandirse a modo de circunferencia en la parte trasera pero manteniendo una uniformidad de nivel, sin la elevación del *col rotonde*. Su parte frontal era mucho más estrecha, partida en el centro, y llevando hacia atrás sus líneas en ángulo agudo [Vid. Fig. 21].⁶⁴

Hacia 1650 los ejemplos de que disponemos muestran una disminución de la longitud de la parte de atrás que, pese a que seguía la forma natural del contorno del cuello,

61. Citado por Yves Bottineau en *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 326. En el artículo de Amalia Descalzo Lorenzo, «El traje francés en la Corte de Felipe V», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, IV, 1997, pp. 189-210, p. 189. Felipe V aparece con la típica indumentaria española en la pintura de Hyacinthe Rigaud, *Felipe V, Rey de España*, París, Musée de Louvre.

62. *Ibidem*, p. 192.

63. *Col rotonde*, ca. 1620 (Francisco Pacheco: dibujo de Francisco Ballesteros. Paradero ignorado). Ilustración tomada de: Ruth Matilda Anderson, «The Golilla. A Spanish Collar of the 17th Century» [Separata], [Reprinted from *Waffen- und Kostümkunde Vol. XI - No. 1 - 1969 for The Hispanic Society of America, New York*], pp. 1-19, p. 4.

64. Golilla con valona, 1624: Diego de Velázquez, *Retrato de Felipe IV*, New York, *The Metropolitan Museum of Art*. En: *Ibidem*, p. 8.

ya no se dilataba en perfecto semicírculo. Las esquinas se retrasan y se hacen más pronunciadas, casi en paralelo al arranque de las orejas aunque siempre más cerca de los hombros que de ellas.⁶⁵

Gradualmente la forma siguió modificándose. Hacia los 60 las puntas se retrasaron y la parte frontal se extendió dibujando casi una línea recta [Fig. 22].⁶⁶

En los 80, cuando Carlos II estaba a punto de casarse (1679), el modelo de golilla se asemejaba al que viste el supuesto «Juan Rana», en forma de pala [Fig. 23].⁶⁷ Con ella se retrata también Felipe V en 1700, pero tres meses después de su llegada a Madrid, el 24 de abril de 1701, el monarca Borbón, pese a los consejos de Luis XIV, la reservó para magistrados y gentes de leyes. Su argumento ante la nobleza fue que la golilla no correspondía al atuendo español original, sino sólo al que se usaba en tiempos de Felipe IV. Pronto fue abandonada y lucida únicamente por ministros togados, abogados y alguaciles, como informa el *Diccionario de Autoridades*.

Gracias al diseño que ofrece esta golilla podemos emitir una hipótesis de datación para esta pintura, que situaríamos aproximadamente en torno a 1680 o incluso más tarde. Este accesorio, como se ha comentado, llega a constituirse en emblema social de la oposición española a la pujanza económica y política francesa, haciéndose notoria la pugna entre ambos tipos de traje. Cuando a partir de 1660 la Corte de Versalles se convirtió en el centro de atención, la moda francesa unificó la indumentaria europea,⁶⁸ pero no se instaló en España salvo en prendas secundarias. La rivalidad llegó incluso a enfrentar a los llamados *golillas* —cortesanos— con los denominados *chambergos* —nombre popular dado a los soldados de la Guardia Chamberga, regimiento formado en Madrid por Doña Mariana de Austria en 1669, que llevaban la corbata francesa, además de casaca y un sombrero «chambergos»—.

Del hombre de nuestro cuadro podría decirse que es un *golilla*, pues ésta destaca claramente en la pintura y lo sitúa temporalmente en una época determinada —posiblemente a partir de 1680—. No podemos obviar la indicación cronológica de un atuendo tan particular como éste que durante unos años se convirtió en insignia del antagonismo español.

Pero no sólo la golilla es orientativa, también ayudan las medias y los zapatos. Las medias concretamente no son las habituales de color blanco; su tono rojo incluso las hace tardías. La introducción de este color en cambio, sí guarda relación con la influencia francesa, que, como hemos dicho, afecta al traje militar y a accesorios. Bajo el reinado de Luis XIV (1643-1715), especialmente a partir de 1690, los encajes, corbatas y casacas, eran acompañados con una cuidadosa colección de medias habitualmente rosas o rojas.⁶⁹ Aún así, hemos de señalar que algunas pinturas españolas nos muestran caballeros

65. Precisamente del año 1655 se conserva una golilla con su valona que ilustra estas características. Es la golilla de un noble joven sueco, Nils Nilsson Brahe, confeccionada en Madrid en 1655. Este personaje tenía que resolver un asunto en la corte y no podía obtener audiencia a menos que se presentara según la norma suntuaria española. Vid ilustración en *Ibidem*, pp. 2-3.

66. Golilla con valona, 1660: Juan Carreño de Miranda: *Retrato de Bernabé de Ochoa de Chinchetru y Fernández de Zúñiga*, New York, The Hispanic Society of America. En: *Ibidem*, p. 11.

67. Golilla con valona, 1679: Miniatura de Carlos II en: *Título de Marqués, Madrid, 11 de septiembre 1679*. Paradero ignorado. En: *Ibidem*, p. 12.

68. Cf. Descalzo Lorenzo, art. cit. p. 191.

69. Cf. Ludmila Kybalová, Olga Herbenová y Milena Lamarová, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, 12ª ed., París, Grund, 1976, p. 189.



Fig. 20. Francisco Pacheco (1564-1654), *Dibujo de Francisco Ballesteros*. Paradero ignorado.



Fig. 21. Diego de Velázquez (1599-1660), *Retrato de Felipe IV (1605-1655), Rey de España*. Óleo sobre lienzo. Nueva York. Museo Metropolitano de Arte, Bequest of Benjamin Altman, 1913. (14.40.639). (Photograph and Slide Library, The Metropolitan Museum of Art. N. Y., N. Y. 10028)

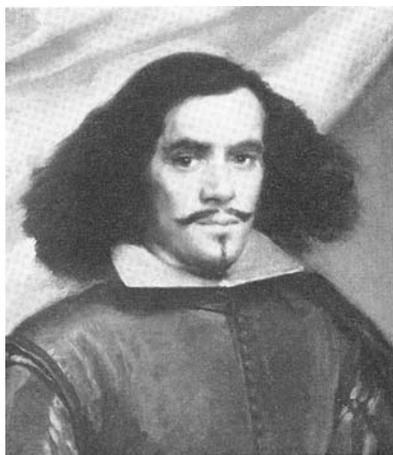


Fig. 22. Juan Carreño de Miranda (1614-1685), *Retrato de Bernabé de Ochoa de Chinchetru y Fernández de Zúñiga*. Nueva York. The Hispanic Society of America.



Fig. 23. *Miniatura de Carlos II*. En *Título de Marqués, Madrid, 11 de septiembre 1679*. Paradero ignorado.

con medias rojas hacia los años 80 del siglo, aunque principalmente en vestuario inspirado en indumentaria militar.⁷⁰

Los zapatos que calza este curioso individuo son planos pero parece que llevan hebilla en lugar de ir atados. Podría tratarse de los llamados «zapatos de golilla»,⁷¹ que, a diferencia de los franceses de fines del XVII, no tenían tacón.⁷²

Por los detalles mencionados situaríamos el cuadro entre 1680/90 y no más allá de comienzos del siglo siguiente. Esto nos hace reflexionar acerca de la hipótesis de Hannah E. Bergman que data la pintura en la década de los años 50/60 al suponer que fue este mismo lienzo el que dio origen a los entremeses cuyo argumento gira en torno a un retrato del cómico: «... para mí es indudable que la existencia del retrato es previa a los entremeses. Precisamente por ser un hecho tan insólito y notorio, inspiró a los tres poetas la idea de justificar su existencia dentro de la modalidad del teatro entremesil a la cual pertenecía exclusivamente la máscara cómica *Juan Rana*... En 1651 distingue la Reina a *Juan Rana* concediéndole una pensión vitalicia. De la misma década, pues, juzgo la ejecución del cuadro y la composición de los entremeses que se refieren a él».⁷³

En nuestra opinión que haya tres entremeses cuya temática es el retrato puede responder al éxito que aseguraba ser un asunto de raigambre popular, acogido y difundido por tratadistas como Palomino,⁷⁴ y con grandes posibilidades para los guiños cómicos. Éstos, por otra parte, no reproducen en ningún momento una escena que se parezca a lo que se ve en el cuadro:

El de Solís (1652), narra las tretas de Juan Rana para conquistar a Bernarda, pintora de la que está enamorado, pero cuyo severo tío no permite que nadie se le acerque. Ayudado por una gitana, Rana consigue encargarle un retrato y hacer él mismo de modelo.

En el de Moreto (1660/1) se cuenta cómo Bernarda, cansada de los infundados celos de su marido, Juan Rana, decide darle una lección y le hace creer que es un retrato de sí mismo encerrándolo además en un marco sin darle bebida ni alimento. A su vez la visitan todos aquellos de quienes su marido siente celos y la requiebran delante del «retrato». Entonces Rana a la par que arde de celos se muere de hambre y un pintor decide achicarle la boca al pensar que su desmesurado tamaño era la causa del apetito del hombre del cuadro. De este modo el efecto cómico radica en la extensión de los estiramientos y retoques a otras partes de su cuerpo.

Villaviciosa inicia el *Entremés del retrato de Juan Rana* (1663) con las quejas de Casil-

70. Vid. por ejemplo la pintura de Francisco Rizi, *Auto de Fe, 30 de junio de 1680*, Madrid, Museo del Prado. Una ilustración de la misma puede verse en Alfonso E. Pérez Sánchez (Dir.), [Catálogo de la Exposición]: *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura: octubre 1992- enero 1993*, Madrid, Museo Municipal, 1992.

71. Citados por Amalia Descalzo Lorenzo, *op. cit.*, p. 208.

72. Además el tacón de los franceses era de color rojo (Cf. Amalia Descalzo, *Ibidem*).

73. art. cit., pp. 72-73.

74. Es bastante conocido el tema del retrato como sustitutivo engañoso de la persona. Por citar un ejemplo podríamos mencionar una de las anécdotas que relata Palomino en su *Museo pictórico y Escala óptica*, (ed. cit., p. 959), a propósito de la mujer del pintor Antonio Pereda: «Fue su mujer Doña Mariana Pérez de Bustamante, y preciábase de muy gran señora (que lo era) y visitábase con algunas de su clase, y que tenían dueña en la antesala; y echando ella menos esta ceremonia; Pereda le dijo, que no se afligiese, que ya le daría gusto en eso; y le pintó una dueña con tal propiedad en una mampara, sentada en su almohada, con sus anteojos, haciendo labor, y como que volvía a ver quién entraba; que a muchos le sucedió hacerle la cortesía, y comenarle a hablar, hasta que se desengañaban, quedando corridos de la burla, cuando admirados de la propiedad.» Es esencialmente el mismo argumento, sólo que con las pertinentes variaciones anecdóticas, de *El retrato vivo* de Moreto y de *El entremés del retrato de Juan Rana* de Sebastián de Villaviciosa.

da porque su marido, Juan Rana, quiere mudarse a la Corte. Para evitar su marcha un hombre le dice que el pueblo lo ha nombrado alcalde y le propone hacerle un retrato para recordarlo. Cuando acaban de pintarlo sale a escena la Niña Escamilla que adopta la misma pose de Rana y la sitúan enfrente. De esta forma Rana se siente responsable de este otro «retrato chico» y decide quedarse.

Debido a la indumentaria, pensamos que el retrato no se encuadra en la década 50 a 60 y que por lo tanto no dio lugar a los citados entremeses. Pero, como ya hemos mencionado, también dudamos de que estemos ante el retrato del *Juan Rana* asociado a Cosme Pérez, actor que consagró este personaje. Cosme murió hacia 1672, ya muy anciano,⁷⁵ posiblemente antes de la realización del cuadro, si es que nuestra hipótesis es correcta. La pintura no muestra a alguien octagenario, sino más bien un hombre joven y ágil, no al *Juan Rana* que iba en silla de manos porque ya no podía andar cuando representó el *Triunfo de Juan Rana* (1670).

Podría pensarse en la posibilidad de que se tratara de una abstracción de la máscara *Juan Rana*, pero sigue extrañándonos que se intentara recordar retrospectivamente al personaje, máxime cuando no se conoce ningún grabado representando a la máscara o a Cosme Pérez. A ello hay que añadir la manifiesta deformidad y pequeñez del individuo —aunque podría pensarse en un planteamiento satírico, propio del entremés—, la falta de atributos que caracterizaban a «Juan Rana» —principalmente la vara— y el modo en que lleva el sapo, como si estuviese muerto.

Su propio apodo, su apellido, podría haber figurado de cualquier otra forma: a modo de emblema, sobre un hombro, a pie de cuadro, pese a que desgraciadamente no tengamos en la pintura española ningún ejemplo que muestre el derecho de un actor a pervivir dignamente en nuestra memoria.⁷⁶ Las letras con su nombre deberían ser suficientes para disipar toda discusión al respecto, pero, tras consultar a expertos en arte y paleografía, nos han revelado que éstas seguramente sean posteriores a la figura pintada, sobrepuestas. Un cultismo propio de alguien que vio un personaje ridículo con una

75. El testimonio de una viajera inglesa dice que Rana en 1665 tenía 80 años [Citado Por Bergman, art. cit. p. 73, nota 22]. Nosotros sólo sabemos que nació a finales del siglo XVI (Cotarelo, *op. cit.*, p. CLVIT). De cualquier modo murió con edad avanzada.

76. Hay alguna que otra referencia en la ficción a la existencia de un retrato para el cómico, a propósito fundamentalmente de los entremeses citados cuyo título lo incluye inevitablemente en la trama argumental:

porque la Infanta hazerlo os ha mandado.../

Sí mandó que me retrate,/

para ponerme en vn Escaparate...

Al no haber podido localizar este entremés citamos la fuente en la que hemos visto estos versos: Bergmann, Hannah E., «Juan Rana se retrata» en, VV.AA., *Homenaje a Rodríguez Moñino*, ed. cit., (pp. 65-73), p. 70. De acuerdo con estos versos debía ser un retrato pequeño, incluso casi una miniatura, ya que por «escaparate» en el Siglo de Oro se entendía una obra pequeña, encerrada normalmente en una vitrina o formando parte decorativa de un mueble: *Alhaja hecha à manera de alhacéna ò almário, con sus puertas y andénes dentro, para guardar buxerías, barros finos y otras cosas delicadas, de que usan mucho las mudéres en sus slas de estrádo para guardar sus dices. El origen de esta voz es Teutónico.* (*Diccionario de Autoridades*, ed. cit., Tomo D- N, p. 554). Hannah Bergman a este propósito ha pensado que esta frase podría ser una pista sobre los orígenes de este retrato aunque ella misma también dice que: «El contexto de la frase no permite que se considere resuelto el asunto [de la causa de la existencia de esta pintura], pero apunta al menos a una explicación satisfactoria de la existencia de una cosa tan inusitada como el retrato de un ‘astro’ de los corrales públicos.», art. cit. p. 70. En nuestra opinión estos versos podrían tener importancia desde el punto de vista del insólito interés social por inmortalizar al actor y por lo tanto dignificarlo, pero no como punto de origen del retrato aquí comentado. Por la razones dadas a lo largo de nuestro comentario creemos que son meramente anecdóticos.

rana o sapo en la mano e identificó en él al célebre cómico.

La ayuda de la perito calígrafo D^a Concepción Ferrero ha sido inestimable. En su opinión, las letras que forman el nombre y apellido JUAN RANA son de molde, impersonales, trazadas puede que incluso a regla y cartabón aprovechando la línea que marca la sombra del pie izquierdo y sin una antigüedad superior a doscientos años. Posiblemente del XVIII, o quizás del XIX, pero no del XVII, no del mismo momento de la pintura que le sirve como fondo.

Asimismo la colocación de las mismas es completamente atípica: las inscripciones identificativas no se sitúan tan cerca del personaje sino que se aproximan de forma más discreta hacia los márgenes del cuadro.

Nuestra reflexión por lo tanto es la siguiente: quizás el proceso haya sido a la inversa. Que algún erudito haya conocido la existencia de los tres entremeses relacionados con el retrato de Juan Rana y haya añadido la inscripción a este retrato de un personaje bufonesco que lleva en su mano una rana, tratando así de identificar al retratado.

Finalmente cabe preguntarse: ¿de quién estamos hablando? Por nuestra parte contemplamos básicamente tres alternativas:

1).— Que se trate del retrato burlesco de un bufón, de una especie de *gobbi* con su típica arma, donde en consecuencia el arcabuz adquiriría sentido. Un ser peculiar que excitaría la risa con su mera apariencia y que lleva el sapo (*bufo*) como definición y espejo de sí mismo.⁷⁷ Un *Golilla de piojos* que, según el *Diccionario de Autoridades*, es «el vituperio con que el vulgo se burlaba de los Pages y gente moza que trahían golilla». Alguien al fin y al cabo que inapropiada y ridículamente lucía y deslucía este accesorio.

2).—Un hombrecillo que forma parte de una historia chistosa, que ha ido a cazar y sólo ha matado un sapo;⁷⁸ argumento que conectaría formalmente con la mera interpretación en clave cómica de una composición muy anterior basada en la historia de David y Goliat, de la que podemos aportar un ejemplo gráfico: una pintura conservada en el museo de León, atribuída al pintor Ignacio Abarca Valdés (c. 1670/80-1735) [Fig. 25].⁷⁹ El momento al que nos referimos es inmediatamente posterior a la victoria de David sobre Goliat, cuando éste camina hacia Jerusalén con la cabeza del gigante asida por el cabello, pendiendo de su mano, y el terrible alfanje de su enemigo apoyado en el hombro.

Si comparamos esta pintura con nuestro retrato observamos las semejanzas: la simetría en la postura, el paso decidido, el arma de grandes proporciones que descansa en el hombro, la pieza o despojo en la otra mano. La imitación del referente de David, héroe mítico y abundantemente representado, informa quizás sobre un lugar iconográfico común: el de aquel que vuelve de la «caza» o «pelea» con su trofeo. La versión patética e inversa del mismo quizá sea el tema de nuestra pintura: matar a una rana disparando un

77. De igual modo juzgaríamos el cuadro de Leonardo Alenza y Nieto, *La cocinera* [Fig. 24]: un ser extravagante y deforme que carga con una enorme cuchara al hombro en vez de un arcabuz y una taza en la mano en vez de una rana.

78. Pensamos también que podía ser la encarnación iconográfica de un dicho, refrán o proverbio como *Pisar el Sapo*, con que familiarmente se nota al que se levanta tarde de la cama o *Matar el Sapo*, que entre artesanos significa fingir que se trabaja y no hacer nada en realidad, aunque desechemos esta última ya que es una frase popular de origen mejicano. Pese a las indagaciones, no hemos hallado fuerza en esta hipótesis.

79. Ignacio Abarca Valdés (1670/80-1735), *David*. Museo de León. Foto gentileza del Museo de León. Vid. un estudio sobre la misma en Luis Grau y Ernesto Callejo, «*Oristonga*: una iconografía recóndita», en *Brigecio: estudios de Benavente y sus tierras* (Nº 11), Benavente, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo el Pozo», 2001, pp. 29-40.



Fig. 24. Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845), *La Cocinera*. Colección particular.

arcabuz cuando para un gigante sólo hizo falta una honda, sólo hizo falta inteligencia y astucia. De estas cualidades carece de forma manifiesta nuestro ridículo personaje, que exhibe una rana como fruto de sus hazañas.⁸⁰

3).— Que quien identificó al hombrecillo del cuadro como *Juan Rana* tuviera razón en ello. La instauración de la máscara de *Juan Rana* como mito, tal como apunta E. Rodríguez Cuadros «hubo de realizarse por la herencia efectiva de dicho tipo de un actor a otro, tal vez de una generación a otra. De hecho tenemos la certidumbre de que la máscara fue interpretada, al menos, por dos actores: así consta en las dos versiones impresas de *El toreador* de Calderón, una en *Laurel de Entremeses* (Zaragoza, 1660) a cargo de Simón Aguado (llamado ocasionalmente en el texto «Cosme Aguado», con lo que se evidencia la fusión de las dos realidades extraescénicas del nombre ‘verdadero’ de cada uno de los dos actores), y otra en *Tardes apacibles* (Madrid, 1663) con la presencia del propio Cosme Pérez. Incluso sabemos, por la *Genealogía*, que Antonio de Escamilla puso a su hija Manuela a que hiciera los «Juan Ranillas» a los siete años».⁸¹ ¿Sobreviviría este fenómeno a su muerte? Es posible que otros actores imitaran por un tiempo los guiños y maneras gestuales haciendo parodia de una máscara aún presente en la memoria, siempre asociada al tipo creado por Cosme.

En resumen, el motivo del cuadro no responde a los entremeses que Cosme representó como Juan Rana. Un óleo además que no llega a ser una caricatura propiamente —género, como tal, que aparece en el siglo XVIII— pero que acude a la explotación del aspecto ridículo y grotesco de un personaje cuya principal credibilidad radica en la inscripción de su nombre, inscripción, por otro lado, posiblemente posterior a la pintura, fruto tal vez de un cultismo, de alguien que intuyó que se trataba del conocido personaje y quiso hacerlo constar. Sin ella, quizá no hubiéramos reparado en él como el cómico que desearíamos que fuera.

La indumentaria, a su vez, ofrece una datación del cuadro (1680/90) que trasciende a Cosme Pérez (†1672), lo cual también se enfrenta a la juventud del retratado, el hombre que supuestamente dio apoyo físico a la máscara, objeto en todo caso de una casi

80. En *El retrato vivo* de Agustín Moreto se alude a que Juan Rana ha cazado perdices pero en todo caso nos imaginaríamos una escena teatral donde Rana apuntaría a las perdices con el arcabuz o las llevaría del cinto, no el motivo que observamos en esta pintura. El entremés dice así:

Bernarda: «Yo maté, señora,/ las perdices que este hombre lleva ahora./Yo las cacé, más él las lleva a cuestas,/ y aunque daba la pólvora respuestas,/ de las respuestas no murieron juntas,/ porque sólo murieron de preguntas./ Ambas van con las patas coloradas,/ para que no las trueque en las posadas;/ de otro color aquí no se han hallado,/ perdóname si el tuyo no he encontrado;/ la culpa te echo a tí, pues no me dices/ qué color es el tuyo en las perdices./ A Dios, que te haga madre, y luego abuela:/ tu marido, Juan Rana, en la Zarzuela», en H. Bergman (Ed.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: siglo XVII*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1984, p. 331.

81. E. Rodríguez, *op. cit.*, p. 566. Hannah Bergman en cambio, opina que la máscara de Juan Rana no se heredó tras comprobar el cambio en el texto de uno de los entremeses anteriormente interpretados por Juan Rana, *La visita de la cárcel* (1655) de Jerónimo de Cáncer. En éste de *Juan Rana, Juan Rana amigo mío* tenemos en la impresión de 1675 Vallejo, *vallejo amigo mío, —Vérgel de entremeses y conceptos del donaire, con diferentes bailes, loas y mojígangas, compuesto por los mejores ingenios destos tiempos* (Zaragoza, Diego Dormer, 1675)—. Bergman deduce lo siguiente: «este cambio en el mismo texto revela que otro actor podía heredar el papel de alcalde bobo, pero no la máscara Juan Rana, identificada con su creador Cosme Pérez. Vallejo hace papeles de alcalde bobo en los entremeses anónimos *El hidalgo, El rey de los tiburones, y Los genios*, todos impresos en *Floresta de entremeses y rasgos del ocio*, Madrid, 1680». Bergman, *Ramillete...*, ed. cit. p. 303. Nosotros creemos que si bien las máscaras siempre se asocian a su creador, ésta pudo parodiarse y pervivir, al menos durante un breve periodo de tiempo. Quizá por ello no pueda hacerse una generalización a partir de este ejemplo.



David

Fig. 25. Ignacio Abarca Valdés (1670/80-1735), *David*. Museo de León.
Foto gentileza del Museo de León.

inexistente mirada retrospectiva en la retratística de aquel entonces. O quizá el recuerdo de la máscara esperpéntica del entremés, imitada en un principio en homenaje al «gracioso» por excelencia.

A esto se añade la ausencia de atributos propios del personaje «Juan Rana», especialmente la vara, símbolo esencial de la condición de alcalde. O la presencia de la rana, llevada de esa forma y no como cabía esperar de acuerdo con las convenciones de la emblemática o la retratística de la época: en la mano, en el hombro, en el pecho o en el suelo, pero viva, puesto que es su apellido.

Por otra parte nos encontramos ante la complicada relación de los elementos que observamos: un enano llevando un arcabuz pero que no viste traje militar sino el de un caballero de la corte y una rana o sapo muerto, lo cual en cierto modo adquiere coherencia si pensamos en un bufón, un *gobbi* —aunque no sepamos el argumento por el que ha sido pintado así—. De acuerdo con esto, tampoco se puede descartar por completo que quizá éste pueda encarnar la máscara «Juan Rana», el bufón o arlequín español, pero en todo caso no podemos tener la certeza. Es más, dadas las dificultades de intentar hacer encajar esta pintura con la historia literaria, y, aunque hayamos contemplado la posibilidad en la tercera hipótesis interpretativa, nos parece cuestionable encontramos ante el retrato de la máscara Juan Rana.

Pablo de Valladolid

El personaje representado en esta famosa pintura de Velázquez fue identificado en 1872 por Pedro de Madrazo en su *Catálogo extenso del Museo del Prado* como el bufón Pablo de Valladolid gracias a la descripción del Inventario de 1701 de los cuadros del Buen Retiro: «*Retrato de un bufón con golilla, que se llamó Pablillos de Valladolid*»⁸² [Fig. 26]. No obstante, hasta la mencionada identificación, esta pintura sobre lienzo (2.09 x 1.23 m.), realizada hacia 1633 y que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, ha cambiado su título más de una vez. Después de estar en el Retiro (1701) pasó al Palacio Nuevo donde en los inventarios de 1772, 1794 y 1814 figuraba como *Retrato de un bufón*. Posteriormente, cuando en 1816 entró en las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando aparecía como *Retrato de un alcalde*; y en 1827, al llegar al Museo del Prado, fue inventariado como *Retrato desconocido* según el catálogo de 1828.

En opinión de Evangelina Rodríguez Cuadros esta variación en el nombre hasta llegar al absoluto anonimato es un síntoma más de la «falta de individualización [que] se apodera de nuevo de la iconografía de un actor, o al menos del hombre de teatro»,⁸³ atribuible a la no correspondencia del arquetipo popular de bufón con el prototipo de Pablos, alejado de la ridiculizante tipología medieval centroeuropea adoptada para los mismos, lleno, por el contrario, de una dignidad otorgada principalmente por el gesto y un traje propio de un noble caballero.⁸⁴

De hecho este óleo, antes de la identificación realizada por Madrazo, fue conocido también como *El cómico*, dado su pretendido aspecto declamatorio.⁸⁵ Esta hipótesis se vio favorecida además por el hecho de que en los años en que se data la pintura, se pagó en la corte al actor Juan Volatín por representar *un particular*, es decir, un monólogo. Por otra parte, era habitual que los cómicos actuasen en palacio, siendo la compañía de Roque de Figueroa una de las que más frecuentaba el Alcázar y el Buen Retiro. Sin embargo, no hay alusión a retrato alguno de *cómico* o *autor* en los inventarios de Palacio, y por ello Madrazo no admitió esta suposición, aceptando en cambio la citada denominación que aparece en el Inventario del Buen Retiro de 1701.⁸⁶

La tesis de que este personaje represente un bufón es apoyada por la crítica, ya

82. Cf. Manuela B. Mena Marques, *El Bufón Pablo de Valladolid*, en el catálogo de la exposición *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias: (A propósito del «Retrato de enano» de Juan Van der Hamen): Museo del Prado: 20 de junio al 31 de agosto de 1986*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, p. 88. Como curiosidad diremos que no sabemos por qué adoptó este nombre ya que, según su partida de defunción, era natural de Vallecas: «En dos de Diciembre de seiscientos y quarenta y ocho murió Pablo de Valladolid, criado de su magestad natural de Vallecas, vivía frontero de San Gil, recibió los Santos Sacramentos díxosele missa cantada ..., herederos sus hijos y alvacea Juan Carreño pintor en la misma cassa. ...». Documento recogido en: *Varia Velazqueña: homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660-1960: volumen II [de II] elogios poéticos, textos y comentarios críticos, documentos, cronología, láminas e índices*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, p. 265. El subrayado es nuestro.

83. Rodríguez Cuadros, E., *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 281. La autora dedica las páginas 279 a 283 de su citado libro al comentario iconográfico de esta pintura.

84. Cf. *Ibidem*.

85. Aunque es sabido que Pablo de Valladolid fue únicamente lo que en la corte se llamaba un «hombre de placer», servidumbre destinada exclusivamente a la diversión de la familia real.

86. Cf. Cruzada Villamil, G., *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, pp. 107-108.

que se considera que este retrato forma parte de una serie de seis bufones de corte que se completaría con *El bufón Don Juan de Austria*, *El bufón Don Juan de Castañeda y Pernia «Barbarroja»* —vistos ambos como pareja antagonista—, *El bufón Calabacillas*, *Ochoa «el portero»* —del que sólo se conserva una copia—, y el de *Cárdenas «el bufón torero»*—desaparecido—.

John Elliott y Jonathan Brown avanzan además una hipótesis sobre su ubicación fundamentada en un recibo de cobro —firmado por Velázquez el 11 de diciembre de 1634— de un número indeterminado de pinturas, cuyo tema no se menciona, destinadas a las alcobas del Palacio del Buen Retiro pero que se asocian con la referencia hecha alrededor de 1661 sobre una «habitación de bufones» existente en los aposentos de la Reina del Palacio del Buen Retiro.⁸⁷ Según estos autores, el nombre que se daba a esta habitación hacía alusión al adorno de la misma mediante los seis retratos mencionados, para los que Velázquez habría suscrito el citado recibo.⁸⁸

Sin embargo, como señala José López-Rey, ni en el inventario de 1701, ni en el de 1716 —también del Buen Retiro, el cual básicamente repite los términos del de 1701—, se especifica la habitación o el lugar destinado para las pinturas. A esto se añade el hecho de que Palomino⁸⁹ escribió en 1724 que varios retratos de bufones atribuidos a Velázquez estaban situados en la escalera de Buen Retiro que conducía al Jardín de Reinos,⁹⁰ entre los cuales quizá se hallaría esta serie de Velázquez.

Independientemente de esta circunstancia, nos concierne la reiterada identificación de *Pablos* como bufón. José Moreno Villa documenta ya en 1633 la presencia de este personaje en la Corte, cuando se le permite habitar en el Alcázar junto con sus dos hijos, Pablo e Isabel, quienes a su muerte, en 1648, heredaron las dos raciones que le correspondían.⁹¹

Se ha señalado además cierta semejanza entre la fisonomía de *Pablo de Valladolid* con la del conocido *Geógrafo* del Museo de Bellas Artes de Rouen, que Velázquez pudo pintar hacia la misma época, así como con *El hombre de la copa de vino*, título de dos copias inspiradas en el *Geógrafo* que se encuentran en el Museo Zorn de Mora (Suecia) y en el Museo de Arte de Toledo (Ohio). La crítica —excepto Bernardino de Pantorba—⁹² rechaza la posibilidad de que se trate del mismo modelo ya que el cuadro presenta diferencias de estilo que responden a que fue pintado hacia 1627/8 —cuando aún Pablos no figuraba en nómina, lo cual no ocurre hasta 1633— y retocado hacia 1640. Pantorba piensa, en cambio, que habría sido retocado a la vista del óleo de *Pablo de Valladolid*, pintado, como hemos dicho hacia 1633.⁹³

Interesa sin embargo, la posibilidad de asociar este cuadro no sólo por su parecido

87. Fernando Marías en *Velázquez, pintor y criado del rey*, Madrid, Nerea, 1999, también alude a la ubicación de estas pinturas en un lugar secundario, femenino, «el cuarto de la Reina del palacio del Buen Retiro». p. 147.

88. Vid. Brown y Elliott, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven y Londres, 1980 (pp. 131-2 y 254-5).

89. Palomino, Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 910.

90. López-Rey, José, *Velázquez: la obra completa* [2 vols.]: *primera parte: el pintor de los pintores*, Colonia, Taschen; Wildenstein Institute, 1999, p. 206.

91. Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española de 1563 a 1700*, México, La Casa de España en México; Presencia, 1939, p. 145.

92. Pantorba opina que sería pintado con otro modelo hacia 1627 y retocado hacia 1640, tomando entonces como modelo el bufón *Pablos*. Cf. Gallego, Julián: «El Geógrafo», en A. Domínguez Ortiz, A. Pérez Sánchez y J. Gallego, [Cat. Exposición] *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 114.

93. Cf. Julián Gallego, *El Geógrafo*, en: *Ibidem*, pp. 114-116: «Menos plausible nos parece la [tesis] de Pantorba ..., ya que no se advierte mucho parecido entre *El geógrafo* y *Pablo de Valladolid*.» (p. 116).



Fig. 26. Diego Velázquez (1599-1660), *Pablo de Valladolid*. 1633. Óleo sobre lienzo. 2.09 x 1.23m. Madrid. Museo del Prado.

formal sino por la evidente unión por el vínculo caracteriológico que puede establecerse entre éste y la serie de bufones con los que se ha puesto en relación; todos ellos evidencian en el rostro, en la mirada, la peculiaridad que los distingue, la clave de su «locura»: el truhanismo y la ambiciosa pero ridícula marcialidad de *Don Juan de Austria* [Fig. 27],⁹⁴ sobrenombre adoptado haciendo referencia al hermano bastardo de Felipe II, triunfador de Lepanto y cuyas hazañas emularía este personaje posiblemente enfrentado al colérico fanfarrón *Cristóbal de Castañeda y Pernia, Barbarroja* [Fig. 28],⁹⁵ que en contrapartida remedaría al famoso pirata turco, Khair-ed-Din, vencido en esta misma batalla. Por otro lado contemplamos la inocencia absoluta en el bufón *Calabazas* [Fig. 29]⁹⁶ o el patetismo de *Pablos*, cuya expresión es definida audazmente por Manuela Mena como «testimonio de soledad e indefensión».⁹⁷

Gracias a estos valiosos matices psicológicos, impensables en el Siglo de Oro para una dignidad pública —un alcalde, como se creyó entre 1816 y 1827 para *Pablos*— o nobiliaria —el Marqués de Pescara para *Don Juan de Austria* hasta su correcta identificación por Pedro de Madrazo—, creemos hallarnos ante un «loco» o un «bufón», un hombre aquejado de cierto desorden mental aprovechado para el divertimento de la realeza.

Es la maestría de la técnica velazqueña, evolucionada experimentalmente con esta clase de modelos sin exigencias críticas, la que informa en primera instancia acerca de la condición del retratado, el cual carece de lo que en el Siglo de Oro se llamó la «gracia», cualidad imprescindible para perpetuar la efigie de cualquier ciudadano susceptible de ser retratado en la corte, como por ejemplo un cargo público de responsabilidad social, tal como se llegó a pensar de *Pablos*.

En una época tan aficionada a buscar en la fisonomía la distinción moral de la virtud frente al vicio, nacen al calor de los «monstruos de contrarios senblantes»⁹⁸ que habitan la Corte, las desconfianzas hacia la aceptada relación entre rostro hermoso y bondad. Por ello, como señala Adolfo Carrasco Martínez, era lógico que «en el ámbito cortesano y en los círculos nobiliarios, se insistiese en cuestiones más sutiles, más capaces de acreditar la veracidad de la correspondencia entre la imagen y el carácter como era, por ejemplo, el movimiento del cuerpo, es decir, el gesto».⁹⁹ La armonía del rostro indicaría la predisposición hacia las buenas acciones que serían confirmadas mediante un correcto desenvolvimiento gestual. Pero el arte de «convertir en belleza el gesto», depende de la *gracia*. Ésta, según el dominico Verdú consistiría «no en la proporción de partes en orden al todo, sino en orden al lugar, o en la proporción de las acciones o movimientos [...] un don imposible de enseñar...»,¹⁰⁰ es decir, remitiéndonos de nuevo a las palabras de

94. Diego Velázquez, *Bufón llamado Don Juan de Austria*, Madrid. Museo del Prado.

95. Diego Velázquez, *Cristóbal Castañeda y Pernia «Barbarroja»*, Madrid. Museo del Prado.

96. Diego Velázquez, *Bufón llamado «Calabazas»*, Madrid. Museo del Prado.

97. Mena, Manuela B., *op. cit.*, p. 88.

98. Palabras de Mateo Zubiatur, que opinaba: «la más alta discreción que en palacio se usa y de lo que en la corte se tiene más cuidado es de fingir alegre cara teniendo triste el corazón, siendo las más veces muy al revés lo que el rostro muestra de fuera de lo que dentro [d]el pecho encubre». En, Zubiatur, *Peso y fiel contraste de la vida y de la muerte. Avisos y desengaños exemplares, morales y políticos, con un tratado intitulado Observaciones de palacio y corte. Y un breve apuntamiento de la Reyna nuestra señora a esta corte*, Madrid, 1650, f. 86 r. Citado por Adolfo Carrasco Martínez, «Fisonomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII», *Reales Sitios*, Año XXXVIII, N° 147, pp. 26-36, p. 30.

99. *Ibidem*.



Fig. 27. Diego Velázquez (1599-1660), *Bufón llamado Don Juan de Austria*. Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo del Prado.



Fig. 28. Diego Velázquez (1599-1660), *Cristóbal Castañeda y Pernia «Barbarroja»*. Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo del Prado.



Fig. 29. Diego Velázquez (1599-1660), *Bufón llamado «Calabazas»*. Óleo sobre lienzo. Madrid. Museo del Prado.

Adolfo Carrasco: «un concepto relativo que se define en función de variables siempre cambiantes, pero cuyo efecto visible nos hace coincidir en la donosura de un individuo, sin que sepamos determinar exactamente por qué».¹⁰¹

Pablo de Valladolid, Don Juan de Austria, Barbarroja o *Calabazas* son retratos llenos de dignidad pero sus aisladas figuras se hermanan en el aspecto desgarbado, en su actitud aprendida, resuelta pero inconsciente. En su falta de «gracia» *Pablos* abre las piernas en compás adoptando una pose segura que por el contrario no transmite sensación de equilibrio, sino más bien de ligero tambaleo hacia atrás ocasionado por una posición un tanto forzada, quizás dirigida por el pintor. Su vientre se adelanta frente al resto y produce una impresión poco decorosa de torpe arqueamiento del torso acentuada por el efecto óptico añadido de la mano que coge la capa de forma absolutamente correcta según la preceptiva quironómica, pero sin el orgullo y la fuerza que este ademán caballeresco de por sí proporcionaba. Bien alejado queda de la seguridad, gentileza y distinción que otorga este gesto a artistas retratados como Cornelius de Vos [Fig. 30]¹⁰² que lo utilizan como una alusión visual de reafirmación de su honorabilidad.

La única elegancia de la figura de *Pablos* parte de una indumentaria costosa y de la pose de sus manos. Éstas acogen el ademán propio de una refinada retórica, pero no acompañan a una cabeza empequeñecida y hueca frente a unos pies y piernas mucho más útiles que ésta, destacados respecto al conjunto. El gesto parece dictado, sin iniciativa, *Pablos* se asemeja a un títere.

La postura de los pies y el gesto han sido especialmente analizados por Evangelina Rodríguez Cuadros en su citado libro de *El actor español en el Barroco...*¹⁰³ Tal como esta autora resume, los pies, colocados asimétricamente, anticipan la norma canonizada posteriormente por Goethe en su *Regeln für Schauspieler* (1803) para el inicio de la recitación: aquel que se sitúa a la derecha del escenario, debe adelantar la pierna izquierda y retrasar la derecha a fin de mostrar el torso a la audiencia.¹⁰⁴

Por otro lado existía la prescripción de que así como el lado derecho de la escena se reservaba para personajes de rango superior —mujeres o ancianos entre otros— la mano derecha era usada para las acciones nobles y la izquierda para las innobles.¹⁰⁵ Gilbert Austin en su *Chironomia, or a Treatise on Rhetorical Delivery* (Londres, 1806, p. 417) especi-

100. Verdú, B., *Engaños y desengaños del tiempo. Con un discurso de la expulsión de los moriscos de España. Y unos avisos de discreción para acertadamente tratar negocios*, Barcelona, 1612, f. 150/51 v. Citado por Adolfo Carrasco Martínez, *Ibidem*.

101. *Ibidem*.

102. Fig. 30: Lucas Vorsterman I (1595-1675), según A. Van Dyck (1599-1641): *Cornelius de Vos*. Grabado, 25.4 x 16.7 cm. (p. 231, il. 215/IV) Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam. Otros ejemplos gráficos similares son los retratos de Theodorus Galle o Pieter Jode. Vid.: Lucas Vorsterman I (1595-1675), según A. Van Dyck (1599-1641): *Theodorus Galle*. Grabado. 25 x 15.9 cm. (p. 160, il. 157/II). Lucas Vorsterman I (1595-1675), según A. Van Dyck (1599-1641): *Pieter Jode, «el viejo»*, 26.3 x 18.0 cm. (p. 171, il. 167/I). En, Christiaan Schuckman (Comp.), D. De Hoop Scheffer (Ed.), *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700: volume XLIII: Lucas Vorsterman I, Roosendaal, Koninklijke van Poll; Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 1993.*

103. *op. cit.*, pp. 281-282.

104. Cf. E. Rodríguez, *Ibidem*, p. 282. Vid. también además Dene Barnett, «The Performance Practice of Acting: the Eighteenth Century. Part II: The Hands», *Theatre Research International*, II, 1977, (pp. 1-19), p. 15. Como señala E. Rodríguez, estas recomendaciones se encuentran también en el Pinciano, *Philosophia Antiqua Poetica*, Madrid, CSIC, 1973, II, pp.9 y ss.

105. Cf. Johannes Jelgerhuis *Theoretische over de Gesticulatie en Mimiek*, Amsterdam, 1827, p. 78. También lo reseña Franciscus Lang en *Disertatio de Actione Scenica...*, Munich, 1727, p. 34. Citados ambos por Dene Barnett, *Ibidem*. p. 12 y 13 respectivamente.



Fig. 30. Lucas Vorsterman I (1595-1675), según A. Van Dyck (1599-1641), *Cornelius de Vos*. Grabado, 25. 4 x 16.7 cm. Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam.

ca que el gesto principal, de mayor envergadura, se destinaba a la mano derecha mientras que la izquierda ejecutaba movimientos más vulgares y mecánicos.¹⁰⁶ De acuerdo con esto *Pablo* tercia su capa con la izquierda y utiliza la derecha en un gesto semejante a los preceptuados en el XVIII para comenzar una recitación. Es esa clase de movimiento que según Austin se usaría al comienzo de una frase, como mera indicación del arranque de un monólogo, mediante el simple alzamiento de la mano no más allá de la posición horizontal del brazo.¹⁰⁷ Respecto a los dedos, Franciscus Lang¹⁰⁸ aconseja que el índice se estire hacia afuera y el resto se curve gradualmente hacia la palma de la mano. Jelgerhuis en el citado tratado especifica estos consejos a través de figuras dibujadas [Vid. Fig. 31] en las que reproduce distintos movimientos.¹⁰⁹ Uno de ellos, especialmente el que muestra la mano derecha ligeramente ascendida, con el índice afirmado frente a la curvatura de los otros dedos, se asemeja mucho al gesto articulado por *Pablos* con los dedos de su mano derecha [Vid. Fig. 31: mano nº 2], el cual sencillamente implica el movimiento que precede a la palabra («movement for speaking»)¹¹⁰

Parece, por lo tanto, que *Pablo de Valladolid* estuviera siguiendo el código admitido para el comienzo de un discurso, bien haya sido por iniciativa propia o por consejo erudito. Podría ser entonces un ejemplo aislado aunque sintomático de los múltiples modelos pictóricos que los preceptistas del XVIII tomaron como escuela de aprendizaje y fuente visual de sus obras.¹¹¹ Estos tratados manifiestan la codificación de un lenguaje gestual desarrollado exquisitamente por la tradición de las artes figurativas, forzadas a comunicar sin palabras. Por ello estas preceptivas, que tanto recurren a la pintura y al grabado, suponen una ordenación de un código carente de normativa hasta el XVIII pero con una tradición práctica no escrita.

Pablos, aunque difícilmente fuera rescatado en el XVIII para estos fines, testimonia iconográficamente la pervivencia del gesto, de una retórica empleada en teatro, tal como después refrendan las preceptivas dieciochescas que definen esa postura y además como técnica recitativa básica. De ahí su interés como testimonio iconográfico teatral.

106. Austin pone un ejemplo aclaratorio: «El soliloquio de Hamlet se recita sin cambiar el gesto principal de la mano derecha» (p. 417). Cf. Dene Barnett, *Ibidem*, p. 13.

107. G. Austi, *op. cit.*, p. 390. Citado por Dene Barnett, *Ibidem*, p. 2.

108. *op. cit.*, p. 30. Citado por Dene Barnett, *Ibidem*, p. 6.

109. *Theoretische Lessen...*, ed. cit., p. 83 (Citado por Dene Barnett, *Ibidem*, p. 7 y dibujo: «Plate III»)

110. *Ibidem* (Dene Barnett, *Ibidem*, p. 7).

111. Teophilus Cibber en *The Life and Character of that Excellent Actor, Barton Booth Esq.* (Londres, 1753) admira al actor Booth porque todas sus actitudes eran tomadas de la pintura: «Él era aficionado a la escultura y a la pintura, y cuando no podía acceder a las pinturas originales no reparaba en esfuerzos o gastos para conseguir los mejores dibujos y estampas: estudiaba éstos frecuentemente y de ellos algunas veces tomaba actitudes prestadas, las cuales introdujo de manera tan juiciosa y tan bien ejecutada, y descendió en ellas con una transición tan sencilla, que las obras maestras de su arte no parecían otra cosa que efectos de la naturaleza» p. 51. Citado por Dene Barnett, *Ibidem*, p. 8. (La traducción es nuestra.) Jelgerhuis (*op. cit.*) señala constantemente la importancia de la pintura en el aprendizaje del actor. Transcribimos aquí un trozo dedicado especialmente a las manos: «En la escuela de pintores es una lección importante no sólo el dar a todas las figuras manos hermosas sino también a colocar los dedos de tal manera, que la mano luzca bien. Este asunto es de mucha importancia, especialmente para prevenir malos hábitos en el joven actor, nacidos tanto de la irreflexión como del miedo.» p. 96. En Dene Barnett, *Ibidem*, p. 9. (La traducción es nuestra.) Asimismo sabemos que *Pablos* fue grabado en 1878 al menos por el grabador mallorquino Bartolomé Maura (1844-1926). Esto es indicio de una mayor divulgación de la pintura, la cual por lo tanto, seguramente a través de grabados como éste, pudo haber servido como modelo rescatado por los tratados decimonónicos para el aprendizaje de la técnica de actor. Este grabado puede verse en el citado libro de Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, p. 109.

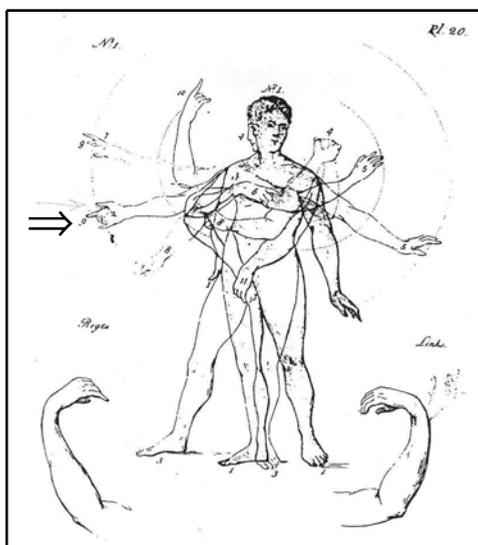


Fig. 31. Johannes Jelgerhuis, *Theoretische over de Gesticulatie en Mimiek*, Amsterdam, 1827.

Tal vez éste sea el único caso de los comentados que ofrece información sobre la gestualidad del actor, y no porque pensemos que lo sea, ya que lo consideramos al mismo nivel que el resto de bufones velazqueños mencionados, sino porque gracias a la posible identificación de su gesto en las retóricas teatrales del XVIII puede leerse como huella de un lenguaje no inventariado hasta entonces. Sirva de ejemplo el hecho de que se ha conjeturado acerca de que pintores como Manet se inspiraron en la pintura de *Pablos* para representar un verdadero cómico.¹¹²

En nuestra opinión, la falta de «gracia» y de razón de este personaje nos conduce a pensar en él como una especie de bufón o lunático, una variante caracteriológica más —quizás la melancólica— de esa galería de los llamados «locos» que habitaban en palacio real.

112. Edouard Manet, *Rouviere como Hamlet. El actor trágico*. 1866. Washington National Gallery.