



**Paranaseo**

# Del texto a la iconografía

## Aproximación al documento teatral del siglo XVII

Alicia Álvarez Sellers



**PUV**

# COLECCIÓN PARNASEO

7

*Colección dirigida por*

José Luis Canet

*Coordinación*

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

DEL TEXTO A LA ICONOGRAFÍA  
APROXIMACIÓN AL DOCUMENTO  
TEATRAL DEL SIGLO XVII

Alicia Álvarez Sellers

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2007

©

De esta edición:

Publicacions de la Universitat de València,  
Alicia Álvarez Sellers

Septiembre de 2007  
I.S.B.N: 978-84-370-6965-4  
Depósito Legal: SE-661-2008 Unión Europea

Diseño de la cubierta:  
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Ilustración de la cubierta: Anónimo, Arlequín disfrazado. O/T.  
Madrid. Copyright Patrimonio Nacional

Maquetación:  
Héctor H. Gassó y Diego Romero

Publicacions de la Universitat de València  
<http://puv.uv.es>  
[publicacions@uv.es](mailto:publicacions@uv.es)

Parnaseo (<http://parnaseo.uv.es>)

Esta colección se incluye dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia HUM2005-01334, del Plan Nacional de Investigación Científica.

Printed by Publidisa

Álvarez Sellers, Alicia

Del texto a la iconografía : aproximación al documento teatral del siglo XVII

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2007

416 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo ; 7)

Índice - Bibliografía

ISBN: 978-84-370-6965-4

1. Teatro en el arte

Teatro – España – Historia – S.XVII

Teatro castellano – S. XVII – Historia y crítica

792 (0:75)

792 (460) “16”

821.134.2–2.09”16”

NOTA: Publicación basada en la tesis doctoral de la autora.

# ÍNDICE

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	15
FUNDAMENTOS TEÓRICOS	25
APLICACIÓN DEL MÉTODO AL ANÁLISIS DEL CORPUS	32
HISTORIA DE LA IMAGEN	32
BÚSQUEDA DE LA DIFERENCIA: LA EXCEPCIÓN FRENTE A LA NORMA	35
CAPÍTULO 1. DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS DE LA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i> EN ESPAÑA	41
LA DATACIÓN DE LAS PINTURAS	70
A) LA INDUMENTARIA	70
B) LAS COMPAÑÍAS	88
LAS PINTURAS, SU TEMA, FUENTES Y REPRODUCCIONES: LA IMPROVISACIÓN	99
A) <i>HARLEQUIN DEGUISÉ</i> : TEMA Y DIFUSIÓN	99
B) LOS GRABADOS	110
C) LOS <i>LAZZI</i>	116
D) LOS <i>LAZZI</i> Y LAS REPRODUCCIONES PICTÓRICAS	125
E) LA GESTUALIDAD	137
CAPÍTULO 2. EL MANUSCRITO DE MESSIA DE LA CERDA: TEATRO Y ARTE EFÍMERO	149
LOS MAESTROS DE INVENCIONES	161
DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO	162
A) LA PORTADA DE LOS <i>DISCURSOS</i> : EL PROBLEMA DE LA DATACIÓN	162
B) LOS <i>PASSOS</i>	167
C) ITINERARIO DE LA PROCESIÓN DE LA IGLESIA DE EL SALVADOR Y BOCETO DEL ORNATO DE LA CALLE SIERPES	176
INFLUENCIA PICTÓRICA E INFORMACIÓN TEATRAL	197
A) DEL ARTE AL TEATRO: ALGUNAS ESCENAS DEL MANUSCRITO	197
B) LA SIMBOLOGÍA ANIMAL	222
C) EL DIABLO Y LA HEREJÍA: DOS CARACTERIZACIONES PROCEDENTES DEL TEATRO	230
EL DIABLO	232
LA HEREJÍA	251
LA INDUMENTARIA	262

CAPÍTULO 3. ICONOGRAFÍA DEL RETRATO DE ACTOR. «LA CALDERONA», «JUAN RANA» Y PABLO DE VALLADOLID	277
MARÍA INÉS CALDERÓN, «LA CALDERONA»	279
COSME PÉREZ, «JUAN RANA»	296
PABLO DE VALLADOLID	311
APÉNDICE A: LOS <i>DISCURSOS FESTIVOS</i> DE MESSIA DE LA CERDA: EJEMPLOS CITADOS	321
APÉNDICE B: LA FIGURA DE LA FE EN MESSIA, RIPA, CALDERÓN Y LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA	333
APÉNDICE C: EL DEMONIO EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN	347
APÉNDICE D: HENDRIK GOLTZIUS: <i>EL LABERINTO DE LOS ESPÍRITUS ERRANTES</i>	355
BIBLIOGRAFÍA	381
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	401

*A mi padre, José Álvarez Saporta, por todo.*





## PRÓLOGO

Presentar el libro de Alicia Álvarez Sellers me obliga a realizar un justificado (y gozoso) ejercicio de memoria: la que sustenta su impecable quehacer como investigadora eficiente y eficaz, honesta y rigurosa hasta el límite, de modo que haberla acompañado en ese camino que va desde haber dirigido su Memoria de Investigación y luego su Tesis Doctoral resultó ser (y lo es todavía) un privilegio por mi parte. Por eso no cabe ocultar sino más bien, por el contrario, resaltar que la obra que el lector tiene ahora en sus manos proviene del trabajo realizado para su Tesis. Pero *no es ya una Tesis* por supuesto. El mismo empeño, el mismo rigor metodológico y de acotación de los márgenes de un *género* (una tesis) se han puesto ahora en producir un ensayo —en el pleno sentido de la palabra— sobre un aspecto hasta ahora clamorosamente postergado en la historia del teatro español. Corresponde pues a ella todo el mérito y el riesgo de una propuesta que ya no se blinda con el aparato de la ortopedia académica sino que se ofrece como un territorio abierto a lo inédito de una perspectiva y, sin duda, al debate.

Naturalmente hace ya algún tiempo la alenté, no sin advertirle de sus dificultades, a ese recorrido. Ahora, como entonces, puedo recordar a Fernando Pessoa cuando aludía a las tres maneras de cómo se puede enseñar algo a alguien: decírselo sin más, probárselo o sugerírselo. El primer procedimiento (dogmático por naturaleza), se dirige a la memoria y debe aplicarse a quienes están cruzando el umbral del conocimiento. El segundo es filosófico, se dirige al raciocinio y acaso debe emplearse para transmitir conocimientos (científica o filológicamente probados) a quienes, con la suficiente formación, son capaces de asumir y aplicar el instrumento de la crítica. El tercer procedimiento (el de la sugerencia) se dirige a la intuición y es el que emana de la mutua confianza entre el docente y el discente, entre el maestro y el discípulo en el trance de seguir aprendiendo juntos. Tengo la convicción de que el valor de educar estriba en modular la escala de estos tres procedimientos. Ahora confieso mi agradecimiento a Alicia Álvarez por haberme permitido aprender tanto de ella y con ella y por haberme obligado a confiar en su intuición y en su memorable tesón. Son esas cosas que, después de tantos años, me permiten seguir creyendo en mi profesión. Pero que, sobre todo, me persuaden a afirmar, más allá de todo protocolo, que las páginas que siguen prueban sólidamente el recorrido de Alicia Álvarez desde su condición de alumna (palabra que proviene etimológicamente del latín *alesco* o *alere*, que significa alimentarse, crecer) a la condición de estudiosa (también en su sentido etimológico latino de *studeo*, esto es, ocuparse y empeñarse en buscar y encontrar algo con diligencia y efectividad).

Escribe Ernest H. Gombrich<sup>1</sup> que «la interpretación avanza paso a paso, y el primer paso, del que dependen todos los demás, estriba en determinar en qué género cabe encuadrar una obra dada; cuánto más no será cuando se trate no ya de géneros diferentes, sino de artes distintas, por más que les asistan fuentes comunes y estructuras o ideas

1. *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, p. 47.

afines.» Estas palabras expresan con meridiana claridad el riesgo que se ha asumido en este libro y su brillante resultado. Porque su autora se ha enfrentado a ello no con diletantismo o simple audacia sino con solvencia, mostrando de verdad (y no como ese marbete tan banalizado en los últimos tiempos) el compromiso filológico de la interdisciplinariedad. Ha tenido que definir un objeto de estudio, construir a pie de obra el método, dar verosimilitud a unos objetivos, rozar constantemente fronteras epistemológicas. La perezosa memoria teórica con la que se ha construido, hasta tiempos muy recientes, la manera de enfrentarse a la historia del teatro español (incluida la del Siglo de Oro) ha impedido tener en cuenta aquello que el gran maestro italiano Fabrizio Cruciani estableció hace tiempo: que el teatro, lejos de ser un mero objeto de estudio, es un campo de indagación constante porque asume situaciones y lenguajes expresivos que no necesariamente se alojan en la exclusiva memoria teatral (pero que la constituyen): instancia representativa y liturgia, ideología y sociedad, literatura y figuración; y que al ser memoria, y por tanto historia, implica una coherente erudición para explorarlas y reconstruirlas. He aquí donde se revaloriza el concepto de *documento* que Alicia Álvarez ha asumido y aplicado a una parcela concreta, inhóspita y poco agradecida incluso por la carencia de materiales, que es el documento iconográfico en el teatro. Por eso ha tenido que hacer el esfuerzo de pergeñar la arquitectura teórica —a semejanza de lo que ya se ha hecho en otros teatro europeos, especialmente el italiano con Marco de Marinis y Cesare Molinari a la cabeza—,<sup>2</sup> discriminar y realizar una evaluación ideológica de distintos tipos de documentos y, finalmente, aplicarles con admirable puntillismo el análisis filológico en su sentido más ambicioso. A este respecto tuvo que ser ella, incluso antes de concluir su investigación, la única estudiosa que se atreviera a realizar el artículo *Iconografía/Iconología* en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*.<sup>3</sup>

De este modo los investigadores del teatro de los llamados Siglos de Oro en España ya no pueden eludir, en sus planteamientos gnoseológicos, el contar con este material y con este modelo de análisis para contribuir, de verdad, a la disciplina cuya historiografía forjamos entre todos. Debemos contar todos con el escrupuloso estudio de la serie de cuatro pinturas inéditas pertenecientes al Patrimonio Nacional representando escenas de la *commedia dell'arte* (ejemplo casi único en nuestro país) y sus correspondencias con la rica tradición europea de representaciones, pinturas y grabados, de este género. Y con la colación de fuentes y referencias iconográficas que revela en el manuscrito de Reyes Messía de la Cerda de 1594 respecto a la enorme tradición visual implícita en la dramaturgia del auto sacramental. Y con una de las primeras reflexiones serias (no meramente accidentales o anecdóticas) sobre la escasísima tradición del género retrato entre los actores españoles, que convierten así ejemplos como el atribuido a M<sup>a</sup> Inés Calderón, *La Calderona* o el *Pablos de Valladolid* de Velázquez en modelos de aplicación y observación. En este caso, la piedra de toque del estudio profundo puede llevar a la sorprendente desmitificación. Tal vez perdamos la ingenuidad romántica de haberlos considerados ejemplos singulares y reales de actores, poniendo rostro humano a la historia, henchida de textualidad, de nuestro teatro áureo. Pero en el fondo, consolida nuestro mito; en

2. Vid. Marco de Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*, Florencia, La Casa Usher, 1988 y Cesare Molinari, «Sull'iconografia come fonte della storia del teatro» en AA.VV. *Imagini di Teatro. Biblioteca Teatrale*, n° 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966, pp. 19-40.

3. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 171-173.

ellos se ha depositado la historia que hemos interiorizado: la de una actriz en el momento trascendente de abandonar las tablas (y que se mimetiza en la reproductibilidad barroca de grabados y pinturas de la *vanitas*) y la del *gesto* puro de la elocuencia del actor (hasta el punto de que Gustave Manet, cuando visita el Prado, lo consolida en su propia pintura como el gran modelo del actor trágico, lanzándolo así al futuro).

Si algún día, como es de desear, nuestra concepción de la historia teatral logra tomar como brújula la síntesis imprescindible de la palabra y la imagen, en su origen estará, sin duda, la investigación pionera de Alicia Álvarez Sellers. Será posible entonces que las *imágenes de la representación* o de las *representaciones de la representación* materialicen entre nosotros, no sólo como eventualidad pedagógica en la enseñanza del teatro sino como ineludible objeto de investigación, el proyecto que, por ejemplo, dirigen los profesores Cesare Molinari y Renzo Guardenti (del Instituto del Espectáculo de Florencia) *Dionisos. Un repertorio di iconografia teatrale. L'iconografie come fonte della storia del teatro*. También será posible completar como merece el excelente trabajo con que ella ha colaborado y colabora (como técnica contratada) en el Proyecto de Investigación *Léxico de la práctica escénica del Siglo de Oro español. Hacia un diccionario crítico e histórico*, que dirijo, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología con el añadido de la prospectiva iconográfica cuando ésta sea posible.

No ha sido fácil para un trabajo de esta envergadura (adaptado incluso a los límites lógicos de espacio) encontrar el cauce editorial que merecía. La investigación universitaria, e incluso más la teatral, topa con la renuencia de las empresas editoriales al riesgo del mercado. La divulgación de sus resultados se ha convertido en una de las tareas que también corresponde a los propios investigadores. Por tanto, me parece obligado subrayar nuestro agradecimiento al esfuerzo realizado por la colección Parnaseo que, en colaboración con la Universitat de València, dirigen y sostienen el equipo de profesores que, en el Departamento de Filología Española, desarrollan el ambicioso servidor de estudios de literatura y teatro [www.parnaseo.uv.es](http://www.parnaseo.uv.es) que, precisamente, tiene entre sus objetivos, posibilitar un portal en la red donde la investigación de la Universidad pública se abra al conocimiento de todos y a la consideración del sentido polivalente del documento, incluida su expresión en imágenes.

Quiero concluir recordando un bello pasaje del *Persiles* cuando, casi al final de la obra (capítulo IV del libro VI) se cuenta el caso de un rico y curioso clérigo dedicado obsesivamente a preparar un *museo*, «el más extraordinario que había en el mundo, porque no tenía figuras de personas que efectivamente hubiesen ni entonces lo fueran, sino unas tablas preparadas para pintarse en ellas los personajes ilustres que estaban por venir». Aunque sólo sea por la analogías iconográficas, el impagable texto de Miguel de Cervantes me permiten reafirmar el valor de un libro que inaugura de algún modo un *museo del porvenir* que alienta la esperanza de otros futuros trabajos, tablas, imágenes ya imposibles de concebir o de llenar sin el que ahora sale a la luz de Alicia Álvarez Sellers.

Evangelina Rodríguez Cuadros  
Catedrática de Literatura Española  
Universitat de València



# Introducción



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

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

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

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

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

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

El segundo capítulo, en cambio, trata de elevar a rango de posible documento teatral un testimonio iconográfico no concebido como tal: el manuscrito, salpicado de dibujos, que escribió en 1594 el licenciado Reyes Messia de la Cerda<sup>1</sup> con el fin de dejar constancia de los adornos por él diseñados en la festividad del Corpus para los vecinos portugueses de la sevillana calle de Sierpes y narrar asimismo todo lo acontecido con tal motivo en la capital andaluza.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El teatro inglés, ofrece, a su vez, tempranas imágenes de actores entre las que podrían citarse la del cómico Richard Tarlton en un dibujo conservado en la Pepysian Library de Cambridge,<sup>15</sup> o la de Robert Amin que aparece en el frontispicio de la obra *History of the two Maids of Moreclocke* (1609),<sup>16</sup> al igual que retratos de cómicos famosos como el de Nathan Field (1587-ca. 1620) o Edward Alleyn<sup>17</sup> (1566-1626) que advierten de una nueva consideración social del actor como individuo «con derecho a autoestima y memoria gráfica».<sup>18</sup>

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

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

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

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

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

17. Vid. ilustraciones en *Ibidem*.

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

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

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

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

De los repertorios gráficos que más nos han ayudado a una aproximación fidedigna a las imágenes investigadas, han sido el ya citado *Recueil Fossard* —escasamente utilizado por historiadores del arte— o la extensa colección de grabados conocida como *The Illustrated Bartsch*.<sup>20</sup> Como hemos mencionado, el *Recueil Fossard* es un compendio de grabados<sup>21</sup> de finales del siglo XVI y comienzos del XVII en el que se aúna un conjunto de escenas sobre cómicos *dell'arte* mientras actúan, y que en estos momentos se encuentra dividido entre el volumen así denominado en el Museo Nacional de Estocolmo y las dos secciones conservadas en la Royal Library de Copenhague.<sup>22</sup> Si el *Recueil Fossard* o los grabados de Tristano Martinelli tienen un especial valor documental, es porque reflejan la retórica gestual de la famosa «recitación enérgica»<sup>23</sup> y porque se les ha concedido un importante grado de coherencia informativa de la que carecen otro tipo de repertorios más tardíos.<sup>24</sup>

Del *Bartsch* o de la colección de grabados *Hollstein*<sup>25</sup> hemos acudido esencialmente a

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

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

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

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

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

24. Vid. el primer capítulo.

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



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

los volúmenes dedicados a maestros holandeses, alemanes e italianos tan significativos como Lucas Van Leyden (1489/1494-1533), Marten de Vos (1532-1603), Johan Sadeler (1550-1600), Hendrik Goltzius (1559-1617), Jan Saenredam (1565-1607), Jacob Matham (1571-1631), Alberto Durero (1471-1528) o Antonio Tempesta (1553-1630), entre otros. Así como imprescindible ha sido la selección de estampas de los hermanos Wierix (activos durante el último cuarto del S. XVI y primer cuarto del S. XVII). Todo ello combinándolo con la iconografía básicamente religiosa albergada en las colecciones de estampas de San Lorenzo de El Escorial, el repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional o la estampería popular alemana, francesa y de los Países Bajos publicada por la editorial Electa entre los años 1969 y 1987.<sup>26</sup>

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

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

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

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

26. Vid. Bibliografía.

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

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

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

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

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

### Fundamentos Teóricos

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

Esta característica del objeto de estudio nos ha obligado a retomar para nuestro análisis una mirada retrospectiva hacia las orientaciones críticas que, aproximadamente a partir de los años 70, comienzan a reconsiderar los documentos figurativos como elementos informativamente parejos al texto dramático. Con anterioridad, historiadores del arte como Emile Mâle,<sup>34</sup> George R. Kernodle<sup>35</sup> o Pierre Francastel,<sup>36</sup> contribuyeron a iniciar la actual reformulación de la historia del teatro en términos de una historia de los documentos sobre teatro, al advertir la importan-

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

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

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

33. Cf. *Ibidem*.

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

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

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

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

A partir de aquí se impuso la necesidad de ampliar el campo de saber hacia una variedad genética documental que precisaba a su vez de una metodología que superara los peligros de una posible «idolatría documental»,<sup>38</sup> para lo cual se hizo imprescindible una redefinición del estatuto teórico de documento en la línea de autores como Lucien Febvre,<sup>39</sup> Marc Bloch,<sup>40</sup> Jacques Le Goff,<sup>41</sup> Paul Zumthor<sup>42</sup> o más recientemente Marco De Marinis.<sup>43</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



recibidas, contempla la apertura a todo tipo de código más allá de la escritura.<sup>45</sup> La terminología de «monumento» es empleada por primera vez por Paul Zumthor<sup>46</sup> para describir esa «verticalidad» semántica que la gramática de la contaminación cultural confiere a un documento transformándolo en «monumento». La crítica del documento como monumento desarrolla entonces sus consecuencias críticas en la dirección marcada por el proyecto «arqueológico» de Michael Foucault<sup>47</sup> y por último queda reformulada teóricamente por Jacques Le Goff:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En nuestro caso, dadas las carencias y limitaciones inherentes al distanciamiento contextual, hemos empezado por abandonar la convicción de que las imágenes que presentamos tengan un contenido preciso y unívoco. De este modo, para la lectura de las que aquí estudiamos, ha sido imprescindible entender los documentos como resultado de procesos interdisciplinares conexos, siguiendo la herencia de los fundamentos del método iconológico de la escuela de Aby Warburg<sup>53</sup> aplicado a la investigación histórico artística, que profundiza en la génesis e historia de la imagen intentando establecer las pertinentes correspondencias entre ésta y el contexto histórico cultural que explica su existencia. Descifrar el trasfondo ideológico al que remiten las imágenes mediante una apelación coherente a los distintos dominios del pensamiento —histórico, literario,

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

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

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

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

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

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

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

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

1) Descripción pre-iconográfica:

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

2) Análisis iconográfico:

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

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

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

56. *Ibidem*, p. 48.

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

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

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

### 3) Interpretación iconológica:

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

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

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

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

58. *Ibidem*.

59. *Ibidem*, p. 51.

60. Vid. el primer capítulo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### *Aplicación del método al análisis del corpus*

#### *—Historia de la imagen*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Arlequín» o «Historia de Zany y Arlequín». Miden 38 x 47.5 cm. y en cuanto a su datación, en el estudio que de los mismos hacemos en el primer capítulo, hemos propuesto la hipótesis de que puedan encuadrarse en torno a la primera década del siglo XVII. Los tres óleos anónimos del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo se titulan «Harlequin Disguised» (33 x 44 cm.), «The Comic Serenade» (33 x 46'5 cm.) y «The Comic Duel» (33 x 46 cm.), y también se encuentran en la franja temporal de finales de finales XVI e inicios del XVII. Para una mayor documentación véase el primer capítulo.

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

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

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

generalmente franco-flamencos y de finales del *xvi*, conservados en distintos museos o pertenecientes a colecciones privadas en su mayoría francesas. Dentro de este grupo De Marinis incluye, por ejemplo, las famosas pinturas al fresco de Alessandro Scalzi, «el Paduano», sobre las paredes de la *Narrentrepe* (*la Escalera de los locos*), en el castillo de Trausnitz (Baviera) datadas según Franz Rauhut en 1578.<sup>69</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dades, atento seguimiento y confianza en mis investigaciones.

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

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

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

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

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

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

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

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

Documentos iconográficos de la  
*Commedia dell'Arte* en España





Este capítulo no pretende englobar un análisis de la vasta iconografía existente sobre *Commedia dell'arte*. Sólo vamos a limitarnos a analizar una pequeñísima fracción de ella dando a conocer cuatro pinturas hasta ahora inéditas, pertenecientes a las colecciones de Patrimonio Nacional español, que muestran una compañía *dell'arte* en diferentes momentos de su recitación escénica. Sus fuentes iconográficas, relaciones estéticas así como otras composiciones localizadas en otros museos pueden ayudar a entender mejor el tantas veces utilizado concepto de «improvisación». Las coincidencias existentes conducen a su vez a pensar en los *lazzi* y las diferencias, cuando las similitudes —como veremos— son tantas, resultan difícilmente obvias y necesariamente informativas.

Los estudios que utilizan un enfoque iconográfico de las imágenes sobre teatro son escasos. Dentro del ámbito de la *Commedia dell'arte* se podría afirmar que Luigi Riccoboni —*Lelio* en su personaje— junto con Évariste Gherardi,<sup>1</sup> fueron algunos de los primeros actores-autores que mostraron una preocupación histórica por las evidencias pictóricas. Las obras de Riccoboni *Histoire du théâtre italien* (1728) —compendio ilustrado por François Jollain con una serie de grabados que plasman a los actores de la *troupe* de Riccoboni tal como eran contemplados en la escena de la época, acompañada a su vez de otras estampas correspondientes a grabados de actores *dell'arte* de un siglo anterior—<sup>2</sup> o los *Pensées sur la declamation* (1738), abarcan tanto la necesaria atención al aspecto visual como al declamatorio.

Posteriormente, el entusiasmo de Maurice Dudevant —que adoptó el apellido de su madre, George Sand, en su obra *Masques et Bouffons*—, provocó una nueva curiosidad por el desarrollo histórico de la *Commedia dell'Arte* pese a la dudosa veracidad del repertorio iconográfico que presentaba.<sup>3</sup> Artistas como Gino Severini o Picasso<sup>4</sup> lo tomaron como modelo y, el ambiente generado por este resurgimiento temático, dio lugar a estudios que buscaban información visual sobre los orígenes de la *commedia*. Entre ellos

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

2. Así, junto a su *Habit de Pantalone Moderne*, forma pareja el *Habit de Pentalon ancien*, basado directamente en el *Pantalon* de las series de Callot *Les trois Pantalons* (c. 1618).

3. Sand, Maurice, *Masques et Bouffons (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceu. Préface par George Sand*. París: Michel Lévy Frères, 1860, 2 vols. M. A. Katritzky (cf. «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*» en *Renaissance Studies*, Vol. 1 (1987), N. 1, pp. 71-125, p. 75) opina que esta colección, pese a su atractivo, posee una dudosa autenticidad histórica debido a la falta de precisión en la datación de los grabados. Prueba de ello es que el correspondiente a *Pantalone (1550)* procede del *Pantalon ancien* de Jollain, basado a su vez en una pintura de 1618 aproximadamente y no de 1550.

4. Como resume M. A. Katritzky, art. cit., p. 76: durante los años veinte Picasso pintó a su hijo Pablo como Harlequin y Pierrot. Esta década también presenció, por ejemplo, la ópera de *Turandot* —adaptación de la pieza dramática de Carlo Gozzi para la *commedia*—, la poesía de Sitwell y Cocteau y una nueva edición ilustrada de las *Fêtes galantes* de Verlaine. Esta atmósfera generó una importante demanda de información visual sobre la temprana *commedia dell'arte*.

podemos citar los realizados por autores como P. L. Duchartre,<sup>5</sup> K. Miklasevskij,<sup>6</sup> K. M. Lea<sup>7</sup> o A. Nicoll<sup>8</sup> y, por supuesto, quizá el mayor descubrimiento sobre iconografía teatral: la publicación, por parte de A. Beijer, del conjunto de grabados de *comicos dell'arte* conocido como el *Recueil Fossard* (último tercio del S. XVI), el cual fue hallado en los fondos del Museo Nacional de Estocolmo y recibió este nombre por el apellido del músico francés del siglo XVIII que los recopiló.<sup>9</sup>

Este conjunto de grabados ha originado importantes estudios, como los de Ch. Sterling<sup>10</sup> o J. McDowell,<sup>11</sup> en los que se investigan nuevos cuadros no interpretados en un principio como escenas de la *commedia dell'arte*, pero que gracias a su comparación con el *Recueil Fossard*, pueden relacionarse con la técnica y repertorio propios de estos representantes. También son importantes, como compendios histórico-iconográficos los libros de Vito Pandolfi,<sup>12</sup> Daniel Ternois<sup>13</sup> o Luigi Rasi;<sup>14</sup> aunque fundamentalmente, son las investigaciones de M. A. Katritzky las que han abordado desde el más puro interés de la iconografía teatral el repertorio *Fossard*, así como las pinturas relacionadas con éste, tres de las cuales, conservadas en el Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo,<sup>15</sup>

5. Duchartre, Pierre Louis, *La Comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell'arte*, Paris, Librairie de France, 1925. Para el presente estudio hemos utilizado la edición estadounidense, *The Italian Comedy: the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte. With a new pictorial supplement reproduced from the «Recueil Fossard» and «Compositions de rhétorique»*. Authorized translation from the French by Randolph T. Weaver, New York, Dover Publications, 1966.

6. Miklasevskij, Konstantin, *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII & XVIII siècles*, Paris: Schiffrin/Editions de la Pléiade, 1927. Trata el tema desde el punto de vista teatral con un número seleccionado de ilustraciones.

7. Lea, Kathleen Marguerite, «The bibliography of the commedia dell'arte: the miscellanies of the comici and virtuosi», *The Library*, 4th series, II, n.º I (June 1930): pp. 1-38; e, *Italian Popular Comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English State*, Oxford, Clarendon Press, 1934, 2 vols. Esta autora se interesa fundamentalmente por las fuentes y aspectos literarios de la comedia italiana.

8. Nicoll, Allardyce, *Masks, Mimes and Miracles: studies in popular theatre*, New York, Harcourt Brace, 1931. Posee una extensa bibliografía que incluye textos originales, estudios detallados de tipos y personajes de fuera de Italia pero de gran influencia en la *commedia italiana* de los siglos XVI, XVII y XVIII.

9. Fossard, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées sous le règne de Henry III. Recueil, dit de Fossard, conservé au musée national de Stockholm...*, publicado por Agne Beijer y con la presentación de P. L. Ducharte de las *Compositions de Rhétorique ...* de Tristano Martinelli, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928.

10. Sterling, Charles, «Early paintings of the Commedia dell'Arte in France», en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 2, n. 1, 1943, pp. 11-32.

11. McDowell, John Huber, «Some pictorial aspects of early *commedia dell'arte* acting», in *Studies in Philology*, vol. 39 (1942), pp. 47-64 y «Some pictorial aspects of early mountebank stages» en *Publications of the Modern Language Association of America*, 61 (1946), pp. 84-96. En estos artículos, además de dar una relación pormenorizada de la iconografía relacionada con la *commedia dell'arte*, analiza gestos, personajes y complementos. A su vez, concretamente en el primero, se estudia la posible trama argumental de una selección de imágenes del *Recueil Fossard*.

12. Pandolfi, Vito, *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Florencia, Sansoni Antiquariato, 1957-61., 6 vols.

13. Ternois, Daniel, *L'art de Jacques Callot*, Paris, 1962

14. Rasi, Luigi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Florencia, Fratelli Bocca, 1897 (v. I); *Ibid.*: F. Luchini, 1905 (v. II).

15. Vid. su magnífico artículo «A renaissance *commedia dell'arte* performance: towards a definitive sequence of Sieur Fossard's woodcuts?», en *Nationalmuseum Bulletin*, Stockholm 1988, Volume 12, Number 1, pp. 37-53. La bibliografía que ofrece al final de este artículo es quizá la que más se ajusta a nuestro tema de estudio. En ella figura a su vez el fundamental estudio de la misma autora publicado en la revista *Print Quarterly*, IV, 3 Sept, 1987, «Italian comedians in Renaissance prints» (pp. 248-251) o los trabajos de Agne Beijer, «XVI-XVIII Century Theatrical Designs at the National Museum», *Gazette des Beaux Arts*, 6<sup>e</sup> série, XXVIII, 1945, pp. 213-226 y Fernando Mastropasqua «Lo spettacolo della Collezione Fossard» en *Ruzante & Arlecchino: tre saggi sul teatro popolare del*

junto con otras cuatro inéditas existentes en las colecciones del Patrimonio Nacional, constituyen el objeto principal de nuestro estudio.<sup>16</sup>

Si se hace un análisis iconográfico general de las imágenes que poseemos de la *commedia dell'arte*, podemos reafirmarnos en la postura teórica de la dualidad entre el llamado *teatro de la performance* y el *teatro de la representación*<sup>17</sup> como una de las bases constitutivas de la recitación. El primero es el llamado estilo del actor-bufón, totalmente identificado con el personaje y la máscara, proveniente de la más pura tradición de teatro en la calle; el segundo es el que corresponde a los actores cultos, destinados a la representación de tragedias, comedias pastorales y óperas regias.

Esta fractura, no siempre bien corregida que se crea entre ambas tradiciones, es precisamente la que aporta la ilusión escénica en la *commedia dell'arte* y la que da vida a obras concluidas y peculiarmente unitarias debido al paso de lo cómico a lo trágico, de lo refinado a lo vulgar con la mezcla imposible fuera de escena de clases sociales —el cortejo de *Pantalone* o de *Arlecchino* a la *Innamorata* mientras *Leandro* espía celoso—. La contradicción en el origen de aquel arte de contrastes violentos de cariz estilístico, escénico o formal, originó precisamente la fascinación y la extrañeza que durante decenios ejerció este teatro a los ojos de sus contemporáneos.

La plasmación del *savoir faire* de estos cómicos a través de una numerosa serie de imágenes refleja en su conjunto la seducción que en el imaginario colectivo supuso esta forma de representar. Quizá sea el *Recueil Fossard*, datado en el último tercio del siglo XVI,<sup>18</sup> el repertorio que ofrece mayor número de testimonios visuales iconográficos; pero también se pueden citar algunos cuadros de la escuela franco-flamenca, coetáneos al *Fossard*, que muestran o bien representaciones reales o bien visiones de conjunto de la compañía a modo de carteles publicitarios, como el que se encuentra en el *Musée des Beaux Arts* de Béziers [Fig. 1]; las imágenes, ligeramente posteriores, del volumen *Compositions de Rhetorique* (1601) de Tristano Martinelli; la obra de Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien* (1700), o los dibujos menos veraces de Jacques Callot (1592-1635), Claude Gillot (1673-1722) y Antoine Watteau (1684-1721).<sup>19</sup>

Como se verá más adelante, en las primeras representaciones franco-flamencas sobre la *Commedia dell'Arte* el contraste entre los dos estilos recitativos resulta constante,<sup>20</sup> sea

cinquecento. *Quaderni di Ricerca*, n. 2, Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 91-125; «Pantalone ridicola apparenza —Arlecchino comica presenza, en *Alle Origini del Teatro Moderno, La Commedia dell'Arte, Atti del Convegno di Studi, Pontadera, 28-29-30 maggio 1976*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 97-103. También cabe destacar el trabajo de Delia Gambelli, «Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli», *Biblioteca Teatrale*, v, 1972: pp. 17-78, concretamente las páginas, 40-44 y 51 y el ya mencionado artículo de Katritzky, «Lodewyk Toeput...», ed. cit.

16. Más adelante documentaremos ambas series.

17. Términos empleados por Marco De Marinis en su libro *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, p. 147. Queremos destacar que este libro ha servido como fundamento del desarrollo del 'Estado de la Cuestión' de este capítulo en particular, así como de guía metodológica para el análisis del valor documental de la iconografía presentada en este trabajo.

18. Los primeros dibujos del *Recueil Fossard* han sido datados comúnmente en el último tercio del siglo XVI, sin embargo buen número de sus composiciones son del siglo XVII. Una de las imágenes del *Fossard*, curiosamente una de las pocas firmadas, es de Pierre Brebiette, artista francés que vivió desde 1598 hasta 1650. Además, la parte de la colección que se encuentra en la Royal Library of Copenhague, posee imágenes claramente del XVII. (Vid. nota nº 31).

19. Solamente hemos mencionado las más destacadas dentro del campo de la iconografía teatral.

20. Nos referimos a aquel de los *Innamorati*, caracterizado por el refinamiento y la suavidad en los gestos, calificado por De Marinis como «realismo elegante», *op. cit.* p. 158; y a aquel de los sirvientes (*zanny-harlequin*)

en el ya mencionado cuadro tipo pintura de grupo, conservado en el *Musée des Beaux Arts* de Béziers, datado hacia 1580/85 por Sterling,<sup>21</sup> o en aquellos que muestran a los actores en plena actuación, como la pintura que se encuentra en el *Musée Carnavalet* de París (1570/1580) [Fig. 2]. Precisamente hemos de prestar atención a este último, dada su coincidencia compositiva con uno de los cuadros del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo y, a su vez, con otro inédito perteneciente a la colección del Patrimonio Nacional.

Es curiosa la correspondencia particularmente existente entre el óleo del Museo Drottningholms, que internacionalmente se conoce con el título «Harlequin Disguised» [Fig. 5] y su «homónimo» del Patrimonio Nacional [Fig. 6]. Este último forma a su vez parte de una serie de cuatro cuadros, dos de los cuales repiten de forma casi idéntica los óleos conservados en Suecia, tanto la escena de la «Serenata de Pantalon», que en la colección del Drottningholms se denomina «The Comic Serenade», como la ya citada de «Harlequin Disguised».

Si se parte de la conocida pintura anónima del *Musée Carnavalet* de París [Fig. 2] fechada aproximadamente entre 1570/1580, nos encontramos con que existen dos réplicas de la misma: una se cita en el *Museo teatrale alla Scala* titulada como *Scena della Commedia dell'arte recitata in Francia* [Fig. 4], cuyo paradero actual ignoramos;<sup>22</sup> y la otra, *Commedia dell'arte Scene*<sup>23</sup> [Fig. 3], se encuentra en el museo Drottningholms de Estocolmo. Es decir, aquí tenemos un primer ejemplo de la transmisión de estas imágenes, que precisamente reproducen escenas lo suficientemente populares como para ser dignas de recuerdo en más de una ocasión y en lugares diferentes. Sin embargo, la mano de los pintores es distinta. Por lo cual resulta sencillo suponer la proliferación de grabados que luego dieron lugar a obras pictóricas con las sutiles diferencias que cada artista imprimía a su obra a partir del modelo original.

Los tres cuadros [Figs. 2, 3 y 4] ofrecen, además del básico juego de contrastes en este teatro —oposición entre *Innamorata* y *Pantalone* en un primer plano, reduplicada en la de *Innamorato* y *Zanni* situada en un segundo plano—,<sup>24</sup> la posibilidad de indagar los orígenes de la escena en la colección *Fossard*, sobre todo gracias a la conexión que podemos establecer entre éstos, el grabado y las dos variantes pictóricas mencionadas de *Harlequin deguisé* [Fig. 5 y Fig. 6]. Las similitudes entre ellas obligan a buscar la red de influencias en el repertorio *Fossard*. Es muy probable que estas pinturas, dispa-

y Pantalon, que contrasta con el anterior por su «recitación enérgica» (*Ibidem*, p. 149) llena de contorsiones y movimientos violentos, heredera de la gesticulación bufonesca.

21. Sterling, Charles, art. cit, p. 23.

22. Pese a nuestros esfuerzos, no hemos podido localizar esta pintura: primero es citada por Charles Sterling en su artículo de 1943 como posible adquisición de este museo italiano: «A replica of this picture [se refiere al lienzo del Carnavalet], once in the collection of Jules Sambon in Paris, is said to have been acquired by the museum of the Scala Theater in Milan» (p. 20). Posteriormente Marco de Marinis en *Capire il Teatro*, (ed. cit., 1988) vuelve a mencionarla y ofrece una ilustración en blanco y negro —que es la que adjuntamos— acompañada de la explicación: «*Scena della Commedia dell'arte recitata in Francia*. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Si tratta della replica del dipinto anonimo (1570-1580 circa) che si trova al Musée Carnavalet di Parigi». Al solicitar una reproducción fotográfica del mencionado cuadro al museo italiano, su director desde 1996, el Sr. D. Matteo Sartorio, nos informó de que esta pintura no pertenecía al museo y que no se encontraba ni entre los fondos catalogados ni entre los no catalogados. Por este motivo no podemos ofrecer una reproducción fotográfica de calidad.

23. Anónimo flamenco, óleo sobre madera, 40,5 x 51 cm. Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.

24. Es, como hemos comentado, la exposición de dos mundos —el de los enamorados/nobles y el de los sirvientes—, que en estas pinturas se aproximan para destacar las diferencias entre sus códigos recitativos.



Fig. 1. Atribuido a François Bunel el Joven, *Compañía de la Commedia dell'Arte*.  
c. 1578-1590. Béziers. Museo de Bellas Artes.



Fig. 2. Anónimo, *Troupe de comédiens italiens (les Gelosi, avec Isabella Andreini?)*. París. Museo Carnavalet.  
© Phototèque des musées de la ville de Paris (ou PMVP)/Cliché: Pierrain.



Fig. 3. Anónimo flamenco, *Commedia dell'Arte Scene*. Óleo sobre madera. 40,5 x 51 cm. Estocolmo.  
Drottningholms Teatermuseum.



Fig. 4. Anónimo, *Scena della Commedia dell'Arte recitata in Francia*. Anteriormente en Milán.  
Paradero desconocido.



Fig. 5. Anónimo, *Harlequin Deguisé*. Óleo sobre tabla. 33x44 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum. De izquierda a derecha: Il Capitan Cocodrillo, Harlequin y la Donna Lucia.



Fig. 6. Anónimo, *Arlequin disfrazado*. Óleo sobre tabla. 38x47,5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional. De izquierda a derecha: Il S. Leandro, Harlequin, La Sª. Lilia y Lucia.

en estilo y en escuela pictórica, bebiesen del modelo de representación que aportaban estos grabados. Véase el ejemplo de la citada lámina del *Fossard* «*Harlequin deguisé*» [Fig. 7]; en ella aparecen tres personajes: 'Il Capitano Cocodrillo', 'Harlequin deguisé', y 'La Donna Lucia'. Sin embargo no figuran en el grabado ni la dueña situada detrás de la *Innamorata* ni el *Zanni* que está detrás de *Pantalone* en las escenas de las pinturas de París [Fig. 2], de Milán [Fig. 4] o de Suecia [Fig. 3]. Por otra parte, en los cuadros de la colección del Patrimonio Nacional aparece «Il Capitano Cocodrillo» bajo el nombre de «Sr. Leandro». Pese a esta variante nominal, la postura que adopta este personaje en el grabado del *Fossard* y en el cuadro del Drottningholms [Fig. 5] es prácticamente la misma sólo que enriquecida en este último por el complemento de un palo que hace adivinar las intenciones del personaje y por lo tanto el posterior desarrollo de la acción. En el óleo del Patrimonio Nacional [Fig. 6] su posición varía ligeramente con la inclinación de rodilla pero también en él se puede observar el palo en las manos de «Leandro» —según está inscrito sobre su cabeza, y no «Capitano Cocodrillo»— retirando hacia atrás su mano derecha en un acto que hace pensar en el impulso necesario para asestar un golpe. Por último, las figuras 2, 3 y 4, comparadas con su precedente del *Fossard* sugieren, a modo de fotograma, una fase posterior del movimiento emprendido por el hombre con capa del grabado. Las coincidencias exhibidas, pese a reafirmarnos en que el grabado del *Fossard* es la base compositiva de las creaciones artísticas, son muy llamativas entre el cuadro del Drottningholms y el perteneciente al Patrimonio Nacional.

Como ya hemos dicho, el del museo sueco forma parte de un conjunto de tres obras denominadas respectivamente: «The Comic Serenade» o «La Sérénade de Pantalón» [Fig. 8], «Harlequin Disguised» [Fig. 5] y «The comic Duel» [Fig. 10],<sup>25</sup> y su procedencia original se desconoce. La serie de cuatro pinturas de la colección del Patrimonio Nacional, las adquirió la reina Isabel de Farnesio (1692-1766) para la decoración del Palacio Real de la Granja de San Ildefonso en cuyo inventario de 1746 figuran catalogadas con los números 784 a 787 y en una de cuyas habitaciones privadas todavía se conservan.<sup>26</sup> Por este motivo tienen pintada la flor de Lis (emblema de la Casa Farnese) en el extremo inferior derecho del cuadro.<sup>27</sup> Con respecto a su origen nada se sabe, aunque en el área de conservación del Patrimonio Nacional apuntan la posibilidad de que fueran comprados en Italia y los catalogan como anónimos italianos.<sup>28</sup> Sin embargo, debido a

25. Como explicaremos más adelante, Charles Sterling en su artículo «Early paintings...» *loc. cit.*, data estos tres cuadros suecos entre 1600 y 1605.

26. El inventario efectuado en 1746 por Domenico Maria Sani dice lo siguiente: «Inventario General de Pinturas, muebles y otras alhajas de la Reina Nuestra Señora que tiene en el Palacio Real de San Ildefonso, ejecutado por orden del Rey Nuestro Señor en el año 1746 (11978-11981) (784-787): Cuatro, en tabla de mano veneciana. La primera Arlequín con Francisquina a una mesa y Zayne con un asador de pollas para matar al primero. La segunda Arlequín que da la mano a Lilia. Lucía con rosario en la mano y Leandro que acecha lo que hacen. La tercera Zayne sacando comida de un caldero por lo que Pantalón lo quiere matar a cuyo tiempo Lilia habla con Leandro. La cuarta Pantalón a caballo de Arlequín y otro hombre. El primero hablando con Lilia que se asoma a la ventana, a media vara menos dos dedos de alto y dos de ancho». «Medidas: 38 x 47'5 cm. sin marco. Óleo sobre tabla. 47'5 x 56'8 con marco».

27. Hemos conocido la existencia de esta serie de pinturas gracias a D. Jesús Urrea, Director del Museo Nacional de Escultura, el cual además nos proporcionó generosamente una reproducción fotográfica de la misma y nos asesoró acerca de la escuela a la que pertenecían.

28. Datos facilitados por D. Juan Martínez, conservador del área de pintura del Patrimonio Nacional. Se desconoce la fecha de realización de los óleos, aunque D. Juan Martínez nos orientó con el dato de la primera mitad del siglo XVII como posible aproximación. Posteriormente nosotros desarrollaremos la hipótesis de finales del XVI o dos primeras décadas del XVII en lo referente a la datación.





Fig. 7. Grabado de *Harlequin Deguisé*. *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

las características de las pinturas, los expertos consultados se inclinan a pensar que pertenecen a la escuela francesa o franco-flamenca. Por otra parte, la inscripción que figura en la parte inferior de cada una de las escenas y que las describe detalladamente está escrita en francés y, aunque este es un elemento significativo para valorar su adscripción a la escuela francesa, no es concluyente para establecer una hipótesis sobre su origen.

Son óleos pintados sobre tabla de pequeño tamaño (0.38 x 0.47'5 m.), enmarcados con moldura sobredorada.

El cuadro catalogado en el inventario de la Granja de 1746 con el número 784 [Fig. 11] no posee ningún título en particular. Actualmente, se le conoce por los nombres de los personajes representados, «Zany, Arlequín y Francisquina». La descripción general del inventariado con el número 785 [Fig. 6] sigue la norma del anterior y es identificado sencillamente como «Leandro, Arlequín, Lilia, Lucía». A su vez, la pintura señalada con el número 786 se denomina en el citado inventario como «Zany, Lilia, Leandro» [Fig. 12], siendo curioso el hecho de que en su título se evite la presencia tan destacada de Pantalón. Ocurre lo mismo con el siguiente [Fig. 9]: el catalogado con el número 787 únicamente se denomina «Zany y Arlequín» o «Historia de Zany y Arlequín» y en la escena tenemos cinco actores: Arlequín, Pantalón, Zany, Lilia y el personaje indefinido que hace de caballo sosteniendo en su lomo a Pantalón, del cual sólo se ve una de las piernas y el asomo de una máscara negra casi apoyada en la espalda de Arlequín.

Debido a las coincidencias mencionadas de las pinturas registradas con los números 785 y 787 [Figs. 6 y 9] del inventario de pinturas de La Granja, con «The Comic Serenade» [Fig. 8] y «Harlequin Disguised» [Fig. 5] del Drottningholms Teatermuseum, vamos a analizar de forma más pormenorizada estos cuatro cuadros.

Como ya se ha comentado, en el museo sueco la serie sólo consta de tres óleos — mientras que en Patrimonio Nacional se conservan cuatro —, siendo el último de ellos «The Comic Duel» [Fig. 10]. Es además considerada como un conjunto unitario, debido fundamentalmente a que ha sido efectuada por el mismo pintor, a que sus medidas son prácticamente las mismas<sup>29</sup> y a que no se han conservado otros óleos que puedan continuarla. El conjunto perteneciente a Patrimonio Nacional ofrece dos variantes más en sus dos cuadros no coincidentes: «Zany, Lilia, Leandro» (Inventario de la Granja: N° 786) y «Zany, Arlequín y Francisquina» (Inventario de la Granja: N° 784). Esto nos hace pensar que quizás ninguna de las dos series, ni la del Drottningholms ni la del Patrimonio Nacional estén completas. El hecho de que además sean coetáneas al periodo del *Recueil Fossard*, señala este extenso repertorio como el original sobre el que se han inspirado los modelos al óleo,<sup>30</sup> y, al igual que se trata de un abundante número de grabados (85 imágenes aproximadamente en la colección de Estocolmo),<sup>31</sup> también creemos que debía de haber más versiones como la del Patrimonio Nacional. Esta hipótesis se

29. 33 x 44 cm. para «Harlequin Disguised», 33 x 46'5 cm. para «The Comic Serenade» y 33 x 46 cm. para «The Comic Duel».

30. Katritzky, en «Lodewyk Toeput...» cita otra versión existente de «Harlequin Disguised» publicada en la figura 30 del libro de M. Hallar, *Teaterspil og Tegnsprog. Ikonografiske studier i commedia dell'arte*, Copenhaguen, Akademisk Forlag; Universitetsforlaget i København, 1977. Posteriormente comentaremos esta réplica del cuadro del Patrimonio Nacional.

31. El *Recueil Fossard* está dividido entre el volumen así denominado en el Museo Nacional de Estocolmo y las dos secciones conservadas en la Royal Library of Copenhagen. Estas dos secciones de Copenhagen están unidas en un solo volumen tal como Fossard las enlazó. A diferencia del de Estocolmo no han sido desmembradas, reordenadas y encuadernadas con material adicional en un volumen previo. Hay más de un dibujo original

basa precisamente en las diferencias que ofrecen los cuadros del Patrimonio respecto a los dos cuadros mencionados y la que presenta la serie del Drottningholms con «The Comic Duel». Falta averiguar si se trata de escenas casi crípticas, como «sketches» que daban pie por sí mismo a una pequeña obra, si hablamos de pinturas que han de unirse para confeccionar una escena, o si simplemente son momentos culminantes de la *Commedia dell'Arte* conservados por azar o por una elección sentimental.

A este respecto puede comprobarse qué es lo que ocurre con el *Fossard*.

Si hemos tomado este repertorio como fuente de la que parten estos óleos, no es solamente por la evidencia del parecido que ofrece la estampa de «Harlequin Deguisé» [Fig. 7],<sup>32</sup> sino por la veracidad testimonial que los estudiosos de iconografía teatral le han otorgado. El crítico Marco De Marinis en su libro *Capire il Teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*,<sup>33</sup> expone ampliamente no sólo el problema de la heterogeneidad en el corpus de documentación figurativa teatral sino también la desigualdad que éste presenta en cuanto a veracidad. Destaca el hecho de que pocas veces tenemos escenas de actores «mientras recitan» —si se excluye la famosa imagen satírica de Élomire-Molière, discípulo de Scaramouche-Fiorilli— ya que casi siempre lo que podemos observar son las escenas típicas con los cómicos agrupados en pose, o en el momento de la llegada de la compañía al lugar del espectáculo. El mismo autor estima preocupante la aceptación de fuentes fidedignas en los dibujos, grabados o diseños, que después se revelan como resultado de una muy libre reinención del artista a partir de situaciones o mascaradas de este teatro o a veces incluso sin ninguna relación precisa con éstas. El caso más conocido en este sentido es el del *Balli de Sfessania* de Jacques Callot, la célebre serie de 24

entre las impresiones, y las 163 estampas, muchas de ellas del siglo XVII, están en 124 folios numerados. La portada identifica las impresiones de los folios 1-73 como *Portraits des Anciens Comediens François qui ont paru à Paris... recueilly par Le Sieur Fossard...* El folio 74 es la segunda página que posee título en el volumen y se refiere a las estampas de los folios 75-125: *Portraits de Tous les Comediens Italiens qui ont paru à Paris. Recueilly par le Sieur Fossard...*. Por ello estamos de acuerdo con M. A. Katritzky cuando al calificar la parte de Estocolmo dice que, pese a que esta serie de imágenes es la más conocida y reproducida sobre *commedia dell'arte*, ha sido *engañosamente* llamada *Recueil Fossard* (Cf. su artículo «A renaissance *commedia dell'arte* performance: towards a definitive sequence of Sieur Fossard's woodcuts?», en, *Nationalmuseum Bulletin*, Stockholm 1988, Volume 12, Number 1, p. 37.) Katritzky especifica además las firmas que abarcan la colección de Estocolmo: NM 2189/1904 a 2272/1904, incluyendo dos estampas en páginas consecutivas, numeradas como 2250. (*Ibidem.*) Nosotros, por seguir la convención, denominaremos *Recueil Fossard* a las imágenes de Estocolmo aunque seamos conscientes de que no aunamos en este término la colección de Copenhague. Hemos de señalar también que el número de estampas de la colección depende del modo de contabilizarlas por página: De Marinis (*op. cit.*) y Duchartre (*op. cit.*), por ejemplo, dicen que son 79. Mientras que Katritzky, como hemos mencionado, habla de 85 estampas. También Beijer y Duchartre en la 'Introducción' a la publicación del *Fossard* (*op. cit.* p. 9) especifican el número de 79 «composiciones» recogidas en 45 de las 48 páginas del volumen, y de éstas sólo 42 aparecen en la publicación de Beijer. El hecho de llamarlas 'composiciones' es debido precisamente a la posible confusión que surge al contar las imágenes. Por esta causa decidimos consultar al Sr. Ulf Cederlöf, «Senior Curator» del Museo Nacional de Estocolmo (Comunicación escrita, Ulf Cederlöf, 24/11/99), el cual en sus aclaraciones nos dio la cifra de 71. Esto nos hizo comprobar una vez más que el volumen *Fossard* es susceptible de contener más o menos imágenes según la forma en la que se hiciera el recuento de estampas. Por otra parte, las no incluidas, tal como señala Beijer (*op. cit.*, p. 9), o bien es debido a que no están encuadradas de la misma forma y por ello no se pueden englobar en este conjunto seleccionado de 42/43 composiciones, o bien es porque el mismo Carl Gustav Tessin, embajador de Suecia en París y quien finalmente adquirió la colección, las excluyó. Si nosotros hemos optado por decir que son en total 85 estampas y 44 publicadas, es porque nos remitimos al artículo publicado por el Boletín del Museo Nacional de Estocolmo en 1988 acerca de esta colección. De cualquier modo, las imágenes recogidas por Beijer bastan para nuestros propósitos.

32. Catalogada por el Museo Nacional de Estocolmo con la signatura D 52.940+D 15.271

33. ed. cit.

grabados publicada en Nancy en 1622. Estas imágenes, junto con otras de Callot —de los *Gobbi* o de *Les Gueux*— han sido utilizadas como testimonio sobre el teatro de los cómicos italianos provistas de un preciso valor documental, mientras que, según parece, no tienen mucho que ver con la realidad histórica de la *Commedia dell'Arte* al haber estado inspiradas en las figuras de ciertos bailes tradicionales napolitanos —como por ejemplo la *Sfessani* y la *Locia*—, sobre el diseño de las cuales Callot puso los nombres de máscaras de carnavales italianos, sin ni siquiera cuidar bien la correspondencia entre el nombre del personaje y la figura.<sup>34</sup>

Un discurso similar podría hacerse con las notables imágenes realizadas casi un siglo después de Claude Gillot o Antoine Watteau. También éstas han sido utilizadas para documentar aspectos y momentos de la *Commedia dell'Arte* en Francia y en cambio quizá se trate más bien de un conjunto de «escenas de fantasía» que evocan el mundo farsesco de las máscaras. Sus fuentes podrían ser dispares: los diseños citados de Callot, las imágenes de carnaval, los teatros de la Foire, y sobre todo, las piezas recogidas por Evaristo Gherardi en su *Théâtre Italien*.<sup>35</sup> A esto se añade la observación que De Courville hace acerca del nacimiento de la «*Commedia italiana* de los pintores» como un acontecimiento que nace en París en particular en el periodo de ausencia de la *real comédie italiene*, es decir, durante los años que van desde la expulsión de los cómicos en 1697, a su retorno en 1716.<sup>36</sup>

François Moureau<sup>37</sup> ha señalado además, que las relaciones entre Watteau y la *real comédie italiene* fueron inexistentes —fundamentalmente por razones cronológicas— ya

34. Cf. De Marinis, *op. cit.* p. 138. Autores como Taviani y Schino (*op. cit.*, p. 488) opinan que, pese a que la mayoría de libros sobre *Commedia dell'Arte* se sirven del *Balli di Sfessania* de Callot para ilustrar el teatro de las compañías italianas, en realidad estas imágenes, que inflamaron la fantasía de Hoffmann, Mejerchold o Craig, no tienen nada que ver con la *commedia*, aunque hayan pasado a ser emblemáticas, como si poseyeran un elevado valor documental (cf. por ejemplo George Sadoul, *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969). Según estos teóricos, Callot no reprodujo en el *Balli di Sfessania* personajes de la *Commedia dell'Arte*, sino actitudes y contorsiones de los bailes característicos de la *Sfessania* y la *Locia* (Cf. Ulise Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*. Napoli, Fiorentino, 1962, pp. 60-65). Seguramente después puso sobre estas imágenes (publicadas en Nancy en 1622) nombres atractivos para los compradores de estampas, que procedían en su mayoría del sustrato carnavalesco. Éstos a su vez no guardaban relación con la figura a la que se referían —el Pulliciniello de Callot en el Baile de *Sfessania* no tiene nada que ver con la máscara de Pulcinella—. B. Croce a su vez señala al respecto que no se trata de *Commedia dell'Arte* sino de un baile *alla maltese*, que en Nápoles se llamaba de *Sfessania*, y que Callot probablemente vio en 1620 en el curso de un viaje que lo llevó desde Livorno a Sicilia y a Lipari (Cf. en «La critica», año xx, fasc. 1, 20 enero 1922, pp. 47-49). Aún así, en un trabajo posterior (*Intorno alla «Commedia dell'Arte»*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1931, reimp. 1952, pp. 503-515, p. 512) este mismo autor habla del *Balli di Sfessania* como de la «primera representación gráfica que albergaba los personajes de la *commedia dell'arte*». En conclusión, para Taviani y Schino el *Balli di Sfessania* es una de las mejores representaciones no de los *comicos dell'arte*, sino del recuerdo que podía quedar en los ojos de sus espectadores o en las narraciones entusiasmadas de los viajeros que los habían visto. Vid. también Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano* [2 v.], vol. II: *Il teatro del Rinascimento: Commedia, Tragedia, Melodramma*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 604. Otro ejemplo de imágenes del siglo xvii consideradas durante algún tiempo como documentos de la *commedia*, aunque se refirieran evidentemente a mascaradas carnavalescas, fue el constituido por las estampas recogidas por Francesco Bertelli en el volumen *Il Carnevale italiano mascherato ove si veggono in Figura varie inventioni di capritii*, [s. l.]: [s. e.], [¿1642?].

35. Vid. Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 240-241.

36. Courville, Xavier de, *Un apotre de l'art du théâtre au xviii siècle: luigi Riccoboni dit Lélío*, Paris, Droz, 1945, p. 197. Lo curioso es que los óleos que presentamos en este capítulo no pertenecen a esta época, sino que son del periodo del *Recueil Fossard*, y este hecho, junto a la inspiración en este repertorio, les confiere un valor testimonial importante. (Vid. la Introducción).

37. Vid. «L'Italia di Antoine Watteau, ovvero il sogno dell'artista», in *Quaderni di teatro*, viii (1985), n. 29 («Gli Italiani a Parigi»), pp. 61-67.

que según se cree, los únicos teatros que el pintor frecuentó —de haberlo hecho— fueron aquellos de las dos *Foires* parisinas: Saint Germaine y Saint Laurent.<sup>38</sup> A su vez, sus dibujos y diseños teatrales, revelan una casi total libertad en la recreación fantástica de personajes o situaciones<sup>39</sup> y según Adhémar o De Courville<sup>40</sup> la única reminiscencia de comedia italiana que queda en sus cuadros son los trajes, ya que posiblemente las máscaras italianas dibujadas son «pretextos para composiciones galantes y melancólicas»<sup>41</sup> —es sabida la costumbre que Watteau tenía de revestir de prendas teatrales a aquellos que aceptaban posar para sus cuadros—.

Distinta es la opinión general respecto a Gillot, al que se le confiere una fidelidad y una precisión descriptiva mucho mayores que las de su alumno Watteau. Tanto Dacier como Herbert Dieckmann<sup>42</sup> han estudiado los diseños y grabados de Gillot en el intento de integrar las lagunas que presenta el *recueil* de Gherardi en cuanto a los necesarios aspectos visuales de la recitación de los actores italianos. El cotejo ha dado como resultado correspondencias muy precisas entre las escenas escritas y aquellas diseñadas o grabadas.<sup>43</sup> Por otro lado, la dificultad cronológica —Gillot nace en 1673 y muere en 1722, la expulsión de los cómicos es en 1697 y su retorno en 1716— que hacía suponer a Dacier que las ilustraciones de Gillot no nacían de un conocimiento directo de aquel teatro sino de la inspiración a posteriori desde los volúmenes de Gherardi, es en parte superable según Dieckmann, ya que: «no se puede excluir que Gillot hubiese asistido a las representaciones de la *troupe* italiana en los últimos años, primeros de la expulsión, y, después de la expulsión, muchos actores de la compañía de Gherardi continuaron con la representación de comedias célebres en teatros fuera de París, en teatros privados de París o de los alrededores, en los teatros de la Foire...».<sup>44</sup> Es decir, tal como reflexiona Claudio Meldolesi,<sup>45</sup> en el caso de Gillot podríamos hablar de una 'relación a dos tiempos' con aquel teatro, ya que este pintor pudo tener una temprana experiencia juvenil poco antes de la expulsión y a su vez reconstruir sus recuerdos sobre las escenas recogidas por Gherardi: «hacia el final del nuevo siglo, la publicación del *recueil* de Gherardi había constituido un acontecimiento de gran atractivo [...] y no es del todo improbable por ello, que, en aquel clima, Gillot comenzase a concebir sus diseños, leyendo y relejendo las escenas a las cuales en un pasado había asistido. Si Gillot hubiera tomado directamente como modelo los espectáculos italianos, como un artista-espectador, sus diseños no serían resultados tan fieles al texto de las comedias».<sup>46</sup>

38. *Ibidem*, pp. 65-66.

39. *Ibidem*, p. 65.

40. Adhémar, Hélène, «Sur quelques tableaux français représentant la Commedia dell'Arte XVI-XVIII siècle», en *Rivista di studi teatrali*, n. 9/10 (1954: pp. 107-113), pp. 111-112; y Courville, *op. cit.* p. 197.

41. *Ibidem*.

42. Dacier, E. «Les scènes et figures théâtrales de Claude Gillot» en *La revue de l'art ancien et moderne*, XLV y XLIX (1924-1926); Dieckmann, Herbert, «Claude Gillot, interprète de la Commedia dell'Arte», en *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 15 (1963): pp. 201-224.

43. Cf. Dieckmann, *op. cit.*, pp. 206-207.

44. *Ibidem*, p. 212. (La traducción es nuestra).

45. «Les siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori» en *Studi in onore di Giovanni Machia*, vol. II, Milán, Mondadori, 1983.

46. *Ibidem*, pp. 663-664. Sobre este punto cf. también R. T. Coèle, «Farceurs français et italiens», en *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XII, 1960, pp. 127-130 y R. Erenstein, «Claude Gillot e il Théâtre Italien», en *Biblioteca Teatrale, nuova serie*, n. 2, 1986, pp. 23-43.

Esta hipótesis puede servirnos de precedente para elaborar la nuestra en cuanto a la exactitud particularmente exhibida entre los cuadros de «La Sérénade de Pantalon» [Figs. 8 y 9]. La identificación entre ambos es tal que nos hace suponer tanto la necesaria existencia de un grabado, como la posibilidad de que haya sido una escena lo suficientemente manida para convertirse en un *lazzi* frecuentemente representado. Este par de cuadros y la pervivencia de esta escena, aunque con variantes figurativas,<sup>47</sup> nos hace seguir el camino de esta suposición.

Es difícil saber qué validez testimonial podemos otorgar a las pinturas del Patrimonio Nacional. De momento, como ya hemos mencionado, les confiere una cierta credibilidad que sean coetáneas al periodo abarcado por el *Recueil Fossard* —finales del XVI, primeras décadas del XVII—, por otra parte, les resta inmediatez que sean pinturas al óleo, con la indudable contribución imaginativa de un artista aunque éste se ajustara a una fuente de grabados fiable. Asimismo, la entredicha veracidad de la iconografía teatral elaborada por Callot, Gillot y Watteau no anula en absoluto su interés desde el punto de vista histórico-crítico si tenemos presente cuál es la relación que estas imágenes guardan con este tipo de teatro. Tal como dice De Marinis: «se trata de entender de qué son documentos estas imágenes: si de la realidad material, histórica, del *Théâtre Italien* o más bien —como probablemente sea— de las reacciones que este teatro producía en los espectadores franceses y de la memoria, más o menos fantiosamente reelaborada, que se empezaba a transmitir».<sup>48</sup>

Si por otra parte el *Recueil Fossard* o los grabados de Tristano Martinelli tienen un especial valor documental, es porque se trata de «incisioni a stampa»<sup>49</sup> y no de óleos. A su vez el *Recueil* cambia de estilo en relación con el sujeto —la compañía francesa de Agnan Sarat o la italiana— y demuestra una notable concordancia intertextual de algunos trazos estilísticos exhibidos por estos grabados y su comparación con otros documentos iconográficos de la misma época.<sup>50</sup> Pero, para una aproximación fidedigna a la interpretación de las imágenes del *Recueil Fossard*, hemos de tener en cuenta la complicada proveniencia de las estampas del Museo Nacional de Estocolmo. El volumen de cuarenta y ocho folios en el cual están encuadradas data de 1738 y en su portada aparece impreso «Rosersberg Bibliothek». Desde esta biblioteca pasó a la *Royal Library* y en noviembre de 1904 se transfirió a la sala de estampas del Museo Nacional de Estocolmo con, al menos, una docena de volúmenes de pergamino similares.<sup>51</sup> El así llamado

47. Este tema será tratado posteriormente al analizar las pinturas.

48. De Marinis, *op. cit.*, p. 140 (La traducción es nuestra). No podría comprenderse el «afrancesamiento» que la *Commedia dell'Arte* sufre a partir de la segunda mitad del XVII si no se tienen en cuenta las imágenes que del teatro italiano se fijan en la cultura francesa y de aquellos condicionamientos directos e indirectos que vienen de esta imagen con el trabajo de la compañía italiana en París. Precisamente de esto, tanto Gillot como Watteau son testimonios valiosos e insustituibles.

49. De Marinis, *op. cit.*, p. 142.

50. Cf. *Ibidem*. Esta teoría a favor del *Fossard* es utilizada sobre todo por Agne Beijer en su publicación parcial de éste: *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous la règne de Henri IV. Recueil dit de Fossard, conservé au Musée National de Stockholm, présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P. L. Duchartre*, Paris, 1928. De Marinis cita así a este autor de la edición de 1981 en italiano: «Il fatto che lo stile individuale dei differenti tipi della commedia sia conservato con una tale constanza, non soltanto nelle stampe provenienti da uno stesso artista, ma anche in quelle di un'altra mano, rende la loro testimonianza molto meno sospetta. Esse stabiliscono in qualche modo un sistema di controllo reciproco fra di loro» (p. 14). De Marinis, *op. cit.*, p. 142.

51. Vid. Katritzky, *op. cit.*, pp. 37-38.



Fig. 8. Anónimo, *The Comic Serenade*. Óleo sobre tabla. 33 x 46.5 cm.  
Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.



Fig. 9. Anónimo, *Historia de Zany y Arlequín*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm.  
Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 10. Anónimo, *The Comic Duel*. Óleo sobre tabla. 33 x 46 cm.  
Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.





Fig. 11. Anónimo, *Zany, Arlequín, Francisquina*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 12. Anónimo, *Zany, Lilia, Leandro*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

*Recueil Fossard* es el único de estos libros que ha sobrevivido a la desmembración en hojas, oficialmente ordenada en 1905, y por lo tanto, el único cuyas imágenes han escapado de ser archivadas individualmente dentro de la colección general de grabados.

El folio nº 2 muestra la portada añadida con el título de una sección de la extensa colección de grabados teatrales y festivos reunida por Sieur Fossard, músico en la corte de Luis XIV, que falleció en 1702.<sup>52</sup> Esta portada lleva el nombre de Carl Gustav Tessin, embajador de Suecia en París a mediados del siglo XVIII, el cual adquirió esta sección del *Fossard*, bastante dispersa ya e incluso parcialmente perdida, exceptuando claro está, las dos secciones conservadas en la *Royal Library* de Copenhague que permanecieron intactas.<sup>53</sup>

El álbum propiamente llamado *Recueil Fossard* fue descubierto a principios de los años veinte por el Dr. Agne Beijer (1886-1975), director del Drottningholms Teatermuseum desde 1925 a 1964,<sup>54</sup> en las reservas no catalogadas del Museo Nacional de Estocolmo. En un intento de reconstrucción del *Fossard* de una forma crítica a partir del material de Tessin,<sup>55</sup> Beijer publicó en 1928, cuarenta y cuatro de las ochenta y cinco estampas del volumen, numeradas de la I-XLIV.<sup>56</sup> En su introducción rechazó la posibilidad de que los grabados representen «una secuencia completa de actos, en los que el artista haya reproducido cada escena».<sup>57</sup> Opina que más que significar una selección representativa del repertorio de los comediantes, estos grabados son en todo caso episodios burlescos, *lazzi*. Y añade: «muchos de ellos reflejan incidentes aislados de alguna obra» y «sólo en algunas ocasiones hay una conexión temática entre las imágenes».<sup>58</sup>

En 1970 Fernando Mastropasqua publicó un artículo en el que sugería la teoría contraria: un grupo escogido de grabados, en un orden determinado, podría sugerir una historia.<sup>59</sup> Mastropasqua selecciona un conjunto de dieciocho grabados, ordenados en tres grupos de seis secuencias/«escenas» cada uno. Cada serie de seis da lugar a un acto y su concatenación, a una obra de tres actos. Su reconstrucción tiene en cuenta tanto el orden en el que los grabados estaban montados en el álbum de Tessin como la numeración que Beijer ya había notado en la base de cada estampa siguiendo una convención tipográfica, pero que en último lugar parece basada en la lógica argumental. Aún así su ordenación ha sido cuestionada por autores como Katritzky,<sup>60</sup> quien, basándose en la investigación de reproducciones de baja calidad a partir de algunas de las mismas escenas del *Recueil* que emplea Mastropasqua en su selección, llega a secuenciar de forma distinta el conjunto de Mastropasqua.<sup>61</sup>

52. Posteriormente hablaremos de la importancia en la época de la difusión a través del grabado de la imaginaria popular.

53. Vid. al respecto la nota nº 31. Afortunadamente los volúmenes de Copenhague han permanecido tal como Fossard organizó las imágenes.

54. Cf. Katritzky, *op. cit.*, p. 38.

55. Vid. nota 31.

56. Beijer, Agne (Ed.), *op. cit.*

57. *Ibidem*, p. 20. (La traducción es nuestra).

58. Beijer, Agne, «XVI-XVIII Century Theatrical Designs at the National Museum», *Gazzette des Beaux Arts*, 6e série, vol. xxviii (1945: pp. 213-236), p. 221. (La traducción es nuestra).

59. Mastropasqua, Fernando, «Lo spettacolo della Collezione Fossard», en *Ruzante e Arlecchino tre saggi sul teatro popolare del cinquecento*, *Quaderni di Ricerca*, n. 2, (Parma: Studium Parmense, 1970), pp. 91-125.

60. art. cit. pp. 40-42.

61. Vid. Fig. 13 para conocer la ordenación de Katritzky.

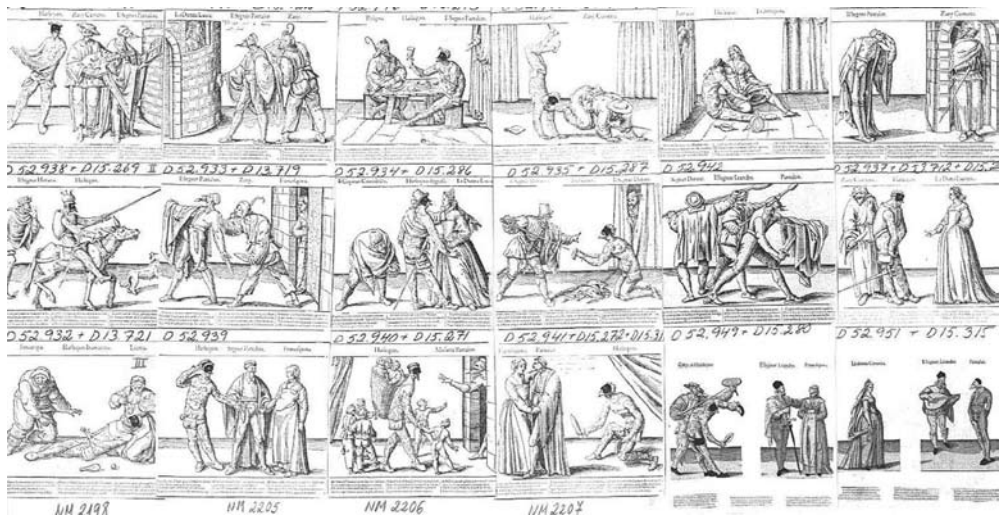


Fig. 13. Secuencia del Recueil Fossard (Museo Nacional de Estocolmo) ordenada por M. A. Katritzky.





Figs. 19-21. *Grabados del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII).  
Museo Nacional de Estocolmo.

Los grabados de las figuras 14 a 18,<sup>62</sup> llevan sus correspondientes leyendas en francés en la parte superior y en alemán en la parte inferior. Son variantes artísticamente menos ambiciosas que el *Fossard*, y, si no representan la serie completa de las imágenes originales de las que parten, hay un alto grado de probabilidad de que estas escenas formen una subserie coherente.<sup>63</sup> El hecho de que haya proliferado cada uno de los grabados en un orden determinado después del azar al que está sometida la colección *Fossard*, nos parece, coincidiendo con Katritzky, un dato significativo para reconducir el orden de las escenas. La reproducción exacta de las situaciones —aunque el artista sea otro— de esta subserie, nos hace pensar en la conformidad de una obra, parte de la cual ha quedado reflejada en estos grabados, con la ventaja de que en esta ocasión sí hay un orden temporal establecido.<sup>64</sup>

En contraste con las anteriores reconstrucciones, este grupo de cinco grabados publicado por Katritzky viene a modificar las hipótesis hasta ahora elaboradas bajo el orden secuencial de Mastropasqua. La línea que propone Katritzky<sup>65</sup> une estos cinco grabados en un bloque, como las primeras cinco estampas del tercer acto.

Para determinar la importancia de la particular combinación de estas cinco escenas es necesario establecer cómo se ha producido la derivación de estas imágenes. Quizá estos grabados hayan sobrevivido de forma casual y su combinación sea irrelevante para el orden original, pero en cambio, tal como señala Katritzky, la existencia de otros cinco grabados casi idénticos en la Yale School of Drama Library,<sup>66</sup> uno de ellos al menos impreso posteriormente, confirma en cierto modo la necesidad de estudiar más detenidamente la cuestión de las variantes y cómo éstas pueden dar información sobre la coherencia del *Fossard* o sobre el impacto social que ciertas escenas causaron. De hecho no sólo la reiteración de estas cinco secuencias en lugares diferentes apoya su ligazón, sino que la natural armonía que une los versos y las imágenes, nos aproxima a la hipótesis de Katritzky de que estas cinco estampas del tercer acto van unidas.

En los cuadros del Patrimonio Nacional se observan varios de los factores anteriormente expuestos: la coincidencia casi exacta de dos de los temas (escena de «La Serenata de Pantalon» y de «Harlequin Disfrazado») en lugares distintos; variaciones múltiples de uno de los temas (la Serenata de Pantalon ofrece a lo largo del XVI, XVII y XVIII distintas formas de representación)<sup>67</sup> o el *Recueil Fossard* como fuente de la que parten todos los cuadros, tanto los del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo como los españoles.<sup>68</sup> Estas características hacen al menos dudar de que los cuadros del Drottningholms,<sup>69</sup> así como

62. Variantes del *Fossard* pertenecientes a *The Douce Collection (Port-folio S. 4)*, 11 x 8 cm. Ashmolean Museum, Oxford. Publicadas por Katritzky en su artículo «A renaissance *commedia dell'arte*...», pp. 46-48.

63. Cf. Katritzky, art. cit., p. 46.

64. Tal como las imágenes están dispuestas en el *Recueil Fossard*, tres de los grabados: NM 2205, 2206 y 2207 son consecutivos [Figs. 19 a 21] y los otros dos (NM 2198 y NM 2200) se distribuyen respectivamente un poco antes y un poco después de este grupo. La publicación de Beijer respeta este orden salteado; y Mastropasqua dispersa estos cinco grabados en los tres actos de su reconstrucción: NM 2220 se sitúa en el primer acto, NM 2198 en el segundo, y 2205, 2206 y 2207 están colocadas consecutivamente en el tercer acto.

65. Vid, Fig. 13.

66. Baker Collection (call. no.. Ac/16/C75).

67. En el estudio de los cuadros haremos un pequeño recorrido histórico sobre estas variaciones.

68. Aunque antes no lo hemos mencionado, todos los cuadros de Patrimonio Nacional están inspirados en el *Recueil Fossard*, tal como haremos constar en el análisis de cada uno de ellos.

69. Katritzky se inclina por la suposición de que los cuadros del Drottningholms no guardan ninguna relación secuencial. Art. cit. pp. 43-45.

los del Patrimonio Nacional, no hayan sido el fruto lógico de un proceso motivado. Normalmente lo que se ha defendido es la arbitrariedad que en este sentido ofrecen las pinturas del museo sueco, pero: ¿no es curiosa la precisa coincidencia entre dos óleos de una serie de tres en Suecia y una serie de cuatro en España?<sup>70</sup>

De lo anterior podríamos deducir que si de la fuente original han perdurado como pinturas dos conjuntos con dos cuadros como lugar común — ya sea por la idoneidad previa de una serie de grabados intermedios derivados a su vez del *Fossard*,<sup>71</sup> o por la subjetividad existente al pintarse las series o al conservarse parte de ellas— ha de deberse a alguna propiedad concreta de los cuadros y no ya al puro azar. Una individualización de este cariz se aleja de lo fortuito. Sabemos además que el grabado era la fuente más inmediata de reproducción, y por ello mismo, que circularan los que habían inspirado estas pinturas no nos causa extrañeza; sin embargo, su transformación en óleos les confiere un valor extraordinario como documento imprescindible sobre la percepción que se tenía del repertorio de estos cómicos.

Una posibilidad es que éstos representen una subserie parcial (al igual que los cinco grabados anteriormente mencionados) dentro de una obra de la *commedia dell'arte* y podría por lo tanto guardar o no cierto tipo de lógica argumental, o simplemente concluir que las imágenes que han perdurado son aquellas salvadas porque captaron la atención del público de la época y que por lo tanto eran los motivos más repetidos, ¿auténticos *lazzi*?<sup>72</sup>

La primera alternativa es muy difícil de confirmar debido a la alta probabilidad que existe de que ambas series estén incompletas, pero para empezar, la densidad informativa de los cuadros es mucho mayor que la de los grabados. Esto puede querer indicarnos los cambios necesarios que hacen falta en una obra que se condensa para los ojos de un espectador que desea disfrutar de los momentos más significativos. Porque: ¿a quién iban dirigidas estas pinturas?

70. Si hacemos una operación de combinatoria, la probabilidad de escoger estas escenas en concreto para que queden reflejadas en un óleo es realmente baja. Debemos plantearnos cuántas maneras hay de escoger tres cuadros de una vez y cuatro de otra con la condición de que coincidan dos de ellos: que por dos caminos distintos dos cuadros sean casi idénticos, de un sustrato inicial de grabados cuyo número conocido es ochenta y cinco ofrece el porcentaje de un 5 por mil, esto es, de cada mil veces que se hubiera hecho la selección, si ésta fuera al azar, sólo en cinco de ellas coincidirían dos cuadros.

71. Esta hipótesis proviene de que la escena de la «Serenata de Pantalon» es demasiado exacta como para no provenir de un grabado. Sin embargo no es idéntica a la del *Recueil*, sólo en parte (el Zanni). Por ello fundamentalmente, y por las derivaciones posteriores abogamos por suponer unos grabados inmediatamente posteriores a los populares del *Recueil*.

72. Pese a que antes hemos hablado vagamente de los *lazzi* como 'episodios burlescos', entendemos por *lazzo* aquellos trucos cómicos particularmente estereotipados que podían incluirse o no en una o en varias *commedias*. Luigi Riccoboni en su *Histoire du Théâtre Italien ...* (Paris, Pierre Delormel, 1728, I, 65) lo define como las acciones de Arlequín u otras máscaras cuando interrumpían una escena con sus expresiones de terror o muecas exageradas (Cf. Mel Gordon, *Lazzi: the Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1992, p. 4). Estas interrupciones curiosamente servían a la vez para distraer al espectador de la trama principal y para reanudarla de forma más enfática, ya que solían situarse entre escena y escena. Su fijación evitaba que fueran parte estructural del argumento, pero su generalidad y humor fácil los hacía intercambiables. Uno de los ejemplos típicos era la costumbre que tenía Arlequín de interrumpir a Scapin comiendo unas imaginarias cerezas y escupiendo sobre éste los huesos, o incluso lanzándolos al público en sus momentos más osados. Este *lazzo* se documenta por primera vez en París en 1722 (Mel Gordon, *op. cit.*, p. 23). A lo largo de la exposición iremos desarrollando este concepto y poniendo más ejemplos, especialmente en el apartado «Las Pinturas, su tema, fuentes y reproducciones: la improvisación».

Pensamos que este tipo de composiciones eran hechas por encargo para la nobleza o la alta burguesía. Los cuadros del Patrimonio Nacional, tal como se ha mencionado, fueron adquiridos por la reina Isabel de Farnesio y los del Museo sueco son considerados de un elevado valor artístico. Los de la reina Isabel servían para decorar una de las habitaciones privadas del Palacio de San Ildefonso. Quizás se hayan conservado sólo estos cuatro, pero debemos plantearnos, de modo general, qué función podían desempeñar cuando se pintaron y fueron adquiridos por primera vez. Imaginamos que, al igual que hoy nos gusta recordar las películas a través de otros medios de reproducción de imágenes, en aquel entonces un camino para la rememoración podría ser la distribución consecutiva de los actos gracias a pequeños cuadritos instalados en las paredes de una sala: quizá de una manera sintética para economizar el encargo, o simplemente incluyendo elementos añadidos como se acostumbraba a hacer cuando las composiciones partían de grabados, cuyas figuras eran independientes y por ello adaptables a los requerimientos de los pintores. Es decir, guardando una lógica secuencial, tal como ocurre con los fotogramas.<sup>73</sup> Y aunque parte de los cuadros que la conformasen se haya perdido, hipótesis que nos asiste al ver los no coincidentes —«El duelo cómico» [Fig. 10] de Estocolmo y los catalogados con el título de «Zany, Arlequín y Francisquina» [Fig. 11] y «Zany, Lilia, Leandro» [Fig. 12] del Patrimonio Nacional— posiblemente existiera una subserie cómica de grabados que nace del *Fossard* —como antecedente más antiguo pero no por ello definitivo<sup>74</sup>— y que fuera reflejo de un repertorio teatral suficientemente aplaudido como para ser representada varias veces y por supuesto en distintos lugares. De estos grabados han surgido posteriormente los óleos, cuyas series sospechamos que podrían coincidir al completo si no existiesen eslabones perdidos.

Atención especial merece al respecto el cuadro del Patrimonio Nacional «Zany, Arlequín Francisquina» [Fig. 11]. Es llamativo el hecho de que en el *Recueil Fossard* sólo encontremos al «Harlequín» como la única figura de todo el conjunto [Fig. 22]. Ni el Zanni, ni Francisquina, aparecen. Sólo la mesa con alguno de sus complementos, el pequeño Harlequín de su izquierda —que en la imagen está comiendo al lado de Francisquina— o el jarrón de primer plano forman parte del grabado. El sujeto representado en éste es Harlequín junto a un niño vestido como él. Asunto que se repetirá a menudo en la comedia de los siglos siguientes —desde la Antigüedad los mimos hicieron subir a sus niños a escena—. A su vez en el *Fossard*, las planchas más explicativas están enmarcadas por una especie de decoración de sogueado entre rosetas. Ésta en absoluto posee este rasgo, ya que, tal como anuncia Beijer en su introducción al *Recueil*,<sup>75</sup> estaba escondida en el reverso de otro de los grabados: el n.º XI.<sup>76</sup>

73. Somos conscientes de que el hecho de conservar estos cuadros podría responder simplemente a un fenómeno de coleccionismo, el cual empezó a cultivarse con sumo interés en el siglo xvii (Vid. Miguel Morán Turina, y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, especialmente el capítulo I, «Pintores, coleccionistas y entendidos» y el II, «El público y su mirada»). Sin embargo en el caso del Patrimonio Nacional es clave el cambio de nombres en los personajes respecto al grabado para que dudemos de que su conservación se deba a una moda. Esta variación deliberada les confiere un valor testimonial y por lo tanto, en nuestra opinión, una voluntad rememorativa.

74. Esto lo mencionamos porque creemos en la existencia de unos grabados intermedios debido fundamentalmente a las diferencias que presentan con el *Fossard* tanto la «Serenata de Pantalón», sólo coincidente en el Zanni, Lilia y la torre como «Harlequin Disfrazado» con la dama que se sitúa detrás de Lilia con un rosario en la mano.

75. *op. cit.*, p. 13.

76. «*Par contre, nous avons ajouté ce texte la gravure ci-dessus [Fig. 22], ou plutôt la moitié d'une gravure qui aurait dû figurer parmi les planches, mais qui ne fut découverte qu'après que celles-ci eussent été tirées. Elle était collée au dos de la gravure page XI*



Precisamente el grabado número XI del *Recueil Fossard* es el de «*Harlequin Deguisé*», tema igualmente representado en pintura. Esto nos hace sospechar la posibilidad de que si en la colección original de grabados estaban ambas imágenes unidas de una forma prácticamente inseparable, quizá ése fuera su orden natural. Esta hipótesis podría cobrar fuerza si pensamos de nuevo en que el pintor debió adoptar un criterio de selección entre todo el *Fossard*, y de nuevo resulta demasiado casual que dos láminas que en el *Fossard* estaban seguidas hayan sido escogidas también para aparecer juntas —creemos que de forma consecutiva, al menos sí lo son los números de inventario de la Reina (784, 785)—<sup>77</sup> en una creación al óleo.

La información que nos otorga el cuadro viene además a completar el grabado. En éste [Vid. Fig. 11-Fig. 22] sólo poseemos parte de la escena. Harlequín se dirige a alguien con su típico gesto de entremeter los dedos en su bonete aludiendo así al símbolo del cornudo<sup>78</sup> y adelanta su pierna derecha mientras con la mano izquierda intenta coger algo de comida. En el óleo la posición es prácticamente la misma, incluso lleva el puñal y la concha en el cinto. Su pierna izquierda no sobresale porque en el cuadro el mantel llega hasta el suelo, pero el gesto de ambos brazos y manos es idéntico. La mano izquierda se orienta hacia la masa que prepara Francisquina y la derecha se dirige hacia arriba atravesando el bonete con los dedos. Pero en esta ocasión su mirada no queda perdida, sino que se clava en el Zanni que se dirige hacia él con los pollos ensartados. A su vez, el pequeño Harlequín que aparece en el grabado está cogiendo un pedazo de pan, mientras que en la pintura se sitúa en el extremo izquierdo comiendo de un plato, amparado por la elevada figura de Francisquina y mirando fijamente al espectador. Son diferencias formales pero resulta evidente que se trata de la misma escena. Aquí no sólo la densidad informativa de la pintura es mayor —propiedad de los cuadros que antes mencionábamos frente a los grabados— sino que viene a cubrir un vacío. Quizá la figura del Zanni sea otra lámina suelta de entre las numerosas figuras/clichés que servían para conformar grabados. En cualquier caso, la cuestión estriba en la asociación establecida por nuestro anónimo pintor, que además incluye a Francisquina y diálogos en el pie de cada personaje. Podría ser, como en el caso de Gillot, que en nuestros cuadros esté la base indudable del *Fossard* mezclada con la evocación.

Sería interesante para ello saber si los grabados no tendrían acaso otra función que un empleo práctico, como una especie de «*affiches*» distribuibles entre los espectadores a modo de libretos. Los editores podrían publicarlos de común acuerdo o no, con los comediantes. Se sabe que para el interesante escenario de costumbres que nos ofrece la *Farce du Bateleur*,<sup>79</sup> era costumbre entre los saltimbanquis vender al público los retratos de los actores de moda.<sup>80</sup> A veces incluso eran pintados al óleo:

*et bien cachée de l'autre côté par la feuille blanche de l'album. Sa présence ne fut décelée qu'en examinant à la lumière électrique le filigrane du papier. Cette trouvaille est due à M. Wengström, conservateur —adjoind au Musée National.» (Ibidem).*

77. Aunque esto puede ser simplemente debido a la arbitrariedad de los criterios de Domenico Maria Sani (el cual hizo el inventario de la Reina) o al conocimiento en su adquisición de que se debía seguir este orden.

78. Gesto por otra parte codificado con esta misma acepción por J. Bulwer en su, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric*, [Londres, 1644] (ed. de James W. Cleary), Carbondale Southern Illinois University Press, 1974 (Planche vi).

79. En Edouard Fournier (Ed.), *Le théâtre français avant la Renaissance, 1450-1550: mystères, moralités et farces précédé d'une introduction et accompagné de notes pour l'intelligence du texte par M. Edouard Fournier; ornée du portrait en pied colorié du principal personnage de chaque pièce dessiné par MM. Maurice Sand...*, Paris, Laplace édit., [s.a.] (Corbeil: Typ. et stér de Créte), p. 323. Citado por Beijer (Ed.), *Recueil...* ed. cit., p. 14.

80. Cf. *Ibidem*.

A menudo estos retratos eran pintados al óleo; pero cabe suponer que existieran grabados de esta época, como los hubieron durante los siglos sucesivos, que nos han dejado una gran cantidad de grabados de retratos de actores a menudo iluminados por los editores de la calle de Saint-Jacques especialmente.

Si fuera así, es muy natural que los italianos se vieran obligados a asumir esta costumbre, ya que estos «retratos», acompañados de un texto explicativo en francés, permitían al público parisino seguir con más facilidad un *patois* a veces difícil de entender para los propios italianos.

Estas estampas, bellas desde el doble punto de vista de la concepción artística y técnica: ¿son fieles a la verdad escénica, o bien son composiciones puramente decorativas donde el artista eleva el sujeto de la comedia italiana, de moda en esta época? ¿Son fiables los grabados para ser modelos por sí mismos de los comediantes y de su forma de representar?<sup>81</sup>

Pero no sólo el *Fossard* pudo cumplir esta función. La práctica de la autopromoción por parte de los actores la ejemplifican los libros publicados entre finales 1600 y comienzos de 1601 de los tres famosos cómicos, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini y Tristano Martinelli,<sup>82</sup> que, aunque pertenecían en ese momento a la misma compañía —los *Accesi*—, ofrecen cada uno de ellos un carácter testimonial paralelo sin interferirse recíprocamente.<sup>83</sup>

El *Fossard* como punto inicial desvela posiblemente una necesidad publicitaria que enlaza casi al mismo tiempo (1583 y 1588) con las primeras obras que los *Confidenti* habían impreso,<sup>84</sup> se extiende hasta los tratados mencionados de Scala, Cecchini y Martinelli, y pervive de generación en generación de actores, siendo quizás Giovanni Battista Andreini quien más utilizó esta estrategia incluso a modo de concurso con otras *troupes*: «sus estampas son el fruto de una recopilación que es al mismo tiempo extemporánea y meditada: hechas adrede para dar a conocer la última novedad de su ‘magazine’ cómico, pero capaces de sugerir al lector la continuidad de un repertorio reconocido a lo largo del tiempo».<sup>85</sup>

81. *Ibidem*. (La traducción es nuestra).

82. Scala, F., *Teatro delle favole rappresentative*, 1600; Cecchini, P. M., *Trattato sopra l'arte comica, cavato dall'opera di San Tomasso e da altro santi, aggiuntovi il modo di ben recitare*, (Roussin, Lyon, 1601); Martinelli, T., *Compositions de Rhétorique*, 1600-1601.

83. En estos momentos Cecchini estaba a punto de abandonar la compañía por incompatibilidades con G. B. Andreini; por otra parte Scala manifestó una cierta complicidad profesional con Diana Ponti («Comica Desiosa»), y Arlecchino en sus *Compositions* consideró dignas de aparecer en su obra sólo las imágenes del «Capitano» y de «Pantolon». A su vez, «... las tres ediciones [citadas] deben ser leídas como preparación de la ‘campana publicitaria’ de los diversos artistas [...]. Estos libros serán siempre una práctica reivindicación de los propios méritos profesionales más que una exhibición ‘desinteresada’ de virtud literaria o teológica. Fueron además verdaderos catálogos de la producción de cada grupo, exposiciones temporales de los prototipos ofrecidos al futuro comercio. La publicidad, alma del comercio, había sido el probable destino de los fragmentos iconográficos que hoy se conservan como galería de figurines, affiches y hojas volantes en la llamada *Raccolta Fossard*» (Cf. Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, p. 201. [El subrayado y la traducción es nuestra]).

84. El *Alchimista* de Lombardi, la *Angelica* de Fabrizio de'Fornaris, la *Fiamella* de Bartolomeo Rossi o las *Lettere facete e ghiribizzose* de Vincenzo Belando. Cf. Siro Ferrone, *Ibidem*.

85. *Ibidem*. Nos referimos por ejemplo a *La turca*, 1613; la *Venetiana*, 1619; o *Lelio bandito*, 1620.



Fig. 11. Anónimo, *Zany, Arlequín, Francisquina*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional. De izquierda a derecha: Zany, Harlequin y Francisquina.



Fig. 22. *Harlequin*. *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

## La datación de las pinturas

### a) *La Indumentaria*

En este apartado intentaremos averiguar qué compañías fueron reflejadas en los óleos españoles, y para ello es necesario datarlos con la mayor aproximación posible. Con este fin nos apoyaremos en las orientaciones temporales que proporciona la indumentaria de los personajes y trataremos de ver cómo encajan éstas con los itinerarios de los comediantes, así como las relaciones entre sus componentes y su periodo vital.

La conocida escena de «*Harlequin Deguisé*» del Drottningholms Teatermuseum [Fig. 5] es una de las representaciones más completas que poseemos de la *Commedia dell'Arte*. En ella vemos a los actores recitando sobre una sencilla plataforma de madera con una cortina verde oscuro como fondo, que ofrece aberturas para permitir la entrada y salida de los cómicos. Los vestidos ofrecen gamas de amarillo, blanco, castaños, rojo —color por excelencia de la realeza desde la Edad Media hasta 1813—<sup>86</sup> y negro —color que impuso la sobriedad española desde aproximadamente 1556 y que perduró hasta finales de aquel siglo—.

Harlequin viste el típico traje blanco remendado con parches irregulares rojos, amarillos, azules y verdes, los cuales, hasta bien entrado el siglo XVII no pasaron a ser triángulos cortados según un patrón. Para completar su disfraz de caballero lleva, envolviendo su silueta, una prenda que bien podría tratarse del herreruelo español.<sup>87</sup> En uno de los entremeses de Lope de Rueda en el que un ladrón se ha metido a ropavejero, se clarifican las diferencias de esta vestidura respecto a tudescos y capas:

Pues así me ha acontecido a mí agora, que ya no soy bueno para ladrón, he puesto una tendezuela de ropavejero, y de que viene al-

86. El rojo era el color preferido para todos los eventos de importancia, de hecho es indicativo que el color blanco para el traje de las novias se impulsara aproximadamente hacia 1813, ya que éste fue el color que se puso de moda para esta ceremonia entre la mujer de la nobleza. La alta burguesía lo adoptó enseguida ya que esta moda significaba que podían permitirse un vestido para un solo día. La clase burguesa y campesina continuó casándose de negro, porque, aunque se hiciesen un vestido para tal acontecimiento, podían, si era de este color, reutilizarlo en otras ceremonias. Muchas veces eran enterrados con estos trajes. El púrpura ha sido siempre el color de la realeza, quizá esta tradición en sus inicios se recoge de Grecia y Persia. Otro ejemplo que ilustra la importancia de este color es el episodio bíblico de la «coronación de espinas». A Jesucristo le colocaron una túnica púrpura para acentuar su condición de Rey humillado (Mateo, 27, 27-31). Tal como señala Omar Calabrese en su libro, *El lenguaje del arte* (traducción de Rosa Premat, 1ª ed., Barcelona, Paidós, 1987), la elección de los colores puede llegar en un momento determinado a definir la identidad histórica de un país, al igual que la indumentaria empleada va unida a la esencialidad del sujeto. El vestido puede considerarse como la «metonimia del poso histórico colectivo que quiere ofrecerse a un espectador» (p. 18). La elección por parte del sujeto histórico de ciertos adornos y ropajes se va a cuantificar en el deseo de transmisión de una imagen que puede ser leída posteriormente gracias a la capacidad que posee el arte para «actuar como lenguaje». Parece que este egocentrismo visual del vestido viene asociado fundamentalmente a la unión de la definición de «vestido» en cuanto palabra ligada a la pintura y demás artes plásticas.

87. Esta es la denominación española para esta prenda de origen alemán, ya que, según Covarrubias en su *Tesoro* (1611) «tomó el nombre de cierta gente de Alemania que llaman herreruelos porque fueron los primeros que usaron dellos». Que su origen fuera alemán sitúa bajo la influencia de esta moda a países como España, Flandes, sur de Italia e incluso Inglaterra hasta cierta época. Sin embargo no afecta tanto a Francia, que es donde al parecer se ubica esta representación. De hecho Harlequin comienza su diálogo diciendo: *Je suis un chevalier étranger...* Por lo tanto, que lleve herreruelo, puede informar iconológicamente: ¿es un caballero español, alemán, holandés?

guno con un herreruelo desmandado, póngole unas mangas hago un tudesquillo; a una capa quítrole la capilla, queda hecho herreruelo; a un herreruelo chico póngole una capilla, hágole capa. (*Registro de representantes. El deleitoso*)<sup>88</sup>

Las diferencias entre estas prendas se confirman en los libros de sastrería de 1580<sup>89</sup> y 1618.<sup>90</sup> «Capas y herreruelos tenían forma semicircular con la sola diferencia de que la capa tenía una 'capilla' y el herreruelo un cuello de unos dedos de ancho bordeando el escote».<sup>91</sup> El hecho de que Lope de Rueda dé noticia de estas prendas puede situarlas por lo menos desde la segunda mitad del siglo XVI (años 50 ó 60) extendiéndose hasta aproximadamente 1618. En nuestros cuadros, tanto el del Drottningholms como el del Patrimonio Nacional, Harlequin parece llevar herreruelo al igual que el original del grabado, datado, según Sterling,<sup>92</sup> en 1585. El cuello del herreruelo en el óleo del museo sueco es más imperceptible debido al color pardo oscuro, aunque sí lo lleva. En cambio, la pintura del Patrimonio Nacional al usar un tono azul<sup>93</sup> con los bordes dorados, enmarca claramente el cuello y deja al descubierto la ausencia de mangas de las que generalmente carecía esta prenda.

Esta unidad en la vestimenta escogida, además de reafirmarnos en la copia del grabado, está hablando de la duración de una moda que igualará más o menos a ambos cuadros en las fechas de su realización. Pero, ¿cómo podemos delimitar a qué década y siglo corresponden las pinturas si el tiempo que abarcó dicha prenda fue tan dilatado? Partimos de que posiblemente sean posteriores a 1585, año aproximado en que algunos expertos datan la imagen del *Fossard* «Harlequin Deguisé» en la que se inspiran los cuadros, por lo tanto pensamos que podrían encontrarse englobados desde los años noventa hasta las dos primeras décadas del XVII. Aún así, podría tratarse de una indumentaria basada en una cotidianeidad algo caduca, pese a que el vestido utilizado durante esta época era extremadamente costoso precisamente por su interés por la moda del momento, una de las más pesadas, ornamentadas y elaboradas de la historia. Por ello, debido al extremo detalle que ofrecen las vestimentas de las *Innamoratas* del Drottningholms y del Patrimonio Nacional dudamos de su desfase, ya que además, según la convención, para expresar el romanticismo de tiempos pasados se empleaba vestuario del siglo XV, lo suficientemente lejano en el tiempo como para ser a primera vista identificable fuera del momento. Sin embargo, hemos encontrado un contraejemplo a esta hipótesis: la fantasía del pintor viste a la *Innamorata* de la figura 3 con un traje que, debido a la falta de concordancia entre la cronología de las distintas piezas de su indumentaria, sugiere, o bien la invención por parte de la compañía de un traje elegante pero irreal, o bien la imaginación de un pintor que vistió a la dama con un hermoso atuendo temporalmente anacrónico y por lo tanto nada orientador para una posible datación. Este testimonio iconográfico, al menos hace dudar acerca de la conocida afirmación de

88. Citado por Carmen Bernis Madrazo, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», en: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* [cat. exp], Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 66-111, p. 75.

89. Alcega, Juan de, *Libro de Geometría, práctica y traça, el qual trata de lo tocante al officio de sastre*, Madrid, 1580.

90. De la Rocha Burgen, Francisco, *Geometría y traça perteneciente al officio de sastre*, Valencia, 1618.

91. Bernis, C., *Ibidem*.

92. Sterling, art. cit., p. 29.

93. Hemos de recordar que en la antigua Roma el viajero casi siempre vestía con manto azul (Cf. «Coutume» en Michael Corvin, *Dictionnaire encyclopédie du théâtre*, París, Bordas, 1995, T. I, pp. 212-217).

que las damas de la *commedia* iban a la última.<sup>94</sup> Sus vestidos eran elegantes y buscaban ser fieles a las tendencias del momento, pero no siempre —al menos eso es lo que nos dice este óleo— seguían rigurosamente la moda. Esta pintura, según información del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo, es flamenca y realizada a fines del siglo xvi,<sup>95</sup> en cambio, la indumentaria de la *innamorata* no responde a ese momento. Esta Dama lleva lo que según terminología española para indumentaria, sería una «saya» de color rosado con manguillas independientes que generalmente eran en todo semejantes al jubón de debajo y, por lo que vemos de la basquiña de bordes dorados que asoma bajo la saya, podría ser también de terciopelo azul ya que normalmente formaba conjunto con ésta.

El gusto por los colores claros para las vestiduras es típicamente florentino y de principios del xvi (1517),<sup>96</sup> pero fundamentalmente lo que pone en entredicho el seguimiento de la moda de finales de este siglo, es el tipo de mangas de la señora. Éstas ya aparecen a comienzos del siglo xvi pero provienen de la moda internacional europea característica desde fines del siglo xv.<sup>97</sup> Su origen son los llamados «musequíes»<sup>98</sup> o piezas amplias que iban desde el hombro hasta el codo, mientras que la parte que iba del codo a la muñeca quedaba ajustada. En las dos primeras décadas del siglo xvi la mitad superior o «musequí» no era excesivamente amplia, pero a partir de la segunda, aumentó el volumen considerablemente añadiéndose a su vez largas cuchilladas. De 1520 a 1530 se estilán las mangas bastante complicadas, con hinchazones y estrangulamientos, cuya variedad más reconocida es la de mangas formadas por una sucesión de globos acuchillados. El primer ejemplo fechado en España es de 1526.<sup>99</sup> Éstas son las que dan paso al modelo que viste la *Innamorata* del cuadro. Entre los años 40 y 60 se siguió usando este modelo con algunas modificaciones: las mangas quedaban estiradas desde las muñecas hasta más arriba de los codos, abultadas en su parte superior, cerca del hombro, formando un pequeño globo.<sup>100</sup>

Así pues, estas manguillas superpuestas no reproducen la moda de fines del xvi, sino que más bien encontrarían su momento de plenitud hacia 1560, pero tanto ellas como la «cinta», o adorno en forma de «uve» que rodea la cintura de la señora, contrastan con la poblada lechuguilla de los años 80 que luce nuestra dama. Esta falta de concordancia temporal entre las distintas partes de su indumentaria sigue apreciándose con el manto que rodea su silueta partiendo de la cabeza, el cual podría ser de soplillo, cuya cita más antigua en el ámbito de la moda española es de 1587.<sup>101</sup> Por otra parte, el hombre que a su lado se refugia en una especie de capa española o herreruelo, usa la moda típica de finales del reinado de Felipe II, con su sombrero o quizás gorra con cintilla que hacia los

94. Vid. Marianne Hallar, *Teaterspil og Tegnsprog: ikonografiske studier i Commedia dell'arte*, Copenhague, Akademisk Forlag; Universitetsforlaget i København, 1977, pp. 44-45.

95. Datos facilitados por D<sup>a</sup> Märta Ankarswärd, conservadora del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.

96. Levi-Pisetzky, Rosita, *Storia del Costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, [5 vols.], (Vol. III), p. 59.

97. Moda, por otro lado, típicamente flamenca. Cf. Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1962, p. 38.

98. Cf. Carmen Bernis Madrazo, *op. cit.*, pp. 38-39. Empleamos terminología española para describir la indumentaria de la dama de este cuadro, ya que no sabemos a qué nacionalidad corresponde la moda que luce.

99. *Ibidem*, p. 38.

100. En España el primer ejemplo documentado de esto es de 1545. (Bernis, C., *Ibidem*, p. 39)

101. Cf. Carmen Bernis, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, ed. cit. p. 95.

años 90 del siglo XVI alcanzó una elevación casi igual a la del sombrero, siendo el vuelo del ala el único elemento diferenciador, más ancha en el caso de este último. La criada, a su vez, ostenta un escote rectangular demasiado pronunciado para finales de siglo.

No podemos, por lo tanto, adscribir este tipo de vestido a ninguna nacionalidad: el verdugado que lleva esta dama es el característico español de forma acampanada, pero la mencionada falta de regularidad formal y temporal del resto de las piezas, la mezcla de lo español con otros componentes difíciles de asociar a una región por su expresa antigüedad, denotan la curiosa imaginación o bien de la *troupe* o bien de los ojos que la reflejaron. Este aspecto es interesante desde el momento en que siempre se ha mantenido la fidelidad de la primera dama a la moda de la época. Esto es cierto en la mayoría de los casos —tal como creemos que ocurre en la serie del Drottningholms o en la del Patrimonio Nacional— pero quizá se ha de tener en cuenta este elemento a la hora de formular hipótesis sobre una posible fecha de realización de los cuadros de estos cómicos que han sobrevivido, ya que la moda puede responder a un paréntesis temporal que rescate elementos no tan coetáneos: incluso cabe la posibilidad de que los actores adaptaran y rehicieran sus trajes de representación en representación debido a lo costosos que debían de resultar, principalmente el de la *innamorata*. Porque, si suponemos que la compañía que aparece en las distintas versiones que existen de esta escena —Carnavalet [Fig. 2], Drottningholms [Fig. 3], Scala [Fig. 4]— es la misma, quizá los *Gelosi* tal como se ha dicho a partir de la del Carnavalet, tendríamos a estos cómicos en diferentes momentos y lugares ataviados con una indumentaria muy distinta cuya suntuosidad hace pensar en la desviación de una gran suma de dinero destinada al vestuario; si por el contrario se trata de diferentes compañías representando un *lazzo* muy ensayado, debemos con más motivo apoyar la posibilidad de la existencia de un grabado a partir del cual se reconstruyó una de las partes mejor acogidas por el público, aunque admitiendo, a la hora de identificar una compañía en los óleos, que la libertad creadora, pudo no sólo estar limitada al vestuario.

No sabemos, por lo tanto, de qué compañía estamos hablando, quizá las pinturas sean una recreación imaginativa de los *Gelosi* con ayuda de la casi segura existencia de un grabado, dada la exactitud de las posiciones relativas de los personajes —el *capitano* es la misma figura encogida y embozada del *Fossard*—. De todo esto se deduce que la indumentaria en los cuadros sobre *commicos dell'arte* admite un margen de falta de rigor y por lo tanto de puntualidad temporal. Aún así, de este conjunto, concedemos una mayor verosimilitud a la pintura del Carnavalet,<sup>102</sup> la cual, además de ser posiblemente la más antigua, es quizá, tal como se ha mencionado, una de las pocas imágenes que se conservan de los *Gelosi*. Así lo sugiere Sterling:

se supone que los *Gelosi*, que habían venido a Francia también en 1577, ya tenían con ellos a Isabella y que la pintura del Carnavalet refleja a esta actriz en ese momento, cuando tenía quince años. Pero no hay ninguna prueba; hasta 1578 no se sabe que Isabella haya aparecido en el reparto de los *Gelosi*, en Florencia, cuando acababa de casarse con Francesco Andreini y la compañía se había reorganizado.

102. No podemos comentar la que supuestamente creíamos que estaba en el Museo de la Scala por no tener una buena reproducción fotográfica que nos permita apreciar los detalles.

De hecho, esta escena podría referirse a los *Gelosi* de 1577 o a alguna de las compañías que representaron en 1571 ó 1572. De ser los *Gelosi*, debieron de ser los famosos representantes que Enrique III admiró en Venecia: Giulio Pasquati como Pantalon, la bella y hermosa Vittoria Piisimi, llamada la Fioretta, como la *Innamorata*, Simone da Bologna como el Zany, y Rinaldo como el *Innamorato*...<sup>103</sup>

De este modo podría tratarse de los *Gelosi* y la *innamorata* podría ser Vittoria o Isabella. Este dato es difícilmente comprobable, pero este cuadro [Fig. 2], a diferencia del conservado en el Drottningholms [Fig. 3], sí muestra una indumentaria coherente y ajustada a un momento concreto. La *Innamorata* viste según una moda proveniente de Francia. Sus mangas son un exponente claro de la tendencia marcadamente francesa de las llamadas *mangas folladas*,<sup>104</sup> las cuales se caracterizaban por una hinchazón general desde el hombro hasta la muñeca, alterada por una continua sucesión de pequeños globos que en ocasiones podían ir acuchillados —no es este el caso— asemejándose de perfil a un fuelle. El verdugado que lleva es el característico español y es precisamente esta prenda la que da la orientación en cuanto a la fecha. Éste perdura en Francia hasta 1580, época en la que se da paso al verdugado francés —*verdugade* o *vertugale*—,<sup>105</sup> prenda de Corte conocida también como «verdugado de rueda».<sup>106</sup> Éste rodeaba las caderas de la mujer con un armazón circular que sujetaba la basquiña, la cual tras adoptar en su parte superior más amplitud, hacía caer verticalmente el tejido restante, el cual abandonaba definitivamente la forma acampanada de la moda española. Este es el tipo de verdugado —*fathingale* o *vertingale*— que lleva la reina Isabel de Inglaterra en el conocido cuadro de Marcus Greeraerts *La reina Isabel en Blackfriars*. Por lo tanto, la *innamorata* del Carnavalet luce una moda de los años 70 u 80 y, en todo caso, anterior a 1585.

Por otra parte, los cuadros del Patrimonio Nacional exhiben una moda italiana<sup>107</sup> con cierta influencia española. La «Sra. Lilia» es la que más orientaciones ofrece en cuanto a su posible datación. En este personaje puede observarse tanto la tendencia a los vestidos completamente cerrados [Fig. 6], como la moda cuyo auge se alcanzó hacia el año 1600 del «cuello de abanico» o «*collo a lo Medici* o *alla Maria Stuarda*»<sup>108</sup> [Fig. 12], llamado así por el uso incipiente que de él hizo Catalina de Medici —el cual luce también nuestra Donna Lucia—. El cuello de lechuguilla —*lattuga/lattughe*— constituye un ejemplo del componente jerárquico en la indumentaria. Las mujeres la usaban, pero entre ésta y los cartones de pecho se descuidaba un evidente elemento de seducción. La moda italiana de levantar la lechuguilla en forma de encaje finísimo por detrás de la nuca abriéndose en la parte delantera para enseñar un generoso escote, pasó de Italia a Francia y de ahí a Inglaterra, donde sirvió de fundamento para el llamado «compromiso isabelino» inglés, que abría las lechuguillas, elevándolas por detrás de la cabeza en una especie de alas de gasa —tal como recuerda el retrato oficial de la Reina Isabel—. De este modo se

103. Sterling, Charles, art. cit. p. 21. (La traducción es nuestra)

104. Este es el término español para denominar este tipo de mangas, desconocemos la terminología francesa.

105. Cf. F. Libron et H. Clouzot, *Le Corset dans l'art et les moeurs du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, París, 1933, p. 20.

106. Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 99.

107. Debido a que Lilia viste una moda italiana utilizaremos la terminología italiana de aquel entonces para la indumentaria. Para ello hemos recurrido a la enciclopedia sobre indumentaria de Rosita Levi Pisetzky, *op. cit.*, 1966, (Vol. III).

108. Levi-Pisetzky, Rosita, *op. cit.*, p. 77



revelaba el estatus social al mismo tiempo que se podían lucir parte de los senos.<sup>109</sup> Por lo tanto, este «cuello a lo Medici» de plena moda a comienzos del XVII puede apoyar la hipótesis de la datación de los cuadros españoles hacia fines del XVI o primeras décadas del XVII. Pero veamos más detalles.

El investigador Charles Sterling<sup>110</sup> hace un estudio pormenorizado del cuadro del Drottningholms en el que se fija sobre todo en la indumentaria de la «Donna Lucia» y del «Capitan Cocodrillo»:

sobre su traje de damasco blanco, la *Innamorata* lleva un sobretodo rojo con hilo dorado al estilo veneciano [...] La indumentaria, particularmente el ala del sombrero del capitán español ancha y baja, y el peinado y cuello elevados de Lucia, sugieren una fecha entre 1600 o 1605<sup>111</sup>

Así pues Sterling, atendiendo a la vestimenta, propone las fechas de 1600-1605 para el cuadro del Drottningholms Teatermuseum. Es cierto que además del detalle mencionado del «cuello de abanico» que la *Innamorata* lleva tanto en el cuadro que estamos comentando como en de la *Serenata de Pantalon* cuando se asoma a la ventana, se ven otras prendas que sitúan este óleo a comienzos del XVII. Sabemos que las botas, que hasta el último cuarto del siglo XVI se habían usado para montar, se incorporan a la indumentaria cotidiana, incluso en los interiores de las casas. El modelo en uso a fines del XVI era una bota pegada que llegaba hasta el muslo, dando a veces la vuelta en la parte superior de diferentes maneras. En el XVII se continúa con esta tradición, pero el estilo característico era el de las llamadas «botas embudo»,<sup>112</sup> con anchas vueltas y sin llegar hasta el muslo. Su longitud abarcaba aproximadamente hasta mitad de la pantorrilla o comienzos de la rodilla y fue principalmente a partir de 1610 cuando se utilizaron a menudo en la calle y en el interior de la vivienda.<sup>113</sup> Creemos que «Harlequin» lleva este tipo de botas acompañando al herruelo español, las cuales le sirven además para ocultar una daga. Por otro lado, en el óleo del Patrimonio Nacional, la cinta roja que sobresale de la bota izquierda es la liga que servía para atar la bota a las calzas. Este detalle ilustra la evolución desde la ya mencionada bota ajustada de fines del XVI hasta el modelo más ancho de las botas-embudo, al cual se aproxima con la vuelta del tejido en su parte superior. El hecho de que en la pintura española las botas aún quedan más bajas que en la del museo sueco quizá signifique que sea ligeramente posterior en el tiempo.<sup>114</sup>

A su vez el adorno de Harlequin tiene un tono de pavoneo militar, con el cinto y la espada, la daga y el sombrero de ala de una anchura mediana adornado con una pluma —se puede apreciar esto mejor en el cuadro del Patrimonio Nacional; en el del Drottningholms observamos parte de él porque el personaje se ha descubierto la cabeza y lo lleva en la mano izquierda, aunque se ve lo suficiente como para reconocer el mismo

109. Sin embargo, pese a las similitudes con el «compromiso isabelino», ni Lilia [Fig. 12] ni la Donna Lucia [Fig. 5] lo llevan, sino que hacen gala de una moda autóctona italiana que como hemos comentado extendió su influencia a países como Francia e Inglaterra.

110. Art. cit. p. 26.

111. Cf. Sterling, art. cit. p. 28. (La traducción es nuestra)

112. Terminología empleada por James Laver, *op. cit.*, p. 109.

113. *Ibidem.*

114. La moda de este tipo de calzado se inició aproximadamente sobre 1600 y llega incluso hasta mediados de siglo XVII, pero hay otros elementos en los cuadros del Patrimonio Nacional que nos harán delimitar su composición hacia comienzos de la segunda década del S. XVII.

modelo—. Este tipo de sombrero de copa alta emuló a las gorras —tocado por otra parte más aristocrático que el sombrero, el cual se usaba más en función del frío y para salir a la calle—, que también alcanzaron hacia 1590 una altura próxima a la del sombrero aunque sin un ala tan definida. Covarrubias, en 1611 confirma esta similitud:

La forma de la gorra es redonda, y en tiempo atrás se traya llana sobre la cabeça... Esto ya está mudado porque empezaron a levantar un pedaço de la copa de la gorra por lo que se cae encima de la frente y ésta llamaron gorra de mógicón. Luego la empinaron toda de frente que de ella al sombrero ay poca diferencia

Nuestro caballero disfrazado lleva un sombrero adornado con una decoración de estrías doradas —complemento por otra parte típico de las gorras— y una gran pluma roja en el centro de éste. Pese a su similitud con la gorra de fines del *xvi* pensamos que es un modelo de sombrero del *siglo xvii*, cuya copa podía llegar a ser más puntiaguda y menos achatada. Su uso afectaba por lo general a todas las regiones de influencia hispánica, y, usualmente, si se quería hacer gala de porte militar se intentaba imitar lo español.

En cuanto a la gorra que llevan tanto el «Capitan Cocodrillo» como el «Sr. Leandro», tenemos una información iconológica sobre el significado del lado en el que se ponía la pluma:

Las gorras son comunes y las plumas en ellas al lado izquierdo, donde tienen el corazón, porque los franceses las traen a mano derecha<sup>115</sup>

En ambos cuadros los dos actores lucen las plumas en el lado izquierdo, otro matiz más para dotar de nacionalidad a un personaje que precisamente era ridiculizado por ella.

Las gorras del capitán y del Sr. Leandro presentan una ligera elevación. Su característica fundamental es que ambas van «aderezadas» con medallas y plumas. La del Sr. Leandro parece lucir medallas de aguamarina y el Capitan Cocodrillo una especie de botones dorados en su lado derecho. Esta moda perdura desde mediados del *xvi* hasta aproximadamente entrada la segunda década del *xvii*. En el año 1610 encontramos varios retratos de Corte como el de *El Archiduque Leopoldo* de Bartolomé González<sup>116</sup> con gorras «aderezadas». Por este motivo, y a partir de los datos que anteriormente hemos señalado, seguimos pensando en la primera década del *xvii* como sustrato histórico común de ambas series.

Otro dato a tener en cuenta es el de los zapatos. Desde mediados del *siglo xvi* y hasta muy poco antes de 1600, el traje de Corte gustó prácticamente de un modelo único de zapatos: apuntados, con varias cuchilladas a lo largo del empeine y otras más cortas en sentido transversal. Sin embargo, en el curso de los años noventa empiezan a achatarse hasta convertirse en romos hacia 1600, con «pala» o «paletón» que cubría el empeine, y dos piezas laterales llamadas «orejas»; éstas a su vez estaban ligadas mediante dos

115. De Peraza, Luis, *Historia de Sevilla*, 1552 (Edición, introducción e índices Silvia M<sup>a</sup> Pérez González), Sevilla, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, 1997. Citado por C. Bernis, art. cit. p. 84.

116. Bartolomé González, *El Archiduque Leopoldo*, c. 1600. Madrid, Museo del Prado. Este personaje lleva en la mano izquierda una gorra «aderezada».

tiras que se unían con un pequeño lazo sobre el paletón.<sup>117</sup> Este nuevo modelo sin corte alguno duraría mucho tiempo.<sup>118</sup> Nuestro Señor Leandro lleva esta clase de zapatos achatados y con «orejas», aunque el color negro de estos impide ver estas ataduras con claridad. En el caso del Capitano Cocodrillo, la unión de las «orejas» parece consumada por unas hebillas doradas. En la serie del Drottningholms llevan estos mismos zapatos tanto el Zanni, el Harlequin y el comediante que hace de caballo [Fig. 8], como el Zanni y el Harlequin de «El Duelo Cómico» [Fig. 10]. Los «Zanni» y «Harlequines» que aparecen en las pinturas del Patrimonio Nacional usan todos este tipo de calzado. El «Capitano Cocodrillo» parece vestir capa española o quizá tudesquillo ya que en vez de capilla se perfila un cuello debajo de la ya menos abultada lechuguilla del XVII. Según Carmen Bernis esta lechuguilla no parece «la encañonada y abierta con molde, sino más bien la que los franceses llaman *fraise à la confusion*, que era moda a principios del XVII».<sup>119</sup> En el caso del Sr. Leandro resulta difícil determinar si viste capa o herreruero, aunque por el abultamiento de detrás de su nuca podríamos estar hablando de una capilla que caracteriza la típica capa del atuendo español.

Las medias hasta 1590 se cortaban al biés, después fueron progresivamente reemplazadas por medias de punto, a veces de seda. «Podían ser de colores vivos; el amarillo era uno de los favoritos [...]. Se sujetaban de varias maneras: con una sencilla cinta (que, sin embargo, podía ir adornada con hilo de oro o incluso con joyas) sujeta debajo de la rodilla, con el lazo a un lado».<sup>120</sup> Nuestros dos comediantes llevan medias amarillas y lazos en la rodilla que las sujetan o más bien las adornan. El Capitán Cocodrillo deja ver en su pierna derecha un lazo amarillo de la misma tela que las medias a la altura de las rodillas; el Sr. Leandro lleva dos lazos rojos o «ligas», siendo el más visible el de su pierna izquierda.

Por último, Pantalón parece llevar un traje muy similar a aquel con el que Vecellio ilustra su lámina llamada «*Capitano Grande*»,<sup>121</sup> cuya descripción dice así:

L'habito di questo capitano riesce molto vago et bello. Il carico di questo capitano, che per questa auttorità di commandare à gli altri si chiama il grande, è di ordinare à tutti gli altri quanto gli pare, proveder, star vigilante, et riparare a i disordini. Egli va vestito tutto di raso cremesino, et questo è l'habito ch'egli porta ordinariamente; ma porta il manto pavonazzo, aperto dinanzi et da' lati, il quale v'è legato di quà et di là con cordoni di seta, in cima de' quali sono bellissimi fiocchi pur di seta. Cingesi la sottana con una cintura di velluto con le fibbie d'argento, et daessa pende una più tosto semitarra che spada, lunga

117. Aunque los zapatos con orejas comenzaron a estar de moda en España aproximadamente a partir de 1599, en Italia esta moda fue más temprana ya que en el libro de Vecellio encontramos este calzado en 1590 (Vecellio, Cesare, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, [1590], París, Typographie de Firmin Didot Frères Fils & Cte., 1859, c. 28). Sin embargo el «Capitano» representaba lo español y buscaba imitar su moda, por ello quizá sea situarlo en épocas posteriores.

118. Bernis, C., art. cit. p. 86.

119. Comunicación escrita con D<sup>a</sup> Carmen Bernis, Madrid, 11 de octubre de 1999. Tuvimos la ocasión de escribir una carta a D<sup>a</sup> Carmen Bernis con la reproducción en fotocopia de los cuadros del Drottningholms para que nos diera su opinión acerca de la datación. Ella, muy amablemente, nos contestó sin demora y nos proporcionó datos precisos sobre las prendas que vistieron los personajes de estos cuadros.

120. Laver, James, *op. cit.*, p. 104.

121. *op. cit.*, c 93.

quanto è lunga la veste stessa. Usa le calze et le pianelle del medesimo color della sottana, et porta la berretta nera.

Este personaje en cambio, no se identifica con un *capitano* sino con un mercader de Venecia. Tal vez, esta asimilación al concepto de *capitano grande*, podía deberse a ese acopio de autoridad que le reportaba este tipo de indumentaria, ya que de poco le servía para ello su propio carácter.

En cuanto al traje femenino, en los cuadros del Patrimonio Nacional tenemos dos variantes: el tapado hasta arriba y rematado por el cuello de lechuguilla [Fig. 6] y el de escote con «cuello a lo Medici» [Fig. 12]. Su composición básica en ambos casos son las piezas del «cuerpo», las enaguas y el escote. La Sra. Lilia viste, sentada junto a Leandro, un escote con una especie de cintas de seda doradas como remate de las alas de encaje de la parte posterior. Consideramos por lo tanto este juego de hilos que reposa en el pecho de Lilia como lo que genéricamente se ha denominado «gorguera», es decir, tal como define Covarrubias «el adorno del cuello y pechos de la mujer».<sup>122</sup> Las mangas, tanto en el modelo en el que Lilia va tapada como en el que estamos describiendo, son las llamadas «manguillas independientes» del atuendo español: ligeramente «acuchilladas» o con «bandas» e hinchadas con relleno. En cuanto a las faldas, se aprecia principalmente en la escena de *Arlequín disfrazado* [Fig. 6] la característica del xvii de llevar dos, la terminada en pico de la saya que deja ver la faldilla o manteo —*faldiglia*— de debajo.<sup>123</sup> En ambos casos los hombros quedan rematados con brahones —*spallini, brioni*—,<sup>124</sup> los cuales según Covarrubias eran «ciertas roscas o dobleces que caen sobre el nacimiento de los brazos...»,<sup>125</sup> cuyo tamaño se va ensanchando a partir de 1590.

El cuello de lechuguilla cerrada que viste Lilia ante Harlequín no es demasiado excesivo en su amplitud, lo cual hace pensar que posiblemente esta pintura siga la corriente francesa e inglesa de adelgazarlos, al contrario de lo que sucedía en los Países Bajos. Precisamente lo curioso de los trajes holandeses de principios del xvii es la persistencia del cuello de lechuguilla, abundando aún en la influencia española de la rigidez en la figura y la sobriedad de los cartones de pecho.

A su vez podemos apreciar que la Señora Lilia en ambas composiciones lleva chapines, calzado que usaban las mujeres para resguardarse de la humedad y para elevar su estatura. Carmen Bernis dice que los «chapines se hacían de corcho, cuero y suela; el corcho se disponía en capas que podían alcanzar más de un palmo de altura; no tenían talón, sino tan sólo unas «capelladas» y lo que revestía el corcho se podía decorar con una labor repujada, o podía recubrirse con raso o terciopelo;...»<sup>126</sup> La Sra. Lilia deja asomar sus chapines forrados de raso o terciopelo blanco bajo el vestido rojo [Fig. 6], lo cual concuerda con la información que sobre los zapatos en el *Seicento* aporta Rosita Levi-Pisetzky «le scarpette femminili del Seicento, che in principio del secolo poco appaiono dalla veste, dovevano essere a punta piuttosto arrotondata, e di pelle bianca».<sup>127</sup> En la

122. Seguimos la teoría de Carmen Bernis de que la lechuguilla es diferente de la gorguera. La gorguera queda perfectamente definida por Covarrubias, la «lechuguilla» se aplica a los remates ondulados o plisados que bordean el cuello tanto de hombres como de mujeres, variando en grosor y tamaño según la época.

123. Cf. James Laver, *op. cit.*, p. 109.

124. Levi-Pisetzky, R, *op. cit.*, p. 59.

125. Citado por Carmen Bernis, art. cit. p. 74.

126. *Ibidem*, p. 98.

127. Bernis, *op. cit.*, p. 405.

otra imagen calza chapines rojos y una especie de zapatos de «orejas» blancos por encima de ellos [Fig. 12]. El uso de este tipo de calzado se documenta desde mediados del XVI hasta bien entrado el siglo XVII.<sup>128</sup>

Por otra parte, la moda que luce la Donna Lucia —excepto por el cuello a lo Medici— es bastante distinta. Esta dama parece vestir según una moda italiana con algunos rasgos del estilo español. Pese al gran cuello de abanico que se prodigó en Venecia y que de Italia pasó a Francia y a Inglaterra, dudamos de que sea un vestido veneciano, ya que la influencia de la moda española que persistía todavía en algunas regiones de Italia al comenzar el XVII, apenas se acusó en Venecia. También las mangas podrían asociarse a la influencia hispánica; repiten éstas un modelo inspirado en las «mangas redondas» españolas, algo modificadas, que se prodigó en el traje italiano del siglo XVI avanzado. La prenda roja que lleva esta dama parece una saboyana. La que en un principio se llamó «saya saboyana», y después «saboyana» tan sólo, se distinguió de las llamadas «sayas enteras» en que no arrastraba por el suelo, y en que se abría en forma de «uve» invertida a partir de la cintura, dejando lucir ampliamente la falda de debajo (la «basquiña» española). En el libro de sastrería de Rocha Burguen (1618), no aparece entre las prendas que por entonces confeccionaban los sastres, lo cual hace pensar que ya había pasado de moda. Por otro lado, las abrochaduras doradas que complementan la saboyana son «alamares», un sistema de cerramiento que en España se utilizó en varias prendas.<sup>129</sup>

Podría decirse que el peinado de la dama es de copete, elevado y ensortijado, de inicios de 1600. Este peinado es de origen español. Apareció en los años noventa del siglo XVI como culminación de la tendencia, iniciada unos años antes, a elevar y a apuntar la silueta de la cabeza. En España dejó de estilarse en la segunda década del XVII; en cambio, la Señora Lilia y la misma Donna Lucia en la escena de la «Serenata de Pantalón», lo llevan más aplastado —aunque con un ligero tupé la Sra. Lilia— y más ensortijado a los lados, quizás según la moda posterior a partir de 1606. Precisamente es el peinado la característica que puede avanzar o retrasar temporalmente los cuadros del Patrimonio Nacional respecto a los del Drottningholms, ya que «Lilia» lleva el pelo recogido hacia atrás y rizado, con unas pequeñas ondas concentradas en sus sienes. Este rasgo, o bien puede ser anterior al inicio de la moda del copete y por lo tanto muy de finales del siglo XVI, o posterior a él, de 1606 en adelante marcando el final de la tendencia a la silueta apuntada.

Nuestras dudas al respecto se acentuaron al conocer la existencia de una réplica del cuadro *Arlequín Disfrazado* [Fig. 6] del Patrimonio Nacional datada alrededor de 1590 y publicada en el libro de M. Hallar, *Teaterspil og Tegnsprog: ikonografiske studier i Commedia dell'arte*, (ed. cit., 1977).<sup>130</sup> Este cuadro [Fig. 23-Fig. 6]<sup>131</sup> es casi idéntico al óleo español

128. Llama a su vez la atención las medias rojas que Lilia deja entrever en la figura 12. Éstas en Italia eran más bien propias de las cortesanas (Pisetzky, *op. cit.*, p. 425). Otra característica común de estas mujeres era la de enseñar los pechos o llevarlos casi al descubierto. Curiosamente esto es lo que vemos en la figura número 1, con el cuadro tipo afiche publicitario en el que la *Innamorata* luce sus senos sin ningún pudor. Pensamos que elementos de este tipo ayudaban a crear una atmósfera erótica en las representaciones de estos cómicos. A su vez en las recreaciones cinematográficas de esta clase de mujeres las medias rojas se han constituido en una especie de signo distintivo. Películas como *El Rey Pasmado* de Imanol Uribe emblematizan esta prenda dentro de los fetiches sexuales empleados por estas damas, odiadas y admiradas al mismo tiempo.

129. Indicaciones sobre la indumentaria de la Donna Lucia hechas por D<sup>a</sup> Carmen Bernis en su comunicación escrita del 11 de octubre de 1999.

130. Hallar, Marianne, *op. cit.*, fig. 30, p. 46.

131. Desgraciadamente poseemos poca información acerca de este cuadro, aparte de que su foto haya sido publicada en este libro. Sabemos por Hallar que pertenecía al coleccionista inglés Ifan Kyrle Fletcher, pero el

del Patrimonio Nacional sólo que de inferior calidad —el busto de la S<sup>a</sup> Lilia está dibujado de forma más imperfecta que el del Patrimonio Nacional, con unos hombros demasiado caídos y algo desproporcionados—. Creemos que es una réplica y no una copia porque pensamos que ha sido el mismo pintor el que ha realizado ambos cuadros: los parches del traje de Harlequin están igualmente distribuidos por su silueta, la indumentaria de Lilia ofrece el mismo tratamiento del tejido, las mismas prendas y adornos; Lucia acaso tiene un rostro más joven pero su toca, delantal, rosario y gesto son prácticamente iguales. Lo mismo ocurre con «Il Sr. Leandro» y con la cortina que cierra como fondo la escena, cuyo adorno a nudos repite el motivo del cuadro de Patrimonio Nacional. Sin embargo pequeñas diferencias reunidas en los pliegues de la cortina, la colocación de los nombres y el adorno en la empuñadura de las espadas, indican que se trata de otro cuadro.<sup>132</sup>

La datación de esta réplica efectuada por el coleccionista Ifan Kyrle Fletcher<sup>133</sup> alrededor de 1590, plantea la posibilidad de entender el peinado de Lilia en una fase anterior a la moda del copete. Sospechamos que ésta podría ser una de las razones que llevaron al mencionado coleccionista y librero inglés a datar así el cuadro. Desconocemos otros razonamientos que justifiquen esta cronología porque, en nuestra opinión, la indumentaria y la técnica pictórica pueden situar original y réplica tanto a finales del XVI como en las primeras décadas del XVII.

Las fronteras son difíciles de delimitar, pero pensamos que si se trata de una obra pintada en el XVI, ha de ser de los últimos años del siglo, y si en cambio es del XVII, su cronología podría abarcar desde 1600 hasta 1610.

En definitiva, no encontramos ninguna prenda de vestir que imponga un claro límite temporal y permita conocer si la serie del Patrimonio Nacional es anterior o posterior a la del Drottningholms. Existen factores en la indumentaria que conducen a pensar en el final del siglo XVI como franja temporal más aproximada —la lechuguilla no demasiado abultada de Lilia, la tendencia veneciana del velo transparente que cuelga de su tocado, la gorra de Leandro<sup>134</sup> y otros —las botas, los zapatos con orejas que en España se llevan a partir de 1599, la forma del verdugado o *verducato* de Lilia, la lechuguilla de Leandro...— que adentran las pinturas en el siglo XVII.

Uno de los principales interrogantes de la indumentaria es la «falda» o *sottanino/faldiglia* de Lilia. Pese a la búsqueda de este atuendo tanto en la moda italiana como en la flamenca, sólo hemos encontrado aproximaciones, nunca el modelo que reproduce el pintor de los cuadros españoles. En la moda flamenca del siglo XV se lleva un tipo de falda que posiblemente sea la que ha dado paso a los vestidos de *busto*<sup>135</sup> o *giuppone* bajo y redondeado

número que ocupa este cuadro en su catálogo no ha sido encontrado. Tampoco hemos podido conseguir reproducción fotográfica en color.

132. Los pliegues de la cortina no están distribuidos de la misma forma; la distancia relativa entre los tres primeros pliegues es distinta, lo cual hace que contemos 6 en la reproducción de Marianne Hallar y 7 en el de Patrimonio Nacional. El séptimo pliegue de la figura 35 cae sobre el hombro de Lucia, mientras que en la del Patrimonio Nacional no llega a verse. Otra de las diferencias reside en el nombre de «Il Sr. Leandro» y su colocación: si trazamos una línea vertical desde la «I» hasta el personaje de la Fig. 23, ésta tocaría el hombro del Sr. Leandro, mientras que en el del Patrimonio Nacional acabaría sobre la gorra. Otro contraste puede verse en las espadas: el modelo del Patrimonio Nacional no luce una piedra en su empuñadura, mientras que sí la tiene la réplica del libro de Hallar.

133. Citado por Hallar, *op. cit.*, p. 44.

134. Aunque estas prendas también perduran en el XVII.

135. Es el jubón español.



Fig. 23. Anónimo, *Harlequin Disfrazado*, c. 1590, Colección Ifan Kyrle Fletcher.



Fig. 6. Anónimo, *Arlequín disfrazado*. Óleo sobre tabla. 38x47,5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.  
De izquierda a derecha: Il S. Leandro, Harlequin, La S. Lilia y Lucia.

de la moda italiana. Las señoras flamencas liberaban su cintura de constreñimientos al elevar el talle y suavizar el pico de la zona abdominal con un tipo de verdugado completamente distinto al acampanado de influencia española. La estructura de éste ensanchaba las caderas femeninas para luego dejar caer la falda más libremente, ahuecada por el vuelo que ya le había conferido en la base de las caderas, sin la excesiva rigidez que mantenía a la prenda española con forma piramidal. Hacia finales del XVI este tipo de «verdugado-rollo» —*vertugade/vertugadin* en Francia y Países Bajos,<sup>136</sup> *bum roll*<sup>137</sup> en Inglaterra— fue adoptado también en Francia. Tal como describe Laver era «una pieza de tela almohadillada con forma de salchicha cocida, y tenía los extremos unidos en la parte delantera del cuerpo con cintas»<sup>138</sup> [Fig. 24]. Su colocación residía entre el manto o falda interior —*faldiglia*— y la saya o basquiña —*soppraveste*—. De este modo se producía la elevación de la falda exterior que caía en forma de pico mostrándose la interior.<sup>139</sup> Ejemplos de esta doble falda pueden verse en Francia hacia 1590,<sup>140</sup> donde esporádicamente aún se llevaba el verdugado español, ya que tal como hemos comentado, a partir de 1580 se prefirió este otro tipo.

La evolución de esta variedad de verdugado lo marcan las tendencias de la moda en los Países Bajos. Del verdugado-rollo de 1590 [Fig. 25] se pasa a otros dos tipos que lo emplean como base: aquel que deja caer tras él la falda libremente sin apenas volumen creando el efecto de una pared [Fig. 26],<sup>141</sup> o aquel que marca menos la rueda mullida de las caderas al ayudarse de estofa u otro tipo de relleno que continúa levemente el volumen generado por la almohadilla circular [Fig. 27].<sup>142</sup>

Esta almohadilla fue la que propició el descenso de la línea de la cintura, la cual ubicaba su vértice aproximadamente donde confluían las cintas que ataban este artificio en la zona interior. Este tipo de verdugados está de plena moda en Holanda hacia 1605, y su tendencia evolutiva es la de eliminar la terminación del jubón en punta para trazar en su lugar la forma de una especie de lengüeta oval [Fig. 28].<sup>143</sup> En este momento la falda exterior no quedaba levantada a causa del verdugado, sino que esta costumbre se adopta sólo por el influjo de la estética: su caída es en forma de uve ya que, o bien se sujetaban los laterales a la cintura, o bien se cortaban según este patrón. Este modelo que tiene sus inicios a finales del XVI llega a uno de sus momentos más álgidos hacia 1620.

En nuestra opinión la «Sra Lilia» refleja este tipo de moda en la escena de *Arlequín Disfrazado* [Fig. 6]. La cintura está adornada por una cinta de pedrería que da la sensación de estrechez y apuntamiento, pero su talle se adelanta suavemente para ensancharse con la amplitud del verdugado que se deriva del verdugado-rollo.<sup>144</sup> Su forma no es

136. Cf. Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Gründ, [19-?], p. 424.

137. Cf. J. Laver, *op. cit.*, p. 100.

138. *op. cit.*, p. 100. En Francia este tipo de verdugado recibe el nombre de *vertugadin en bourrelets*. (Leloir, Maurice, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Librairie Gründ, p. 425).

139. Ilustraciones que muestran esta tendencia puede verse en el libro de James Laver (Dir.), *Le Costume: des Toudor a Louis XIII*, París, Horizons de France, 1950, (láminas, 67, 68, 69).

140. Vid. *Ibidem*, lámina 66.

141. Figs. 25 y 26: ilustraciones del libro de Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930, p. 39.

142. *Ibidem*.

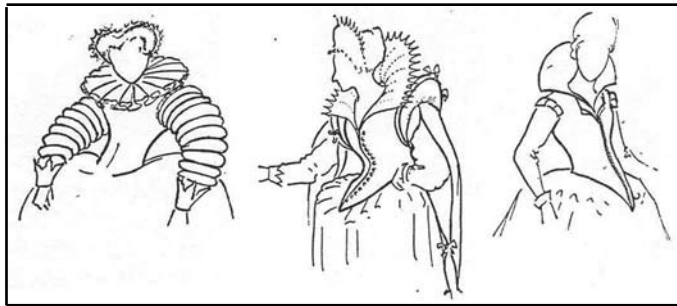
143. *Ibidem*, p. 45.

144. Compárese el adorno que lleva Lilia en la cintura con el de esta mujer: Fig. 29, Frans Hals, *Mujer de treinta y dos años (?) con cadenera en la cintura*, Chatsworth, Devonshire Collection, 1615. Del libro de E. C. Montagni





Fig. 24. *Caricatura del Miriñaque*. c. 1590. Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours* [s.d.].



Figs. 25, 26, 27. Anónimo, *Dama*. c. 1590; Cl. Jsz. Visscher, *Dama*. c. 1605; J. de Gheyn, *Dama*. c. 1605. Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, 1930.

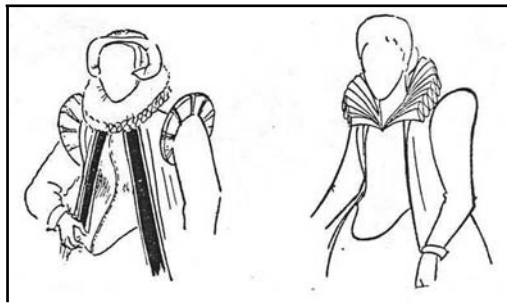


Fig. 28. (1) Cl. Jsz. Visscher, *Dama*. c. 1605. (2) S. Mesdach, *Dama*. 1609. Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, 1930.

acampanada y ésta, así como la inspiración flamenca de la sobrefalda, podría situar esta prenda en una fase intermedia entre 1605 y 1615.

Italia adoptó esta tendencia a liberar las cinturas. De hecho, que el *corsetto* o *busto corto* terminara en punta sobre el vientre recibió muchas críticas:

Questa usanza de' busti già si ridusse a tale, che bisognò, che'l Magistrato sopra le pompe vi provedesse; conciosia chè s'usavan fuor di mondo lunghi, e larghi, et con certe lame di ferro dentro, à fin che la vita stesse piú intera: et perché fu avvertito esser cagione di molti abusi nelle donne gravide, i rivolsero poi in questo modo di vestire con veste di seta... et ornamenti di perle, et ori molto commodi a la vita.<sup>145</sup>

Montaigne a su vez recuerda en su *Journal de Voyage en Italie*<sup>146</sup> la soltura de los trajes femeninos italianos.

La moda de los *busti* afilados y reforzados con hierro estaba en su plenitud hacia 1540 en Italia ya que la ley que la combatió se promulgó en Venecia en 1547.<sup>147</sup> Pero hacia finales de siglo aún se usaba de forma exagerada en Torino. En 1590 Vecellio informa acerca de las doncellas de esta ciudad, las cuales llevan los *busti* «attilati, et alti con un pizzo, ò punta assai lungo verso l'ombelico».<sup>148</sup> Posiblemente la influencia de esta clase de *busto* proviene de Francia donde esta moda existía desde el tiempo de Enrique II. Pronto fueron desterrados del atuendo femenino si no por la ley que los prohibía por su patente incomodidad.<sup>149</sup> Por lo tanto, aproximadamente a partir de 1590 se generaliza la cintura más baja, los hombros o *spallini* hinchados con brahones —*brioni*— y la cola que reaparece a finales del XVI.

Otro elemento de origen francés que se incorpora a estas innovaciones es la llamada *pancetta*, *panse* o *panseron*.<sup>150</sup> Ésta era la hinchazón sobre la que descansaba el final redondeado del *busto*. Progresivamente este accesorio cobrará más importancia siendo claramente marcado por el alargamiento del *busto* y el relieve que a éste le proporciona. Su crecimiento camina según se avanza hacia el siglo XVII y, aunque desaparece su relleno, queda la reminiscencia de la forma adelantada del *busto* cada vez más baja y curva. La falta de acampanamiento del *verducato* de Lilia, la cual además hace gala de una cintura según las directrices de la moda italiana descrita, influida a su vez por la flamenca, nos hace pensar, con la debida reserva, en una fecha posterior a 1590. Lilia sigue la tendencia italiana que dará paso a la clase de atuendo femenino más holgado que se refleja posteriormente en algunos de los cuadros que pinta Van Dyck en torno a 1620 como el de la Marquesa Elena Grimaldi (National Gallery of Art, Washington),

y Claus Grimm, *L'opera completa de Frans Hals*, Milano, Rizzoli, 1974 [tav. 6]. La forma del *busto* es redondeada pero a su vez angulosa debido al adorno de la *catenella*. Si pudiéramos ver a Lilia de frente o a esta dama de perfil obtendríamos prácticamente el mismo efecto.

145. Vecellio, C., *op. cit.*, c. 66: *Habiti venetiani antichi di cent'anni solamente, ò poco piu.*

146. Citado por Levi-Pisetzky, R. *op. cit.* p. 66.

147. Cf. *Ibidem*, p. 66.

148. Vecellio, C., *op. cit.*, c. 74.

149. Levi-Pisetzky, R. *op. cit.*: «Al Museo Correr e anche in altre collezioni, si conservano curiosissimi rinforzi metallici di busti veneziani del tempo, con lastre forate alla schiena, e sul davanti lamelle metalliche che segnano le forme del seno e del corsato abassandosi con una punta slanciata al centro», p. 66.

150. *Ibidem*, p. 67.

o el que luce la dama de la pintura «Aristócrata genovesa y su hijo» [Fig. 30].<sup>151</sup> Por lo tanto creemos que la moda que luce las precede y podría situarse en una fase inmediatamente anterior.

Si hemos insistido en que Lilia lleva una moda italiana aunque con influencias flamenca y española es, además de por la particularidad del verdugado, por el tocado típicamente veneciano que luce. El fino velo corto y transparente que se desprende de su recogido es una moda veneciana que ya aparece documentada iconográficamente en el libro publicado en 1563 por Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus*.<sup>152</sup> Ésta sigue estando de moda en 1590 [Fig. 31]<sup>153</sup> y no sabemos hasta cuando se extiende. Lilia muestra esta tendencia aunque a su vez puede estar reproduciendo el tocado que Lucia lleva en el *Fossard* [Vid. Fig. 7]. Quizá desentona la almidonada lechuguilla a punto in aria italiano o de finísimo encaje de Flandes, junto a este adorno, el cual solía ir acompañado de un generoso escote. Hubiera sido quizá más apropiado situarlo con la otra imagen de Lilia junto a Leandro [Fig. 12], donde sí muestra el «cuello a lo Medici».

Dentro de la indumentaria masculina, un aspecto sobre el que no nos hemos detenido lo suficiente pero que consideramos oportuno para orientarnos en la datación, es la lechuguilla que viste el Sr. Leandro en la figura nº 11. El fino bigote y la perilla francesa de su rostro se complementan con un tipo de lechuguilla característica de los Países Bajos y quizá de Francia. Su forma ovalada con láminas almidonadas y planas que forman un tirabuzón más achatado en las terminaciones, es la variedad característica que se encuentra por ejemplo en diversos retratos que Frans Hals hizo de algunos caballeros: su pintura *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Jorge en Haarlem*<sup>154</sup> [Fig. 32] muestra una clase de lechuguilla muy similar a la que lleva Leandro, salvando la evidente delicadeza en el tratamiento del tejido que refleja la obvia calidad de este pintor frente a la discreción del artista que pintó los óleos españoles.

Esta obra está datada en 1616, pero creemos reconocer en la mencionada escena el mismo tipo de cuello poco voluminoso y tirante que asciende por detrás de las orejas y baja en abanico en la zona frontal, sin dejar apenas sitio para el aire que da a otras lechuguillas la impresión de esponjosidad. Es cierto a su vez que en los cuadros del artista holandés existe otro tipo de cuellos que sugieren claramente la paulatina sustitución de las lechuguillas: se trata de aquellos que descansan abiertos sobre los hombros con esmeradas estructuras de encaje [Vid. Fig. 32]. Estos manifiestan las futuras tendencias de los años veinte. Los óleos españoles no corresponden a esta tardía década, pero sí podrían mostrar un estadio precedente en el que estaban en pleno uso.

Junto al motivo descrito, queda el mencionado detalle de las botas de Harlequin: como ya habíamos dicho, la cinta roja que sale de una de las botas de este personaje es la liga que normalmente sujetaba las botas a las calzas. Esta moda de llevar medio do-

151. A. Van Dyck: *Elena Grimaldi*, National Gallery of Art, Washington, Widener Collection (c. 1623), (246 x 173 cm). A. Van Dyck, *Una Aristócrata genovesa y su hijo*, The Cleveland Museum of Art, (1623-1625) (217,8 x 146 cm).

152. Vid. *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus, numquam ante haec aediti*, Venetiis, Ferdinando Bertelli Aenis typis excudebat, 1563; c. 2r: *Italicae mul. venetiae*. También citado y reproducido en el libro: VV.AA., *I mestieri della moda a Venezia: dal XIII al XVIII secolo: the Crafts of the venetian fashion from the thirteenth to the eighteenth century* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr [Giugno-settembre] 1988), Venezia, Edizioni del Cavallino, 1988.

153. Ilustración de Leloir, *op. cit.*, p. 119.

154. FransHalsmuseum, 175 x 324 cm, 1616. *Ibidem*, (Tav. IV-V)

bladas las botas es un rasgo que sigue vigente en torno a 1600. Por lo tanto pensamos que la costumbre de usar este calzado junto con las espuelas es propia del XVII, donde el conjunto de ambas piezas era un signo de elegancia<sup>155</sup> —contrariamente a su función en el siglo anterior, campestre y de caza—.

De todas estas reflexiones deducimos que la moda en estos ejemplos puede ser orientativa pero no concluyente. Lilia lleva una indumentaria salpicada de diversas influencias: italiana, flamenca, española..., con algún atuendo que incluso podría ser anacrónico (¿el velo?); a su vez, las características expuestas sitúan ciertos elementos a fines del XVI y otros a principios del XVII. Nosotros nos inclinamos por la alternativa de que los óleos españoles sean del siglo XVII, aunque juzgamos posible la cronología de Fletcher al datar el cuadro de su propiedad, réplica del de Patrimonio Nacional, alrededor de 1590.<sup>156</sup> En ese caso, la serie de Patrimonio Nacional sería anterior a la del Drottningholms. No obstante, lo que fundamentalmente nos ha hecho pensar que la serie del Patrimonio Nacional posee una cronología posterior a la de los cuadros suecos, ha sido el análisis de los nombres que aparecen sobre la cabeza de los personajes y su identificación con ciertos acontecimientos históricos. La falta de coincidencia de estos con los que figuran en las pinturas del Drottningholms y con los grabados del *Fossard* nos parece un hecho no casual y por ello le concedemos importancia. Su indagación nos ha conducido a la datación de los óleos en una etapa más tardía que la del Drottningholms. La cercanía temporal entre la serie sueca y la española ha despertado nuestra curiosidad acerca de las posibles compañías que aparecen actuando en cada una de ellas.

155. Cf. Levi-Pisetzky, *op. cit.*, p. 372.

156. Marianne Hallar expresa su duda subliminalmente acerca de la datación en torno a 1590 cuando hace su comentario de la pintura: «... Y en mitad de los años 1960, el librero y coleccionista inglés Ifan Kyrle Fletcher, mostró otra pintura más, datada alrededor de 1590, a partir de pl. XI de la colección Fossard [...] Los versos son otra vez idénticos, pero el Capitán Cocodrillo se ha convertido en el Signor Leandro; Harlekin ha mantenido el sombrero en su cabeza *pero calza botas como en la pintura de 1600* [se refiere al «Harlequin Deguisé» del Drottningholms]» Hallar, *op. cit.*, p. 45-46. Traducción del danés a cargo del traductor jurado del Consulado de Dinamarca en Valencia. (El subrayado es nuestro). Katritzky habla de cuatro variantes conocidas de «Harlequin Deguisé» que junto a la del Patrimonio Nacional serían cinco. Cf. M. A. Katritzky, «Harlequin Revealed: a Discovery by Agne Beijer» *Boletín del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo*, 1998, pp. 94-103: «A third variant of *The comic Duel*, and a fourth variant of *Harlequin Disguised*, have since appeared on the London art market» (p. 101).



Fig. 29. Frans Hals (1585-1666), *Mujer de treinta y dos años (?) con cadeneta en la cintura*. 1615. Devonshire Collection. Chatsworth. Reproduced by permission of the Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement. Photo: Photographic Durvey Cortlaud Institute of Art.



Fig. 30. Anthony Van Dyck (flamenco, 1599-1641), *Aristócrata genovesa y su hijo*. c. 1623-1625. Óleo sobre lienzo. 217,8 x 146 cm. Copyright © The Cleveland Museum of Art, 2002. Donación de la Fundación Hanna 1954.392.



Fig. 31. *Mujer veneciana*. c. 1590. Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, Paris, [s.d.]



Fig. 32. Frans Hals, *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Jorge en Haarlem*. Detalle. 1616. Frans Hals Museum Haarlem.

## b) *Las Compañías*

En el grabado original de «Harlequin Deguisé» [Fig. 7] el vestuario corresponde a la época de Enrique III, entre 1580 y 1590. Y según palabras de Charles Sterling, otro de los datos que debemos tener muy en cuenta son los nombres de cada personaje:

Otra indicación cronológica, sacada de los nombres de los personajes, también coincide con esta fecha. El Capitán Cocodrillo, como todos los historiadores sobre *commedia dell'arte* arguyen, es un nombre de escena que pertenece a un solo actor, Fabrizio dei Fornaris. Este excelente comediante era un noble napolitano que había venido a Francia en 1584 con los *Confidenti*, invitado por el Duque de Joyeuse. Al año siguiente su compañía representó una obra suya, *Angelica*, que tuvo un gran éxito y se publicó en París al mismo tiempo por Abel l'Agelier. Así pues, Fabrizio creó una gran expectación entre el público francés y parece, que el grabado de *Harlequin Disguised* con el nombre de Capitán Cocodrillo, el cual, tal como la leyenda francesa muestra se hizo en Francia, coincide con su visita, 1584-1585. No debe de ser mucho más allá de esta fecha, dado que el vestido de la *Innamorata*, normalmente a la última moda, sugiere 1590 como límite [...] Por lo tanto, el grabado de *Harlequin Disguised* precede en veinte años a nuestra pintura.<sup>157</sup>

Al parecer el nombre de Capitán Cocodrillo se ha considerado esencial para dirimir la compañía reflejada en las pinturas. También se pensó en los *Gelosi*, la compañía rival más importante de fines del XVI como la representada en los cuadros del Drottningholms, aunque es cierto que los *Gelosi* llamaban a este personaje *Capitano Spavento della Valle do Inferna*,<sup>158</sup> y en 1585 seguía desempeñando este papel Francesco Andreini, que por entonces se encontraba en Italia —en 1581 y 1583 fueron a los carnavales de Venecia y en 1586 estuvieron en Mantua con motivo del apadrinamiento, por parte del príncipe Vincenzo, de Lavinia, la hija de Isabella, «prima dona» de la *troupe* y desde 1578 esposa de Francesco, la cual en este momento tenía dieciséis años—. Aún así, no descartamos la posibilidad de que los personajes representados en los cuadros del Drottningholms

157. Se refiere a la del Drottningholms [Fig. 5]. Sterling, art. cit. p. 28 (La traducción y el subrayado son nuestros). Como ya hemos comentado, Sterling data la pintura del Drottningholms *Harlequin Deguisé* hacia 1605.

158. La creencia de que sean los *Gelosi* o los *Confidenti* deriva tanto de las fechas en las que se piensan que están datadas algunas estampas (1577) y el nombre que aparece en ellas: «Capitano Cocodrillo» (en París hacia 1595). Tanto Beijer como Duchartre, *op. cit.*, (p. 16) opinan que son los *Gelosi*, aunque reseñan la posibilidad de los *Confidenti*: «El único nombre un poco embarazoso es aquel de Capitán Cocodrillo. Fabrizio de Fornaris estuvo en París en 1584, protegido por el Duque de Joyeuse. [...] Es, por otra parte, poco probable que nuestros grabados se refieran a la *troupe* de los *Confidenti*; y por otra parte nada impide que De Fornaris, uno de los comediantes más importantes de su tiempo, haya precedido a Francesco Andreini en su papel. En todo caso, no hay nada asombroso en los cambios que se producían en las compañías y éstos no contradicen la suposición de que se trate de la visita de los *Gelosi* a París» (La traducción es nuestra). Nosotros creemos que el *Fossard* contiene estampas de diferentes años, quizá el más temprano es el de 1577, pero también incluye la década de los 80 e incluso, como ya hemos señalado, el siglo XVII. Nuestras sospechas acerca de que sean los *Confidenti* se fundamentan sobre todo en la distinción del nombre del Capitán. Al menos este hecho plantea una duda razonable frente a la hipótesis de que sean los *Gelosi*.

sean los *Gelosi*. Los nombres que aparecen en ellos podrían haberse tomado de los que figuran en los grabados, y sin embargo reflejar una compañía diferente con un repertorio similar. Unas pinturas que, como afirma Sterling, son veinte años posteriores pudieron estar motivadas por un acontecimiento que tuvo lugar posiblemente en la época de realización de las mismas: ya fuera el casamiento de Enrique IV y María de Medicis —para cuyos festejos fueron requeridos y pudieron representar hasta la primavera de 1604—, o la muerte en este último año de la famosa Isabella Andreini. Estos cuadros podrían ser un testimonio conmemorativo de la actuación de esta compañía y especialmente de la de Isabella.

A su vez el intercambio de repertorios y actores entre las compañías italianas *dell'arte* era un hecho bastante generalizado. Si hacemos un pequeño recorrido por las principales vemos el paso de comediantes de unas compañías a otras y la herencia de padres a hijos del cargo de director, aunque se produjese un cambio de nombre en la compañía.

En el año 1576 el Director de los *Gelosi* era Flaminio Scala, que desempeñaba el papel de «Flavio», *Innamorato*. En su compañía ya estaba Francesco Andreini como *Capitano Spavento*, pero aún no encontramos a Isabella. Como «prima dona» figura Lidia de Bagnacavallo y como «seconda», Prudenza, de Verona. Los *Gelosi*, a su vez, procedían de un número de seguidores de Ganassa que no fueron con él a España.<sup>159</sup> Desde el primer momento se hicieron muy famosos.

La segunda etapa de Los *Gelosi* comprende desde 1577 a 1589. Flaminio Scala fue Director hasta 1578, fecha en la que Francesco Andreini lo sustituye y se casa además con Isabella. Básicamente en esta época se movieron por Italia: estuvieron en París en 1577, pero luego fueron a Florencia en el 78, a Venecia, Mantua, Génova en el 79 y entre 1580 y 1586 estuvieron en Milán y de nuevo en Venecia y en Mantua —ésta es la época en la que los *Confidenti* estuvieron en París, lo cual confirma la hipótesis de que los grabados reflejen su labor—. En 1587 regresan a Florencia para el casamiento de Fernando de Medicis y Cristina de Lorena —es curiosa la temprana ligazón de esta compañía con los Medicis—, y allí representan con éxito *La Pazzia*. En 1588 van a París pero no pueden actuar por un decreto dado por el Parlamento y en 1589 reaparecen en Florencia. Por lo tanto, es muy posible que los cómicos del *Fossard* no sean los *Gelosi* y sí los *Confidenti*, que en 1584-85 permanecen en Francia como protegidos de los Medicis, y tal como dice Sterling representaron para el Duque de Joyeuse.

Por esta época los cómicos de unas y otras compañías comenzaron a mezclarse. En 1582, Diana Ponti, Directora de los *Desiosi*, se fue con los *Confidenti* y por ello pudo estar en Mantua en 1589 para participar en las celebraciones en honor del casamiento de Fernando de Austria. Allí, al mismo tiempo coincidieron los *Gelosi*. Tal como hemos dicho, ellos representaron *La Pazzia*, y los *Confidenti*, *La Zingana*. A su vez, Adriano Valerini, dejó a los *Gelosi* para convertirse en Director de la *troupe* de los *Uniti* que representaba en Milán en 1585.

159. A este respecto véase el artículo de Aurelia Leyva, «Notas sobre Alberto Nasselli 'Ganassa' en España (1574-1584)», *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 19-25, o su continuación, «Juan Jorge Ganassa y los epígonos de la commedia dell'arte en España» en M. G. Profetti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, v. III: percorsi europei*, Florencia, Alinea Editrice, 1997, pp. 9-17. O el clásico trabajo de John E. Varey, «Ganassa en la península ibérica en 1603», en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (Eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre al literatura española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenman*, Madrid, José Esteban Editor, 1981, pp. 455-462.

De 1600 a 1604 los *Gelosi* estuvieron en plena actividad hasta el fallecimiento de Isabella. Parte de los cómicos *Gelosi* se mezclaron con otras compañías como los *Accesi*, los *Uniti* y los *Fedeli*. Entre el reparto de los *Accesi* estaba Giovanni Battista Andreini, hijo de Francesco e Isabella, que representaba el papel de «Lelio» y Benedetto Ricci, en *arte* Leandro, papel que luego heredaría para los *Fedeli*, compañía cuyo apogeo comienza a partir de 1605. También formó parte de la compañía de los *Accesi* Flaminio Scala, el que fuera primer director de los *Gelosi*, y que además escribió en 1611 los «escenarios»<sup>160</sup> de esta famosa *troupe* para salvarla del olvido.

Por lo tanto, con esta movilidad de cómicos entre compañías, surgidas además del núcleo fundamental de los *Gelosi*, era relativamente fácil el conocimiento y repetición de repertorios. El pintor anónimo de los cuadros españoles muy bien pudo acudir a los grabados de los *Confidenti* para recordar una obra de los *Gelosi*, ya que tal como apunta Pierre Louis Duchartre, entre «los *Confidenti*, los *Gelosi*, los *Uniti*, los *Desiosi*, los *Accesi* [...] había un frecuente intercambio de actores de una compañía a otra, y las compañías a menudo se combinaban en ocasiones especiales».<sup>161</sup> Además la circulación de las obras funcionaba sin un control estricto de autorías y fuentes:

Fin dalla prima metà del Cinquecento, è noto, si era diffusa ovunque l'abitudine di vendere libri altrui, traduzioni di testi classici, edizioni di classici volgari, a uso e consumo di un fiorente mercato di lettori borghesi. Per l'editore teatrale la messa in commercio di un libro poteva accompagnarsi alla rappresentazione, a pagamento, di quel testo, mentre l'attribuzione a Torquato Tasso doveva riverbare una certa nobiltà sul lavoro dei comici.

Altri episodi di editoria teatrale della stessa epoca fanno pensare che un simile lavoro di seconda e terza mano fosse diffuso regolarmente presso gli attori che si misero a stampare commedie, pastorali, tragedie e poesie.<sup>162</sup>

El propio Flaminio Scala al publicar los cincuenta escenarios del *Teatro delle favole rappresentative*, sabía que tras escribir su obra ésta podía ser aprovechada por otros:

in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi le mie fatiche, poichè so che spesso compariscono di questi soggetti nelle scene, o tutti intieri nella maniera che qui li vedete, o in qualche parte alterati e variati. Sono mie i parti, mia è l'opera, qualunque ella sia, e mio parimente deve esser quel biasimo, o quella lode, che merita.<sup>163</sup>

Es decir, el periodo más vital de la *commedia dell'arte* se encuentra dominado por un lado, por aquella fase en que, venida a menos la fortuna de los escritores de la tradición clásica, y todavía no instaurada la autoridad de los nuevos dramaturgos, el repertorio era «tierra de nadie»;<sup>164</sup> y por otro, por el cruce de manuscritos y testimonios orales en

160. Scala, *op. cit.*

161. Duchartre, *Op. cit.*, p. 86. (La traducción es nuestra).

162. Siro Ferrone, *op. cit.*, p. 195.

163. *Il teatro delle favole rappresentative*, (Tomo I, p. 4, *L'autore a' cortesi lettori*). Citado por Siro Ferrone, *Ibidem*, pp. 195-6.

164. Cf. Ferrone, Siro, *Ibidem*.



ausencia de ediciones impresas, sometidos en cualquier momento a la queja de Scala «*in qualche parti alterati e variati*», representados por compañías diversas y de forma distinta.<sup>165</sup> Tal como señala S. Ferrone: «en la base de la actividad ‘creativa’ de los actores en la edad áurea existe un principio de comunismo, el cual, a su vez, se funda sobre el postulado de que nadie es patrón de ninguna propiedad particular. Las materias primas ya han sido recibidas, el trabajo de los actores consiste en la selección y reelaboración de lo ya dado».<sup>166</sup> Por lo tanto, los repertorios, como hemos ido manteniendo, interseccionan y se comparten ya que nacen de la interpolación de la herencia literaria conocida por los actores y de los cambios que aporta la tradición manuscrita y oral. Las ediciones impresas de *zibaldone* fueron la prolongación de una tradición que provenía de generaciones precedentes. Esto nos hace pensar en que quizá el *Fossard* pueda considerarse testimonio iconográfico de este fenómeno. Si precisamente sus estampas son la fuente tanto de los óleos del Drottningholms como de los del Patrimonio Nacional creemos que es debido a que existía una transmisión de repertorios y que en estas pinturas han quedado reflejadas las escenas más populares.

Aprovechando la información que proporcionan los cuadros, según estudiosos como Sterling la fecha de los óleos del Museo sueco se halla entre 1600 y 1605, siendo uno de los detalles que más le sirve para fijar esa fecha la incipiente moda del cuello elevado y el tipo de peinado. La Señora Lilia, también lleva este tipo de cuello en uno de los cuadros, lo cual, como ya hemos comentado, la sitúa en esta época, pero quizá se podría precisar más la datación porque las pinturas del Patrimonio Nacional ofrecen la peculiaridad de mostrar una mayor voluntad de adecuarse a una representación concreta. Los nombres que figuran escritos en ellas no coinciden con los que aparecen en el grabado del *Fossard*, excepto el de Lucia, y, el de Lilia, no era un nombre demasiado habitual, aunque la actriz a la que creemos se refiere fue famosa.

A partir de 1605 se restablece la compañía de los *Fedeli*, justo después de la muerte de Isabella. Su periodo de mayor auge fue desde 1605 a 1625, aunque después de ser reorganizada varias veces tuvo una brillante carrera hasta 1652. Es en esta compañía, cuyo director era G. B. Andreini, el hijo de Francesco e Isabella, donde encontramos juntos los nombres de «Leandro» y «Lidia». En 1613 estuvieron en París, a petición de Maria de' Medici, y alternaron con otros representantes franceses en la Corte y en el Hôtel de Bourgogne en donde ofrecieron el viejo repertorio de los *Gelosi* y el creado por el propio Andreini.<sup>167</sup>

Los personajes de los cuadros del Patrimonio Nacional ofrecen la posibilidad de imaginar que podrían tratarse de los *Fedeli* repitiendo parte del repertorio de los *Gelosi* como lógica herencia del legado Andreini a su hijo Giovanni Battista —de ahí las coincidencias—. Por otra parte, los datos mencionados sobre indumentaria podrían situar la realización de estos óleos entre las dos primeras décadas del XVII, quizá alrededor de 1613, cuando esta compañía representó en Francia. La duda surge en torno al nombre de «Lilia»: ¿está puesto en lugar de «Lidia»? No lo sabemos, pero además de que «Lidia» era uno de los nombres menos comunes de las *Innamoratas*<sup>168</sup> en la *commedia dell'Arte*, de

165. Cf. *Ibidem*.

166. *Ibidem*, p. 197. (La traducción es nuestra).

167. Cf. P. L. Duchartre, *The Italian Comedy*, p. 94.

168. Sabemos de la existencia de la ya mencionada Lidia de Bagnacavallo, como Prima Donna de los *Gelosi* durante 1572 y 1576, y también la mención en un poema de amor de Garzoni a una tal «Lidia»:

entre ellas, la más conocida al parecer fue la integrante de la compañía de G. B. Andreini, que a partir de 1628 fue la segunda esposa de este comediante. Su nombre fuera de escena era el de Virginia Rotari Andreini, pues en sus primeras nupcias estuvo casada con Baldo Rotari, cómico que en 1613 compartía con G. B. Andreini el papel de Lelio. Posteriormente, sabemos que Virginia Rotari enviuda:

... nel 1628, il 16 settembre, Lidia, vedova d'un comico, a lungo legata a Giovan Battista Andreini di cui sarà poi la seconda moglie, scriveva così da Vienna alla Duchessa di Mantova a proposito d'una sua figlia di nome Leonora:

Ora dovendosi (per essere grandicella) o maritare o monacare detta sua figlia in Cristo, supplica divottissima Lidia madre vedova e carica di sette figliuoli ad aiutarla in caso di tanto bisogno, onde per gran necessità ella non s'induca a farla divenir commediante, esercizio tanto pericoloso per donna. (Rasi, 1897, I, p. 152)<sup>169</sup>

La «Lidia» que encontramos en esta carta es la misma que aparece en la compañía de G. B. Andreini, y la que quizás haya quedado retratada en nuestros cuadros. No hemos encontrado, al menos en los repertorios de la época, ninguna noticia de una tal «Lilia», y por el periodo que sugieren los cuadros, creemos que podría tratarse de la actriz de los *Fedeli*. El problema de su nombre tal vez se deba a un fenómeno de transliteración de [d] por [l], de un localismo o simplemente de un error del pintor.<sup>170</sup> Los *Fedeli* estuvieron en París en 1613 a petición de María de' Medici, la cual recordaba con cariño la actuación de Tristano Martinelli —el «Harlequino» por excelencia— con los *Accesi* en 1600/1601, y su deseo era volverlo a ver. Por este motivo Tristano se incorporó a esta compañía con la que llegó a París a principios de septiembre de aquel año.<sup>171</sup> Por estas fechas los componentes de los *Fedeli* eran los siguientes:

...nel novembre del 1612: insieme, oltre che coi coniugi Andreini e l'inevitabile Lidia,<sup>172</sup> con Tristano Martinelli (Arlecchino), con Benedetto Ricci (Leandro), con Giovanni Pellerini (Pedrolino) e con una Nicolina di cui nulla so dire...<sup>173</sup>

Aquí tenemos la formación básica de los actores que viajaron a Francia y que llegaron allí en 1613. Si la compañía representada en los cuadros españoles fuera la de los *Fedeli*, éstos podrían ser más o menos de esta época: pintados hacia 1614 y desde luego no

*Non lascio da parte quella Lidia gentile della patria mia, che, con sì politì discorsi e con sì bella grazia piangendo un d'pr Adriano, lasciò in un mar di pene l'affannato core di quel poeta, che, perso nel suo amore, le mandò quel sonetto che comincia:*

*Lidia mia, il d'che d'Arian per sorte  
ti strinse amor con mille nodi l'alma,  
io vidi il mar, che fu per lui sì in calma,*

*a me, turbato, minaciar la morte.* (Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 120)

No sabemos si en este poema se está refiriendo a nuestra cómica.

169. *Ibidem*, p. 401.

170. Es conocido al respecto la variación en la escritura del nombre de Ganassa, el cual aparece también como Gavazza, Ganasse, Albert Gavasse y Gavazzi. (Citado por P. L. Duchartre, *op. cit.*, p. 81, nota 2)

171. Cf. Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 106.

172. Este adjetivo hace referencia a las relaciones mantenidas por «Lidia» y G. B. Andreini desde que ésta prácticamente entró a formar parte de la compañía.

173. Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 108.

más allá de 1620 (debido a la muerte en ese año de «Leandro» antes del segundo viaje a París). Pero en el caso de que la fecha de realización de los óleos se sitúe en torno a 1590, tal como aboga Ifan Kyrle Fletcher para la citada réplica del *Arlequín Disfrazado* del Patrimonio Nacional [Fig. 6], ignoramos qué *troupe* es la retratada. Y no pensamos en la opción de que sea una imaginaria, pues el gesto de cambiar los nombres otorga a las pinturas un valor excepcional como documento: la voluntad de distinción respecto al *Fossard* obedece al deseo de alguien que especifica que se haga el cambio —el cual queda certificado no sólo una vez sino dos—.<sup>174</sup> Y, frente a la objeción de que puedan ser nombres genéricos, está el hecho de que éstos proceden de un acto deliberado. Por ello suponemos que se refieren a una compañía en particular, una compañía que se ha servido de un repertorio ancestral, para la que ha bastado el *Fossard* a la hora de reconstruir su actuación en un óleo, pero que se diferencia significativamente de los cuadros suecos por esta variación nominal, meditada y por lo tanto relevante.

A su vez, insistiendo en los indicios que proporciona la indumentaria para aproximar los óleos españoles a una época determinada, observamos que el vestido de Lilia podría corresponderse con la época que abarca de 1600 a 1618. Si comparamos con otras damas de la época veremos cómo efectivamente el vestuario es muy similar: así lo observamos al cotejar la indumentaria de la cómica con el retrato de una doncella de la familia Hohenemb<sup>175</sup> [Fig. 33], cuyo vestido de fiesta y adorno han sido descritos como:

[...] *imposé par la mode espagnole: un didadème dans les cheveux, fraise au cou et aux poignets, orné de dentelle, robe à corsage serré faite d'un tissu brodé, avec manches taillées dans une autre matière*<sup>176</sup>



Fig. 33. *Doncella de la Familia Hohenemb*. Ludmila Kybalová, Olga Herbenová y Milena Lamarová, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, París, 1976.

174. Creemos que la réplica de Ifan Kyrle Fletcher iría seguramente acompañada del resto de pinturas que conforman las del Patrimonio Nacional. Pensamos que no sólo se reproduciría esta escena sino que posiblemente se encargarían dos series en el taller del pintor.

175. Familia noble de origen austríaco. Su atuendo corresponde al período que va de 1600 a 1618.

176. Kybalová, Ludmila, et al., *op. cit.*, p. 165.

La similitud entre ambas es evidente: las mangas empiezan con los típicos brahones y se adornan con un pequeño acuchillado que deja ver ligeramente una tela interior sobre la que se construye este bordado. Su volumen hinchado permite adivinar el relleno que las forra. El cuello de lechuguilla es más generoso en la joven austríaca, pero se está expresando el mismo gusto en ambas por rematar el cuerpo en un tipo de cuello español que obligaba a mantener la cabeza erguida. La Sra. Lilia aún recarga más el encaje haciéndolo terminar en sutiles puntas que parecen sostenidas por finos alambres, pero ambas llevan cartón de pecho, que en su empeño por ocultar las formas femeninas, al menos, dejaba lucir todo tipo de joyas y empedrados.

El tocado de la dama de la familia Hohemenb es extraordinariamente lujoso: una diadema adornada con perlas y tallada con motivos florales sobre un cabello recogido hacia atrás. Lilia, en cambio, sólo se permite entrelazar a su recogido un velo transparente, adorno típico de la moda veneciana.

Pero entre todo esto, un dato que cabe destacar es que la doncella Hohenemb lleva un *costume de fête*. Por lo tanto deducimos que Lilia también lleva un vestido para la ocasión, ataviada con sus mejores galas y no con un traje corriente. En poco más que en el tocado —parte del atuendo más opcional— se diferencia de la joven austríaca. Aunque desgraciadamente en el cuadro sólo podemos ver parcialmente a esta dama, el cuerpo determinaba en gran parte el resto del vestido, por lo que opinamos que no debía de diferir mucho del de nuestra cómica.

Estas tendencias, sobre todo en lo que respecta a la permeabilidad de la corriente española sobre otros países, arrancan de 1550 y no van más allá de 1618 con motivo de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), debiéndose a razones políticas.

La monarquía española conocía las consecuencias de imponer la moda a los pueblos sometidos. El hecho de adoptar una determinada tendencia en el vestir parecía transformar las ideas y las costumbres al mismo tiempo que volvía conformes a las masas. La Contrarreforma católica encontró su expresión en la severa moda española del siglo XVI. La sombra del vestido rígido y poco confortable era el reflejo de una época. El alto cuello español no toleraba los movimientos vivos y naturales.<sup>177</sup>

En cuanto a la permeabilidad de los distintos países al modo de vestir español, Alemania,<sup>178</sup> lógicamente, fue la última en adoptarlo; los Países Bajos, pese a la encarnizada lucha por su independencia, fueron quizá quienes más alargaron en el tiempo la austeridad hispánica; Italia rechazó la extrema rigidez del vestido español y Francia jugó un importante papel en la evolución de la moda española aportando mayor colorido y cuellos escotados. A comienzos del siglo XVII la indumentaria española derivó por sí misma a la incorporación de nuevos colores y los verdugados fueron ensanchando bajo la influencia francesa.<sup>179</sup> El año 1618 podría constituirse en el límite temporal para los cuadros de Patrimonio Nacional por dos razones: el rechazo a todo lo español que ocasiona la Guerra de los Treinta Años, el cual se refleja en la evolución de la moda como

177. Cf. Kybalová, Herbenová y Lamarová, *op cit.*, (p. 163).

178. «Les premiers Allemands à l'adopter furent les princes qui combattirent du côté de la Contre-Réforme. Pour un temps, dans les cours protestantes du Nord, on continua à porter le costume de la Réforme, alors que le Sud catholique portait déjà le costume espagnol. Finalement, les protestants du Nord, eux aussi, adoptèrent la mode espagnole. Cela commença par la noblesse, que suivirent plus tard, en apportant quelques modifications, les habitants des villes et de la campagne.» *Ibidem*, p. 164.

179. Cf. *Ibidem*.

uno de los primeros niveles; y la muerte de «Il Sr. Leandro» (Benedetto Ricci) en 1620, antes de que llegase la compañía de los *Fedeli* a París por segunda vez, en 1621.

El viaje hasta París fue largo: primero porque el Duque de Saboya, no faltando a su costumbre, retuvo a los cómicos a su paso por Torino y allí estuvieron un tiempo considerable; después porque en Chambery enfermó y murió uno de los actores, *Leandro*, y en fin, también porque fueron a pequeñas marchas, deteniéndose en las distintas ciudades por las que pasaban. Pero también fue larga su actuación en la capital de Francia a la que seguramente llegaron el 12 de enero de 1621 y de donde no partieron hasta los últimos días de marzo de 1622<sup>180</sup>

Por todos los motivos argüidos, tanto los de indumentaria como las coincidencias biográficas de los cómicos con lo reflejado en las pinturas españolas, pensamos, que si se tratara de los *Fedeli*, se estaría mostrando la representación que hicieron en su primera estancia en París, en 1613. La insistencia por parte de otros investigadores de ver los nombres como una clave de interpretación,<sup>181</sup> nos ha instado a desmadejar la no casual conjunción de los de «Lilia» y «Leandro»: éstos conducen a los *Fedeli* como hipótesis más próxima a los datos de que disponemos.

Es cierto que «Lilia» plantea para nosotros una incógnita irresoluble (¿es un error del pintor? ¿se trata de una cómica llamada así?) y por ello nos fijamos en el nombre y personaje de «Leandro», cuya grafía aparece en los cuadros sin dejar lugar a dudas. A lo largo de la historia de los cómicos italianos, hemos podido localizar a varios actores que ejercieron este personaje:

— El «Leandro» que aparece impreso en los escenarios de Flaminio Scala (*Il Teatro delle favole rappresentative...*, Venecia, 1611), posiblemente sea un personaje de los *Gelosi* de la segunda mitad del siglo XVI (al igual que podría serlo el «Leandro» que aparece en el *Fossard*).

— Francesco Pilastri, que en 1593 formaba parte de la compañía de los *Uniti*.

— El mencionado Benedetto Ricci, que estuvo con los *Accesi* y los *Fedeli* en los avatares que unieron y desunieron a estas compañías, trabajó en 1613 en Francia con los *Fedeli* y regresa de nuevo en 1618 pero, como hemos dicho, muere en Chambery en 1620 un año antes de que la compañía llegase a la capital francesa.

— G. V. Romagnesi, que se unió a la compañía Fiorelli-Locatelli hacia 1675 y en 1697 se encontraba en la del Duque de Módena, conocida también como la compañía de Gennaro y Maddalena Sacco.

— Gaetano Caccia y Luca Rechiari, actores que representaban el papel de «Leandro» hacia 1688 en la compañía del Duque de Módena.

La presencia en los cuadros del nombre de «Leandro» aporta un lugar por dónde indagar que no puede facilitar «Lilia» —su correspondencia con «Lidia» es una suposición originada por la proximidad de los nombres y por la coincidencia temporal—. «Lean-

180. Taviano, F.-Schino, M. *op. cit.*, p. 107. (La traducción es nuestra)

181. Como ya hemos dicho, Sterling (art. cit.) basa en el nombre de «Capitan Cocodrillo» sus hipótesis para descalificar la idea de que son los *Gelosi* los cómicos del *Recueil Fossard*, en favor de los *Confidenti*, que sí tenían a un actor, Fabrizio de Fornaris, que usaba este apodo. Del mismo modo nosotros reparamos en la conjunción de los no tan comunes nombres de «Lilia» y «Leandro» unidos, y decidimos que esta diferencia respecto a los óleos flamencos y al *Fossard*, no podía ser obviada.

dro», con su clara ortografía, nos conduce a Benedetto Ricci. Los otros «Leandros», excepto Pilastrì, que formaba elenco con Vittoria Piissimi, son demasiado anteriores o posteriores. Estos datos históricos de nuevo hacen pensar que los cuadros españoles no sobrepasan la fecha de 1620.

Otra curiosidad que observamos en los óleos relacionados con «Leandro» se relaciona con la circunstancia de que este personaje, que hace siempre de enamorado —como además se observa en el cuadro inventariado en Patrimonio Nacional con el n° 786 [Fig. 12]—, usurpa también el lugar del Capitano en el cuadro n° 785 [Fig. 11], aunque existe un dato histórico que puede ayudarnos a entender lo que quizás sucedió.

Al parecer Girolamo Garavini di Ferrara, «*Capitano Rinoceronte*» de la compañía de los *Fedeli*, no fue a París en 1613. En cambio sí estuvo en 1621 y en 1624.<sup>182</sup> Por lo tanto en 1613 la compañía no contaba con este personaje, lo cual explicaría la aparición de uno en vez del otro. ¿Pudo ocuparlo otra persona? Sí, quizá «Leandro» haciendo las veces de ‘Capitano’.

La iconografía de esta compañía —si es que nuestra hipótesis es acertada— a través de los cuadros que poseemos, nos indica que el «Sr. Leandro» actúa como «Capitano». Esto conduce a dos posibilidades: o bien que «Leandro» sigue haciendo de enamorado intentando escuchar el cortejo de Harlequin porque la compañía no disponía del actor que normalmente hacía su papel y se modificó un poco la trama para que Leandro pudiese ‘espíar celoso’, o bien nos encontramos con un posible error del pintor que no ha llamado «Capitano Rinoceronte» a un actor que a su vez podía ejecutar el papel de enamorado.

Sabida es la versatilidad de estos actores que cambiaban rápidamente de vestuario y de personaje sin dificultad —los actores se disfrazaban de enamoradas y los doctores y los capitanos podían concentrarse en un único actor—; por ello, si Leandro representó al Capitano: ¿por qué conservar el nombre de otro «personaje» sobre la cabeza y no el que le correspondía? Creemos que más bien se debe a que la trama fue simplificada en función de la ausencia de Girolamo Garavini. De éste sabemos que estuvo con los *Fedeli* —junto con Federigo Ricci (padre de Benedetto) y Bongiovani— hasta noviembre de 1612. A partir de ahí es dudosa su permanencia en la compañía. Quienes sí estuvieron en Francia fue el matrimonio Andreini, Lidia, Tristano Martinelli (*Arlecchino*), Benedetto Ricci (nuestro Leandro), Giovanni Pellerini (*Pedrolino*) y una tal «Nicolina». Estos asimismo permanecieron unidos desde noviembre de 1612 hasta el verano de 1613.<sup>183</sup> Por lo tanto, no sabemos hasta qué punto el personal de la compañía quedó alterado,<sup>184</sup> pero creemos posible que Garavini no acudiese a Francia con el resto y este hecho podría haber quedado reflejado en nuestros óleos.

182. Cf. Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della commedia dell'arte: contributo alla storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1880 (Reimpresión: Bologna: Arnaldo Forni, 1979) p. CLXX.

183. Cf. Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 108.

184. Taviani y Schino (*Ibidem*) ofrecen sus dudas acerca de si no estuvo también Federigo Ricci, Pedrolino o incluso Garavini: «¿Iban todos éstos [se refieren al núcleo que hemos mencionado como seguro junto con las personas dudosas (Garavini, Ricci y Pedrolino)] a Francia o, desde noviembre de 1612 al verano de 1613, el personal de la compañía fue al menos cambiado en parte? Es imposible dar una respuesta precisa a esto, ya que con seguridad sabemos que efectivamente sólo se dirigieron allí Arlecchino y Pedrolino, y no es del todo improbable que aún así fueran Federigo Ricci y el Garavini...» (*Ibidem*, pp. 108-109. La traducción es nuestra)

Precisamente un motivo de variación en el número de integrantes de la compañía a lo largo de la historia de ésta fue la incómoda presencia de Virginia Rotari («Lidia»),<sup>185</sup> cuya relación con Giovanni Battista Andreini fue especialmente criticada por Pier Maria Cecchini (*Fritellino*), director de los *Accesi*, con quien los *Fedeli* se fundieron —al menos en 1601 y 1609— y de los que se separaron a causa de las quejas públicas de Cecchini por esta polémica situación.

Creemos que la cómica que aparece en nuestros óleos debía de ser un personaje muy conocido. En función de este factor «Lilia» podría ser «Lidia», la cual llegó a sustituir hacia 1620 a Orsola Cecchini, mujer de Pier Maria:

La compañía definitiva que partió hacia Francia [se refiere al viaje de 1620] se compuso por Martinelli, Andreini y su mujer (Lelio y Florinda), de Virginia Rotari (Lidia), Giovanni Rivani (Dottor Campanaccia), Girolamo Garavini (Capitan Rinoceronte), Federigo Ricci (Pantalone), Urania Liberati (Bernetta), Lorenzo Nettuni (Fichetto) e Benedetto Ricci (Leandro), hijo de Pantalone; Estos dos últimos habían sustituido a Aurelio y a Fritellino, mientras que el puesto de Orsola Cecchini (Flaminia) había sido ocupado por Lidia. Si se confronta esta formación con aquella que probablemente había recitado *Lo sachiavetto* en 1612 [...] pocas son las variaciones.<sup>186</sup>

Lidia primero representaba sirvientas, y luego fue alcanzando el papel de «seconda innamorata». Siro Ferrone advierte que su promoción a esta categoría<sup>187</sup> pudo producirse hacia 1620, lo cual iría en contra de que esta actriz fuese la comedianta que buscamos, ya que suponemos que el óleo es anterior. Sin embargo su adscripción al nombre de «Lidia» lo testimonia este mismo autor años antes:

Nel 1615, il personaggio di «Lidia da fantesca» è segnalato nella compagnia di Lelio da una lettera di Tristano Martinelli a Maria de' Medici, da Mantova, 30 giugno 1615, in *BTB, Raccolta Rasi, Autografi, I/ Cart. 44, 2 cc. n. n., ora in Corrispondence, I, Martinelli, lett. 38*. La sua presenza, insieme al marito, sempre nei Fedeli è attestata fin dal 1612, in *ASMN, Autografi, busta 10, cc. 167r-168r, ora in Corrispondenze, I, Martinelli, lett. 29*<sup>188</sup>

De hecho es el mismo Martinelli en sus cartas quien la llama así y no «Bernetta» o por su nombre, Virginia.

Otro inconveniente en contra de nuestra teoría de que sean los *Fedeli*, es que se conoce una de las obras que éstos representaron el 4 de enero de 1614 en el Hôtel de Bourgogne:<sup>189</sup> *Le Calyfe d'Egypte*. Los trajes que muestran los cómicos de los cuadros

185. Otra de las referencias a la vida de Virginia Rotari «Lidia» que resume estas circunstancias la hallamos en el libro de Ferruccio Marotti y Giovanna Romei, *La Commedia dell'Arte e la Società Barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1994. Vid. especialmente la nota 1ª de la página 469.

186. Ferrone, Siro, *op. cit.*, p. 219. (La traducción es nuestra).

187. *Ibidem*, pp. 253-254.

188. *Ibidem*, p. 272. «Fantesca» era un personaje a medio camino entre la enamorada y la sirvienta.

BTB: Biblioteca Teatrale Burcardo de Roma. ASMN: Archivio di Stato di Mantova.

189. Lebègue, Raymond: «Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne», en *Revue d'Histoire Littéraire*, 1933, pp. 77-79. Citado por Marcello Spaziani (Ed.) en *Le Théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 13.

españoles no indican que se trate de la representación de esta pieza. No obstante no podemos fijarnos en los óleos para deducir la materia representada: tenemos una copia del *Fossard* como argumento 30 años después, lo cual impide buscar en las imágenes una recreación contemporánea. Otra posibilidad es que sean *lazzi*, entendidos en las obras como «*parte buffa*» sin ninguna otra explicación, y que por ello mismo perviva tanto su tipificación reiterada a través del tiempo, como su falta de ligazón a una obra concreta.<sup>190</sup>

A su vez, el hecho de que consideremos París como lugar donde ubicar nuestras representaciones —pese al gran número de ciudades italianas y francesas donde estuvieron— es debido a la situación de la Corte en esta ciudad y por lo tanto a la mayor facilidad para solicitar y difundir pinturas de las representaciones más aplaudidas. Además el texto que aparece en los cuadros, al pie de los personajes, está en francés. Este hecho no debería ser demasiado relevante debido a que se copia el del *Recueil Fossard*, pero disponemos en los cuadros españoles de dos escenas donde los diálogos, o bien difieren parcialmente de los del *Fossard*<sup>191</sup> [Fig. 9, óleo 786] —el diálogo de los enamorados no se reproduce en el repertorio de grabados puesto que entre lo publicado del *Fossard* no hemos hallado estos dos personajes dispuestos de esta forma; sin embargo la conversación de Pantalón y Zany sí aparece en el *Fossard*—,<sup>192</sup> o bien no figuran [Fig. 11, óleo 784]. El óleo inventariado con el número 784 nos ayuda a reconstruir una escena del *Fossard* donde sólo figuraban los personajes de la mesa pero no al Zanni. Tampoco teníamos palabras, pues al «Harlequin» del *Fossard* le faltaba pie con diálogo. Por lo tanto su parte como la de Zanni y Francisquina, o bien rescatan una sección perdida del *Fossard*, o sus palabras vienen de otra fuente, de alguna parte del *zibaldone* de la compañía u otro tipo de estampas también volantes no recogidas por Fossard.

Por otra parte, el hecho de que quizá los diálogos estén escritos en un francés popular (*patois*),<sup>193</sup> también conlleva una carga iconológica. Desde el momento en que no son una mera copia del *Fossard*<sup>194</sup> tiene que haber una causa por la que se haya escogido este idioma, la cual queda directamente relacionada con el público a quien iba dirigida la representación. Esto es lo que nos ha hecho pensar en Francia y más concretamente en París por la mayor probabilidad de que sus eventos teatrales fuesen considerados dignos de ser recordados mediante pinturas.

Como conclusión nos inclinamos una vez más a creer que en el caso de que los cuadros del Patrimonio Nacional hubieran sido encargados con motivo de una representación en particular, ésta podría ser una de los *Fedeli* en París hacia 1613, ya que, aunque están evidentemente inspirados en el *Recueil Fossard*, albergan un claro deseo de adecuación a un hecho teatral. Esta circunstancia nos ha instado a contextualizar la representación temporal y espacialmente.

190. Este punto será objeto de discusión en el siguiente apartado.

191. Me estoy refiriendo sólo a las cuarenta y cuatro estampas publicadas por Beijer en 1928.

192. Esta parte será analizada cuando tratemos más adelante cada imagen, sus antecedentes y relaciones.

193. Así lo sugiere A. Beijer, *op. cit.*, p.14.

194. Posiblemente tengan como base el *Fossard*. Esta hipótesis no la descartamos sino que nos decantamos por ella, ya que el *Fossard* está presente de una forma u otra en toda la composición. Simplemente apuntamos el hecho de que los óleos son más densos informativamente que el *Fossard* porque reúnen más personajes y porque mezclan, cambian o añaden diálogos que nosotros no hemos sido capaces de encontrar en lo ya publicado.



## Las pinturas, su tema, fuentes y reproducciones: la improvisación

### a) *Harlequin Deguisé: tema y difusión*

Como hemos mencionado, el grabado del *Fossard Harlequin Deguisé*, precede a nuestras dos pinturas, tanto la del Drottningholms como la del Patrimonio Nacional [Figs. 5 y 6]. No solamente el grupo principal del cuadro compuesto por Harlequin, la Dama (La Donna Lucia o la Sra. Lilia) y el Capitán Cocodrilo o el Sr. Leandro es prácticamente idéntico, sino que la coincidencia en la leyenda que recita cada personaje deja ver, sin lugar a dudas, que las pinturas se han inspirado directamente en el *Recueil Fossard* pese al tiempo transcurrido.<sup>195</sup> Tanto en el grabado, como en el cuadro del Drottningholms y en el de Patrimonio Nacional encontramos las siguientes palabras:<sup>196</sup>

IL CAPITAN COCODRILLO/ LEANDRO:

*Caché de mon manteau, je saurai le secret  
De ce faux Harlequin, que sous l'habit d'Horace,  
Veut jouir finement & entrer en la grace  
à cette Dame [cy],<sup>197</sup> qui l'estime discret.*

HARLEQUIN DEGUISÉ:

*Je suis Chevalier & Seigneur étranger,  
Arrivé d'outre mer pour voir ma maitresse,  
Jamais ne manquerez de bien ni de richesses,  
Si voulez comme ami cette nuit me loger.*

LA DONNA LUCIA/LILIA:

*Pour vous rendre (monsieur) en ce cas satisfait  
Veux que tant vous m'aimez, vous aurez jouissance  
De ce que désirez, tout à votre plaisance,  
Pour l'or & les presents, la femme beaucoup fait.*

Aquí tenemos un tema muy repetido en el arte y en la temática teatral: la dama que ingeniosamente confiesa una sensibilidad especial hacia el dinero del caballero. En el arte se recrudece este tópico con el añadido de la madurez del pretendiente y la elección de la doncella joven entre el viejo adinerado y el joven sin riquezas.<sup>198</sup> Algunos de ellos, como veremos, enlazan con la *commedia dell'arte*.

195. El núcleo central de grabados del *Fossard* oscila entre 1577 (Duchartre, *op. cit.*, entre otros) y 1585 (Sterling, art. cit.) como datación aproximada dada por la crítica. Nosotros nos decantamos por considerarlos en torno a 1585, por los motivos aducidos durante la presente exposición. En el *Fossard* hay estampas ligeramente anteriores a esta época y por supuesto posteriores (Las de Brebiete son del XVII), pero pensamos que las estampas del estilo de *Harlequin Deguisé* podrían ser, tal como señala Sterling, de 1585 en adelante.

196. Hemos optado por poner el texto en francés moderno. A las dificultades de la transcripción filológica del francés antiguo se unía el inconveniente añadido de que, tal como sugiere Beijer en su prólogo al *Fossard*, podría tratarse de *patois* (Vid. nota 206).

197. No sabemos cómo traducirlo.

198. Es interesante observar cómo este tema es uno de los que se incluyen dentro de las representaciones de la lujuria en las misericordias de distintas catedrales. Isabel Mateo Gómez en su libro *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro* (Madrid, CSIC; Instituto Diego Velázquez, 1979) se refiere a una de las

Charles Sterling<sup>199</sup> hace un recorrido de las fuentes plásticas sobre este tema que guardan relación con la *commedia*. Su estudio se fija inicialmente en el cuadro anónimo francés del Museo de Rennes datado entre 1570 y 1580 [Fig. 34]: «*La femme entre les Deux Âges*».<sup>200</sup> Esta pintura la cataloga este estudioso como una escena de la *commedia dell'arte*. Sus conclusiones no sólo derivan de ciertas características inherentes a la pintura, sino de las posibles fuentes y posteriores reproducciones del asunto —entre las que figurarían, por lo tanto, el cuadro del Drottningholms [Fig. 5] y el del Patrimonio Nacional [Fig. 6]—. La similitud de ésta con otra pintura de fines del xvi, *Los amantes* [Fig. 35],<sup>201</sup> cedida por Mrs. Payne Whitney al Museo Metropolitano de Nueva York hacia 1943, ha llevado a la suposición de un grabado común que recrease este tópico. Sterling señala la existencia de dos grabados que ilustran la directa inspiración de la pintura en ellos o viceversa: uno es de Pierre Perret, c. 1579 [Fig. 36]; el otro es una copia anónima invertida del anterior [Fig. 37].

Sterling se inclina por la hipótesis de que sea la pintura conservada en el Museo de Rennes [Fig. 34] la que haya hecho posible los grabados porque además la supone anterior a 1579. A su vez también advierte la similitud formal y temática con el *Harlequin Deguisé* del *Recueil Fossard*. Éste precisamente es uno de los motivos que le hacen pensar que el lienzo sea posiblemente una escena de la *commedia dell'arte*. A esto se añade el hecho de que el vestuario del hombre anciano podría ser el de Pantalón por su parecido —aunque no lleve máscara y barba—, un atuendo que parece tipificado para el pobre viejo mercader ridiculizado constantemente por sus pretensiones y desgracias amorosas. El vestuario de la mujer, pese a lo audaz que pueda parecer, no es inverosímil en este tipo de teatro. Testimonios como los dispersos en la obra del Padre Ottonelli<sup>202</sup> hablan continuamente de episodios con mujeres desnudas o semidesnudas saltando de una ventana o simulando locura. Sin ir más lejos el cuadro mencionado del museo de Béziers [Fig. 1] muestra la *Innamorata* con el pecho al descubierto. Por lo que respecta al joven del cuadro de Rennes, su indumentaria es la de un noble de la época, tal como correspondía al galán de la *commedia*.

Por otra parte, el hecho de que Perret cambiase el vestuario es significativo: la indumentaria es característica de los cómicos italianos pero deliberadamente anticuada. Eso formaba parte del deseo de mostrar que los personajes plasmados pertenecían al mundo del teatro. La referencia a tiempos anteriores cubría las piezas de una especie de romanticismo al alejar la imagen en el tiempo. Hacia finales del xvi y comienzos del xvii, cuando los pintores deseaban sugerir un tiempo anterior, recurrían a grabados de Lucas van Leyden, con sus voluminosas túnicas de mangas apretadas, sus gorras y sombreros

formas de este vicio en la que: «interviene visiblemente la 'compra' del favor, como ocurre en una misericordia de Toledo y en un relieve de Sevilla, en la primera de las cuales un hombre, anciano, sentado en una especie de jamuga, ofrece una bolsa de monedas a una joven a cambio de caricias. Muy relacionado con esta escena es el refrán recogido por el Arcipreste de Talavera en *El Corbacho* «De prometimiento de hembra no fies, sino de la mano a la bolsa», y el recopilado por Hernán Núñez «Guante de puta deja la bolsa hirsuta» (p. 370).

199. art. cit.

200. Lienzo, (1.17 x 1.70 cm.)

201. En esta pintura falta una parte, aquella en la que veríamos al anciano enfrente de la mujer, la cual, tal como prueba Sterling, en algún momento fue desgajada del conjunto inicial: «Cuando miramos atentamente al lienzo, vemos que el viejo marco rodea sólo tres de los lados. Esto prueba que el lado derecho no estaba enmarcado hasta hace poco. También puede verse, cerca de los anteojos, el contorno del gaván tal como aparece en los grabados», *Ibidem*, p. 11. (La traducción es nuestra).

202. Ottonelli, Giovan Domenico, *Della christiana moderazione del teatro ...* (Florencia, 1648-1652).



Fig. 34. Anónimo, *Mujer escogiendo entre la juventud y la vejez*. c. 1570-1580. Óleo sobre lienzo. 117 x 170 cm. Musée des Beaux-Arts de Rennes - crédito fotográfico: Louis Deschamps.



Fig. 35. Anónimo, *Los amantes*. Finales del S. XVI. Paradero desconocido.



Fig. 36. P. Perret, *Grabado*. c. 1579.



Fig. 37. Copia anónima de P. Perret, *Grabado*.

apuntados.<sup>203</sup> Esta vuelta al pasado confería a la escena una significación más general a la vez que le otorgaba cierta autoridad.

Asimismo, el grabado de Perret posee una leyenda inferior dividida en dos partes —una especie de argumento que da sentido general a la escena, y una sección escrita en primera persona imitando un fragmento de conversación<sup>204</sup> que recuerda formalmente a las que tenemos en el *Recueil Fossard*. Esto añade verosimilitud a la hipótesis defendida por Sterling o Lebègue<sup>205</sup> acerca de la inspiración de estos grabados en la comedia italiana.

Además del citado ejemplo de *Harlequin Deguisé*, tres de los grabados del *Recueil Fossard* [Figs. 38 a 40], se ajustan más al tema indicado con unas frases añadidas en latín manuscritas que podrían entenderse como citas de carácter filosófico; éstas enfatizan la sátira ilustrada por la escena referida al ridículo que encierran los esfuerzos amorosos en la edad madura [Fig. 39]:

In senibus puerum qui ludere  
nescit Amorem,  
Bis pueros nescit forsitan[t]  
esse senes [Fig. 39]

Por lo tanto, la temática presente en la pintura de Rennes [Fig. 34] y en el grabado de Perret [Fig. 36] es resultado de un asunto satírico que tiene su origen en la comedia italiana. En opinión de Sterling —pese a la supuesta posterioridad del *Harlequin Deguisé* del *Fossard*,<sup>206</sup> de la «Donna Lucia» escogiendo entre Horacio/Leandro y el «Vecchio», ha devenido «*La Femme entre Deux Âges*».<sup>207</sup>

A su vez no solamente podemos relacionar el grabado de Perret y su copia anónima, con el *Fossard* y el cuadro de *La Femme entre Deux Âges*; el engaño de la *Innamorata* al *Vecchio* celoso que la pretende con sus riquezas, figura en los cuadros tipo afiche publicitario de la época como sello de uno de los recursos explotados cómicamente por las compañías: uno de ellos es el ya mencionado del Museo de Béziers (c. 1580-85) [Fig. 1] y otro es un cuadro flamenco perteneciente a la colección de Jacques Combe (c. 1580) [Fig. 41]. La similitud compositiva entre ambos es evidente: la pareja de enamorados a la derecha y Pantalon y Zany a la izquierda mientras este último le hace a Pantalon la señal del cornudo. Los personajes que aparecen detrás de ellos completan el resto de la compañía. En el de Béziers, quien mira a Pantalon con gesto un tanto displicente es la mujer que está detrás de él —o bien «Francisquina» o una «seconda Innamorata»—, la cual se convierte en cómplice de quien contempla la pintura y a su vez en el eje que separa el universo de los enamorados del de las penurias del «vecchio». Por su parte, en el de la colección de Jacques Combe esta función la cumple un personaje masculino situado en la parte posterior que señala con el dedo —en vez de con la mirada como lo hacía

203. Cf. *Ibidem*.

204. Cf. Sterling, art. cit., p. 25.

205. Citado por Sterling, *Ibidem*. Este autor menciona que Raymond Lebègue ya había establecido esta conexión de la pintura con la *commedia dell'arte*, pero tanto a él como a nosotros nos ha sido imposible localizar la publicación donde consta este dato.

206. El hecho de que *Harlequin Deguisé* esté datado en torno al 1585 y la pintura de la *Femme entre Deux Âges* alrededor de 1579 no impide buscar las influencias y fuentes del tema en la *commedia dell'arte*. Precisamente el grabado *Harlequin Deguisé* es un documento posterior aclaratorio.

207. Cf. *Ibidem*, p. 26.

Fig. 38. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.Fig. 39. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

discretamente la mujer del cuadro de Béziers— al desdichado Pantalon, perplejo ante el cortejo descarado de la pareja de jóvenes. La complicidad con el espectador viene en este caso dada por la vieja rufiana que encontramos detrás de los enamorados —la cual ruega silencio para que Pantalon siga en su engaño— y en la dama que se encuentra detrás de Zany y Pantalon, que al igual que el anterior personaje, nos mira sin ningún pudor: todos sabemos de la relación entre los enamorados, incluso el pobre Pantalon, que con su mano izquierda señala en ambos casos la evidencia. Su figura es la imagen del estúpido iracundo que es respetado aparentemente, pero de quien al unísono se ríe todo su entorno.

Uno de los rasgos que llama poderosamente nuestra atención como diferencia entre ambos cuadros es el uso de la máscara por los dos únicos personajes que la llevan: Pantalon y Zany. En el de Béziers, Zany luce una máscara que cubre la mitad de la cara dejando la boca libre para hacer ostensibles muecas. Por el contrario en el de Jacques Combe, tanto Zany como Pantalon ocultan completamente sus rostros con ellas. Según Sterling,<sup>208</sup> la casi ausencia de máscaras en la pintura de Béziers es una concesión hecha a un tipo de audiencia francesa: de hecho el público francés daba una mayor importancia a la expresividad facial. Los cómicos franceses preferían maquillarse con harina o con el poso del vino. En el siglo XVIII algunos comediantes italianos que todavía llevaban máscara se vieron forzados por el público francés a quitársela.<sup>209</sup> Quizá fuera posible que alguna compañía de cómicos italianos emplease este recurso para halagar al público francés pero también es sabido el hecho de que la máscara llegó a ser tan característica de esta forma de recitación, que su ausencia restaba interés hacia la obra representada. Y, aunque es cierta la preferencia de la máscara por el público italiano frente a la más discreta del francés —sobre todo en el XVIII—,<sup>210</sup> si a ésta le acompañaba una buena coordinación gestual, su presencia resultaba cargada de expresividad.<sup>211</sup>

Otro de los lienzos relacionado con el tema que tratamos es el mencionado del Museo Carnavalet de París [Fig. 2] y sus homónimos de Suecia e Italia [Figs. 3 y 4]. En estos, pese a que no tenemos leyendas explicativas, volvemos a encontrar la misma materia sólo que con los sujetos cambiados: el «Capitano» ofrece la misma postura, encogido y espiando al lado de la Dama, en vez de situarse detrás de quien inicia el cortejo (en el *Fossard*, en Drottningholms y en Patrimonio Nacional: Arlecchino). La imagen por lo tanto cambia la posición de los personajes e incluso al galán masculino; pero en el ademán que hace la dama con la mano, adivinamos cierta emoción irónico-burlesca ante semejante pretendiente. El enamorado observa la escena a través de la cortina con

208. *Ibidem*, p. 22.

209. *Cf. Ibidem*, pp. 22-23.

210. «Goldoni hizo un experimento que le obligó a reconocer que, aunque no le gustaba usar máscaras en las obras, el público italiano estaba enfáticamente a favor de ellas. El actor Darbes, intentó representar el *Tonin, Celia Gracia* de Goldoni sin la máscara, y la pieza fue un fracaso. Como tanto el autor como el actor estaban muy de moda en ese momento, se quedaron perplejos por el inesperado contratiempo. Entonces Goldoni escribió una nueva obra para Darbes, que no era ni mejor ni peor que la anterior. Esta vez Darbes llevó su máscara y la obra fue un completo éxito. Darbes nunca volvió a representar sin su máscara, y con la ayuda de Goldoni llegó a ser el Pantalon más conocido de Italia». Duchartre, *op. cit.*, p. 48. (La traducción es nuestra).

211. «La máscara presupone [...] un constante y perfecto juego del cuerpo que es un arte en sí mismo [...], el cuerpo debe ser un suplemento de la máscara —como un nuevo rostro, de hecho, [...] si el cuerpo carecía de elocuencia plástica la máscara perdía su significado. Pero si el cuerpo estaba cargado de sutileza en su representación, la máscara era mucho más efectiva que los músculos». Pierre Louis Duchartre, *op. cit.*, p. 42. (La traducción es nuestra).



Fig. 40. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 41. Anónimo flamenco, *Comediantes italianos en Francia*. c. 1580. París. Colección Jacques Combe.

gesto de enfado —figura sólo presente en el cuadro del Carnavalet—, mientras que si comparamos a su vez con el «Harlequin Deguisé» del Drottningholms [Fig. 5] es el Zanni quien asoma su cabeza por entre las cortinas verdes. La mujer del rosario que aparece en el lado derecho de los óleos tanto de Patrimonio Nacional [Fig. 6] como del Drottningholms [Fig. 5] se sitúa en el cuadro francés [Fig. 2] e italiano [Fig. 4] en la parte derecha, detrás de la «innamorata». Esta especie de aya va ataviada, tanto en la del Carnavalet como en la pintura italiana o en la del Patrimonio Nacional, con una toca blanca tapando sus cabellos y dando así una imagen del recato que requería la edad avanzada. Por lo demás su indumentaria no es tan definida como la de la dama. Sólo nos atrevemos a sugerir, con cierta precaución, que en el óleo del Drottningholms este personaje lleva un manto tal vez sobre toca blanca de picos que cubre su cabeza, una sencilla saya formada por el jubón y la basquiña, y un sobretodo que quizás podría tratarse de una especie de hábito o mongil. Su homónima del Patrimonio Nacional se viste todavía de forma más austera con la toca de su cabeza como atuendo más destacado.<sup>212</sup> Aun así, pese a la ambigüedad de la indumentaria de esta mujer, lleva una serie de accesorios que le hacen adquirir un carácter celestinesco, como por ejemplo, el rosario o quizá las cuentas de las que se servía para entrar en las casas. Además, en el caso del cuadro del Patrimonio Nacional, este personaje parece estar manipulando de alguna forma la falda de Lilia o introduciendo algo en ella.

Como ya hemos comentado, durante un tiempo parte de la crítica creyó que la pintura del Carnavalet reflejaba una representación de los *Gelosi* cuando estuvieron en París de 1603 a 1604.<sup>213</sup> Posteriormente esto fue desestimado ya que Isabella Andreini por aquel entonces tenía cuarenta y dos años, y se creyó imposible reconocerla en el joven rostro del cuadro. Una datación posterior del lienzo lo situó entre 1570/80 y se reconsideró que la joven dama pudiese ser Isabella a la edad de quince años, cuando en 1577 representó en París.

De la famosa cómica se conocen varias imágenes<sup>214</sup> [Figs. 42 a 44] y precisamente la de 1607, tres años después de su muerte, muestra una Isabella radiante y de aspecto juvenil. Es posible que este retrato se haya inspirado en el rostro de la Isabella de quince años del Museo Carnavalet, o, que la actriz conservase aún su hermosura, tal como hace sospechar la gran expectación que despertaban sus actuaciones y la tremenda conmoción que causó su muerte. En este segundo supuesto quizá el cuadro del Drottningholms «*Harlequin Deguisé*», pudo haber servido de modelo para este último recuerdo de la actriz. Al menos parece haber entre ambas imágenes [Fig. 44 y Fig. 45] bastante parecido. Las dos llevan peinado de copete, que, como hemos dicho, había aparecido en los años noventa del siglo XVI culminando su tendencia hacia comienzos del XVII. De

212. Es curiosa la presencia de estos personajes recatados junto a las «innamoratas». Ambas mujeres llevan un rosario. En la pintura de Patrimonio Nacional «Lucia» intenta colocárselo a «Lilia» en algún compartimento de su falda. En el *Fossard* encontramos el rosario como elemento indispensable del atuendo de la dama en la «Peronne» de la compañía de Agnan Sarat [Fig. 46]. Curiosamente este rosario es el que ha inspirado el que lleva la «Lucia» de Patrimonio Nacional entre sus manos. Si los comparamos son prácticamente idénticos. Detalles como estos —entre otros, como la circunstancia de la copia de nombres del *Fossard* en los óleos flamencos frente a la originalidad de los de Patrimonio Nacional— nos hacen descartar la copia de cuadro a cuadro para decantarnos claramente por la copia a partir de un grabado original.

213. Principalmente a partir del artículo de Victor Cousin, «Une Scene des Gelosi», *Bulletin des Musées de France*, Marzo, 1890.

214. En I. Andreini, *La Mirilla*, Verona, 1588; Id., *Le rime*, Milán, 1601; Id., *Lettere*, Venecia, 1607.



éste se desprenden ligeramente unos bucles que adornan las sienes en ambos casos. La inclinación de la cara en las dos imágenes ofrece a quien la contemple el lado izquierdo. Su indumentaria aunque es similar no es la misma, pero la tendencia responde a una línea de moda: con el amplio cuello en abanico y los pendientes de perla a juego con el collar que rodea la base del cuello. En la representación del Drottningholms la dama lleva en el pecho una flor. A su vez, la estampa de Isabella que comentamos, lleva en el punto donde confluye su gorguera una flor como adorno.

Cuando nos referimos más extensamente a este cuadro en el apartado anterior, expusimos la posibilidad de que la compañía reflejada en los óleos flamencos del Drottningholms fuera la de los *Gelosi*. Precisamente esta hipótesis partió de preguntarnos el motivo por el cual veinte años después del *Fossard* se hubieran encargado unos óleos cuya datación es de comienzos del XVII (1600/1605). El acontecimiento de la muerte de Isabella nos proporcionó una posible razón. Críticos como Sterling<sup>215</sup> se han pronunciado en contra de esta alternativa por el hecho de estar inspiradas en el *Fossard* y posiblemente en los *Confidenti*. Nosotros, como ya hemos mencionado, creemos en cambio que el hecho de que vuelva a aparecer el nombre de «Capitan Cocodrilo» dos décadas después responde simplemente a un deseo de réplica del grabado por parte del pintor ante un repertorio similar, aunque se tratase de otra compañía.<sup>216</sup>

M. A. Katritzky<sup>217</sup> se decanta por no atribuir las imágenes a ninguna compañía en particular debido al número tan elevado que había en este momento y a que no existe ningún rasgo concreto que señale a este grupo de cómicos, lo cual es cierto, pero quizá la muerte de Isabella junto al parecido exhibido entre su retrato y el de la cómica de la escena, pueda guiarnos hacia los *Gelosi*. La edad de Isabella cuando falleció —42 años— no nos permite descartarla como la *Donna Lucia*, ya que su imagen podría estar inspirada en la del Carnavalet y mostrar una Isabella de quince años. Sus posteriores retratos tal vez se hayan construido idealizando esta impresión, aunque cabe la posibilidad de que esta mujer conservase el esplendor necesario de una *prima innamorata*.

Dejando aparte esta curiosidad, el hecho que deseamos destacar aquí es el de las coincidencias formales y temáticas entre las pinturas mencionadas en diferentes lugares y momentos: el grabado del *Fossard* de «*Harlequin Deguissé*» (c. 1585), el óleo del Drottningholms del mismo nombre (c. 1600/1605), su homónimo del Patrimonio Nacional (c. 1613?); los directamente relacionados en cuanto al tópico de *La femme entre Deux Âges* (c. 1570/80) —nos referimos al grabado de Perret, a su copia anónima y al cuadro conservado en el Metropolitan de Nueva York—; y, por último, de otra forma, pero recreando el mismo motivo, tanto los cuadros que retratan el conjunto de la compañía —Museo de Béziers (c. 1580-85) y el de la colección de Jacques Combe (c. 1580)—, como los óleos de actuaciones que muestran el cortejo de Pantalon a la Dama en el *Carnavalet* (c. 1570-1580), la *Scalla* de Milán (s. d.) o la *Commedia dell'arte Scene* del Drottningholms (s. d.). Esta recurrencia nos hace pensar en un mecanismo de autopromoción de los cómicos. Sterling lo resume diciendo que cuando varios actores o una compañía entera causaba una gran impresión entre el público francés —como por ejemplo Frabrizio dei Fornaris y los *Confidenti* en 1584 y 1585— los editores tenían grabados sobre escenas sorprendentes o llamativas de las representaciones de más éxito.

215. art. cit., p. 28.

216. Los *Confidenti* no estuvieron en París hacia 1604.

217. en «A renaissance commedia dell'arte performance...», pp. 50 y siguientes.



Fig. 42. Retrato de Isabella Andreini (de I. Andreini, *La Mirilla*, 1588).



Fig. 43. Retrato de Isabella Andreini (de I. Andreini, *Le Rime*, Milán, 1601).



Fig. 44. Retrato de Isabella Andreini (de I. Andreini, *Lettere*, Venecia, 1607).



Fig. 45. ¿Isabella Andreini? *Harlequin Deguisé*. Detalle. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Éste era un buen negocio tanto para los editores como para los cómicos, ya que no sólo eran posibles ilustraciones para las comedias que se publicasen sino también carteles o folletos que quizás se vendieran a la entrada del teatro. Era por lo tanto natural que vendedores de libros y de grabados buscaran obtener sus propios beneficios haciendo al mismo tiempo publicidad a los actores.<sup>218</sup>



Fig. 46. *Troupe de Agnan Sarat*. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. xvi-principios del S. xvii). Museo Nacional de Estocolmo.

218. Cf. Sterling, art. cit. p. 29.

### b) Los grabados

La circulación de grabados es posiblemente responsable de las citadas coincidencias entre las pinturas analizadas. Su difusión como parte de la imaginería popular se remonta a la Edad Media y su proliferación fluctúa según países. De enorme riqueza encontramos colecciones en Alemania, Países Bajos y Francia.<sup>219</sup> La compra de estas imágenes por parte de la gente con escaso poder adquisitivo estaba a su alcance debido a su bajo coste. Los temas eran variados: temática religiosa como principal fuente; el mundo y sus criaturas —los cuatro elementos, los siete planetas y sus influencias, las cuatro partes del mundo con las características de varios pueblos, las cuatro estaciones, los doce meses (labores agrícolas, meteorología popular, almanaques lunares), el día y la noche, el mundo animal (animales fabulosos y simbólicos, selváticos, domésticos) y el mundo vegetal y mineral—; el hombre, dividido en sus dos partes: física y espiritual, con la teoría de los elementos, los peligros de la salud, los cuatro sentidos, el transcurso de la vida, la «Danza de la Muerte» y las virtudes teologales o los siete vicios capitales; la Fortuna; las *Compagnie dei Rovinati*, los vagabundos, los *giocatori*, los charlatanes; el amor y el matrimonio; el mundo tal como es y tal como disparatadamente podría ser (aquí encontramos las conocidas ilustraciones de «El mundo al revés»); fiestas y diversiones populares: ferias, representaciones al aire libre, títeres, Carnaval y Cuaresma, mascaradas, juegos de dados y cartas; el Anticristo y su reino en la tierra, los quince signos precursores del fin del mundo, el juicio universal, el infierno y sus ministros, el Purgatorio, el Paraíso,<sup>220</sup> etc.

No es de extrañar por lo tanto, que la figura del vendedor o «marchante de estampas» recorriese ciudades y pueblos con su mercancía. Era frecuente que las familias colgaran en las paredes de sus casas las estampas compradas al marchante, costumbre muy en uso también durante todo el siglo XIX, o incluso éstas podían encontrarse puestas en algún lugar de la calle. Asimismo era habitual la inspiración temática de obras pictóricas en estampas populares. Un ejemplo muy interesante lo representa el tema de la ingratitud filial, el cual parece haber sido popular en Flandes y Holanda a finales del siglo XVI y comienzos del XVII.<sup>221</sup>

Nuestros cómicos no debieron de permanecer indiferentes a este modo rápido de divulgación. Su arte era quizá uno de los más susceptibles a esta técnica y a su vez uno de los que podrían salir más beneficiados de ella. El *Fossard* está compuesto en su mayor parte por grabados en madera. Éste, junto al cobre, era el material comúnmente usado para la impresión de los grabados que constituyeron posteriormente lo que se ha llamado «imaginería popular». Según M. Saulnier el grabado popular se caracteriza por

219. Hay una publicación muy interesante que recoge gran parte de la imaginería popular de estos países. Son tres volúmenes:

- Brückner, Wolfgang, *Imagerie populaire Allemande*, Milán, Electa Editrice, 1969.

- De Meyer, Maurits, *Imagerie populaire des Pays-Bas: Belgique-Hollande*, Milán, Electa Editrice, 1970.

- Adhémar, Jean, et al., *Imagerie populaire française*, Milán, Electa Editrice, 1968.

También cabe mencionar dentro de este apartado el libro de Pietro Clemente et al., *Pittura votiva e stampe popolari*, Milán, Electa, 1987.

220. Cf. *Pittura votiva e stampe popolari*, ed. cit., p. 148.

221. En Amsterdam, una serie de seis grabados sobre esta materia se publicó entre 1590 y 1612.

ser «sobre madera, alargado, trabajado rudamente sobre una lámina de peral por un artesano llamado *imagier* o *dominotier* que no le debe nada a la escuela; se saca de una hoja volante de papel común, en colores calientes y se vende a precios ínfimos».<sup>222</sup>

La mayoría de las imágenes del *Fossard* son en tinta negra pero tenemos trece coloreadas a mano. Este rasgo acentúa el deseo de popularizar las estampas, —mucho más atractivas al público de esta forma—, aunque malogre el estado original del grabado. La tipología de este repertorio, tanto por el material empleado como por su formato, lo encamina hacia la posibilidad de que fuesen «hojas volantes» vendidas por los «marchantes de estampas». De hecho en el citado libro de Jean Adhémar sobre imaginería popular francesa, figura una estampa que debería estar incluida en el famoso *Recueil Fossard*, pero que se conserva en la Biblioteca Nacional de París [Fig. 47].<sup>223</sup> Es otra de las famosas escenas de la *troupe* de Agnan Sarat que no está incluida en el volumen del *Recueil Fossard* publicado por Beijer. En la imagen encontramos a Agnan y posiblemente a Peronne. De hecho, hallamos el nombre del famoso farsante en la tercera línea del diálogo de la mujer: «Agnan, vous le sçavez par la dent sans que voicy». Si la comparamos con las existentes en el *Recueil Fossard*, veremos que están incluidas en la misma familia [Vid. la figura 46].

Por lo tanto este ejemplo disperso es una indicación más del *Fossard* como posible repertorio de estampas comercializables.

Una de las características de este tipo de imágenes populares era su carácter reiterativo: «se repiten indefinidamente, y desde el siglo XVI hasta 1900, se puede seguir la constancia de los mismos temas tratados de la misma forma. Sólo cambian los vestidos, pero los sujetos, las actitudes permanecen idénticas. El trazo perdura, y dará numerosos ejemplos. Hay para ello muchas razones, la principal es que no se le exige al *imagier* una imagen nueva, original, sino una interpretación popular de una imagen tradicional, interpretación más a gusto del público que extraña a éste».<sup>224</sup>

Creemos que la repetición de una estampa popular ha sido la causa de que las dos pinturas de la «Serenata de Pantalon» sean tan semejantes entre sí [Fig. 48]. No hemos podido encontrarla de forma exacta entre lo publicado del *Fossard*. Su antecedente más cercano es un grabado volumen de Beijer —página número XXI [Fig. 49]—: el «Zany» muestra la misma posición, con la pierna derecha atrasada y la izquierda adelantada, sus manos sosteniendo el texto que le ha de dictar a Pantalón, su indumentaria. Todo parece indicar que este personaje tiene su origen en el grabado del *Fossard*. En cambio, el Pantalon de las pinturas, sólo se parece al de los grabados en el vestuario y en el gesto declamatorio que emprende al levantar su brazo derecho con el bonete en la mano en dirección a la ventana donde está «La Donna Lucia» o «La S.<sup>a</sup> Lilia». De tórax hacia arriba su posición es prácticamente idéntica, sin embargo en las pinturas está montado encima de otro personaje que hace de cabalgadura. A su vez, en el grabado no aparece Harlequin como cabeza directriz que sujeta las riendas con su boca y simula las orejas de burro con dos babuchas. Este modo de aderezar a Harlequin como caballo, burro o mulo, también lo utiliza Brebiete en una de las estampas de la colección *Fossard* —número XXVII [Fig. 50]—, en la que Pantalon monta sobre un Zany. Este indicio de

222. Citado por Jean Adhémar, *op. cit.*, p. 5 (La traducción es nuestra).

223. *Hola, n'y touchez plus!* hacia 1580. «Grabado anónimo sobre madera. París, Biblioteca Nacional Est., Henin, tome 8, f. 18. [Fig. 28]» en: Adhémar, *op. cit.*, [fig. 28].

224. Adhémar, Jean, *op. cit.*, p. 6. (La traducción es nuestra).

continuidad nos hace pensar, debido fundamentalmente a que el grabado de Brebiete es cronológicamente posterior al número XXI, en la mencionada estampa intermedia entre el antecedente más antiguo [Fig. 49] y las pinturas que más tarde la recrearon (Drottningholms y Patrimonio Nacional). Es evidente que los actores emplearon la reconstrucción de un caballo o más bien de un asno para obtener un efecto cómico ante la audiencia. Seguramente podían usar un rucio de verdad,<sup>225</sup> pero era mucho más chocante la idea de que éste estuviera formado por un «Zany» como lomo y un Harlequin como parte delantera del animal. Y es que, como veremos, la escena tiene varios elementos que la hacen particularmente compleja.

«Las Donnas Lucias» o «La S.<sup>a</sup> Lilia» también tienen su antecedente en el grabado del *Fossard* [Fig. 49]. Las tres están en la ventana: la del grabado con un gesto de advertencia a Pantalon levantando el dedo índice de su mano derecha, la del Drottningholms con un ademán falto de sorpresa, y la del Patrimonio Nacional con la palma de la mano izquierda extendida en señal de rechazo. La ventaja del grabado y de la pintura del Patrimonio Nacional frente a la pintura del Drottningholms, es que en los dos primeros tenemos el texto que corresponde a la dama, el cual es para el óleo del Patrimonio Nacional el mismo que el del grabado del *Fossard* —esto deja sin lugar a dudas la referencia del grabado como fuente—, información de la que carecemos en el cuadro del Drottningholms, el cual no conserva la leyenda inferior.<sup>226</sup> Las inscripciones ayudan a confirmar nuestra interpretación de los gestos, ya que las palabras de la Dama a Pantalon son una negativa absoluta a sus requerimientos:

LA DONNA LUCIA/LILIA:

*Impudent Pantalon, penses tu captiver  
Par tes faquins propos la fleur de ma jeunesse?  
Non, non, joindre un printemps avec une vieillesse  
Est faire un feu flambant à la neige etriver[sic]*

IL SEGNOR PANTALON:

*Ma mignone, mon bien, mon âme, et mon coeur doux  
De votre pauvre esclave oyez une parole  
Ainsi que dicte Zany, mon savant protocole,  
J'enragerai tout vite, si ne couche avec vous.*

ZANY:

*Au diable poltron, je n'ai pas dit ainsi,  
Voilà pour tout gaffer, oh la grande pécore,  
Pantalon, écoutez, commencez encore  
Et de mieux harenguer, prenez tout le soucis.*

En este diálogo se encuentran varios momentos de un inteligente efecto cómico. Pantalon le dice a Lucia/Lilia las atrevidas palabras de «J'enragerai tout vite, si no couche avec vous» como si el «Zany» se las hubiese dictado — «Ainsi que dicte Zany, mon savant protocole». Es decir, Pantalon responsabiliza de la grosería a Zany, el cual, enfadado,

225. Así se testimonia iconográficamente en la figura n° xv del *Fossard*.

226. No obstante, por las similitudes expuestas, sospechamos que de tenerla debía de ser la misma.



Fig. 48. Anónimo, *The Comic Serenade*. Óleo sobre tabla. 33 x 46.5 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.  
 Anónimo, *Historia de Zany y Arlequin [o La Serenata de Pantalón]*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid.  
 Copyright © Patrimonio Nacional.





decide estropear del todo el cortejo —«pour tout gaffer»— apuntándole la frase poco conveniente de «oh la grande pécore» a Pantalon.

En este punto, dada la coincidencia en lugares distintos de la misma imagen y su peculiar comicidad, cabe preguntarse si estamos hablando de un *lazzo* o simplemente de una escena sin más, o si no debemos separar ambos conceptos en favor de concluir que los *lazzi* por sí mismos no son escenas pero que sin embargo las constituyen.<sup>227</sup>



Fig. 50. Jean Pierre Brebiette (activo a inicios del S. XVII), *Grabado del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

227. Este mismo concepto lo desarrolla César Oliva pero en relación a los *lazzi* y a los «pasos» en Lope de Rueda: «los *lazzi* no son equivalentes a nuestros *pasos*, sino que los constituyen», en «Los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, p. 66. Asimismo, más adelante veremos repeticiones de esta imagen en otras pinturas y grabados.

### c) *Los Lazzi*

En primer lugar sabemos que los *lazzi* eran partes cómicas que se repetían una y otra vez en cada representación sin necesidad de ser descritas por el autor del *zibaldone*. Simplemente se indicaban en lugares del texto como «*parte buffa*»,<sup>228</sup> lo cual describe su extrema fijación. Riccoboni, tal como mencionamos anteriormente, los define como las partes más características de la *Commedia dell'Arte*: «Llamamos *lazzi*, lo que Arlequin u otros actores enmascarados hacen en mitad de una escena, interrumpiendo con gestos asombrosos, o con ocurrencias extranjeras jocosas acerca del argumento que se trata, y al que por lo tanto siempre se ha de regresar: no son nada más que 'inutilidades' que dependen del juego que el actor inventa siguiendo su ingenio. Esto es lo que los comediantes italianos denominan *lazzi*». <sup>229</sup> Entre los ejemplos con más riqueza destacan los de Arlequin, el cual es especialista en interrumpir escenas: «o bien se imagina que tiene cerezas en su sombrero, hace como si se las comiera y tira los huesos a Scapin,<sup>230</sup> o bien intenta atrapar una mosca que vuela le quita cómicamente las alas y se las come, y cosas parecidas: ésta es la representación teatral a la que se llama *lazzi*. Estos *lazzi* interrumpen siempre el discurso de Scapin, pero al mismo tiempo le otorgan la posibilidad de retomarlo con más vigor; estos *lazzi*, «quoiqu'inutiles à la scene, parceque si Arlequin ne les faisoit pas, l'action marcheroit toujours sans qu'il y manquât rien, quoiqu'absolument inutiles, dis-je, ils ne s'eloignent point de l'intention de la scene, car s'ils la coupent plusieurs fois, ils la renouent par la même bandinerie, quie est tirée du fond de l'intention de la scene».<sup>231</sup>

En los *lazzi* a su vez entraba en juego la habilidad particular de cada actor para innovar sobre el tejido de una consabida «*parte buffa*». Su experiencia e ingenio alargaban o acortaban según las necesidades de la obra estos paréntesis injertados en las escenas, que muchas veces tenían la función de unir unas a otras cuando sobre todo había una falta de coordinación en las entradas y salidas de actores. Carlo Gozzi, autor del siglo

228. Dice A. Bartoli, *op. cit.*, pp. LXVII- LXVIII: «Nella Rivalità senza premio, nelle Nozze di Eudisia e Genserico re dei Vandali (Venezia, 1709) gli interlocutori sono scritti così:

Eudosi Imperatrice

Celinda) sue

Almira) figlie

Genserico Re dei Vandali

Trasumondo suo figlio

Camilla matrona Romana

Licinio Generale di Roma, parente di Eudisia

Zane servo di Camilla

Pantalone favorito di Corte

PARTE BUFFE A PIACIMENTO SULLA MATERIA

Comparsi di Romani di Vandali

La parte di Zane e Pantalone non è scritta, ma solamente indicata colle parole: parte buffa, come alla scena 1ª dell'Atto 2º e alla scena 7ª dell'Atto stesso. Alla scena 10ª anzi la parte buffa è rappresentata da varii puntolini...»

229. Riccoboni, *op. cit.*, I, 65. Citado por A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXXVII. (La traducción es nuestra).

230. Respecto a este punto nota Francesco Righetti (*Teatro Italiano*, Torino, 1826-1827), en su reducción de la obra de Riccoboni, que «gli ultimi Arlecchini si facevano lecito di scagliare i noccioli in platea, fingendo di prender di mira ora l'uno ora l'altro degli spettatori» (I, 104), Citado por A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXXVIII.

231. *Ibidem*.

XVIII, narra sus apuros ante una situación de espera de otro actor que debía cortar su soliloquio:

Esperaba al viejo loco de mi marido, que nunca venía.<sup>232</sup> [...] Además cierto oficial 'señor Antonio Zeno', que representaba excelentemente la parte de Pantalón, no estaba todavía junto al cómico con el que debía estar, y al tocarle a éste salir a escena para dialogar conmigo, como no había llegado el otro, yo no podía cortar mi soliloquio, que había durado con suerte un cuarto de hora pero cuyo argumento se agotaba. Un buen cómico *all'improvviso* no debe asustarse, y no debe faltarle parlamento. Para alargar la escena, hasta mi hijita lloraba y no quería dormirse para que la acunara. Me impacienté y la saqué de la cuna. [...]

Miraba hacia los bastidores, y estaba realmente nervioso porque no veía llegar al señor Zeno Pantalón y ya no sabía qué pretexto utilizar para alargar el soliloquio. Levanté la mirada a los palcos accidentalmente, y vi en un proscenio a Tonina, mujer de malas costumbres, resplandeciente en su belleza y con un lujo fruto de sus delitos [...]. Inmediatamente le puse el nombre de Tonina a mi hijita y le dirigí mi discurso [...] Exclamé mi verso hacia la pequeña Tonina que tenía en el regazo, diciéndole, que si a pesar de mis cuidados maternos cayese un día en tales y tales errores, en tales y tales imprudencias, en tales desvergüenzas, y causase tales y tales desórdenes, sería la peor Tonina del mundo, y que en tal caso pedía devotamente al cielo que truncase sus días mientras aún era un bebé. [...]

Los mencionados errores, las imprudencias, las desvergüenzas y los desórdenes eran anécdotas conocidísimas relativas a la Tonina que estaba en el proscenio. No vi nunca mayor aclamación al soliloquio de un cómico como la que a mí me dedicaron...<sup>233</sup>

Y es que la improvisación era una técnica y aquel que la ejerciese necesitaba estar dotado de un especial talento. Como afirma Cesare Molinari: «L'improvvisazione cioè non si improvvisa: essa consiste non nel preparare la parte, ma nel prepararsi per la parte. Probabilmente una compagnia dell'arte nell'allestire uno spettacolo si comportava come un Jazz-band: sulla base di una struttura ritmica data ciascuno strumento interviene a sostegno o in funzione solista [...] L'alternarsi dei momenti a solo e di quelli orchestrali tende, con l'affiatamento del band, a diventare automatico senza per questo essere predeterminato...»<sup>234</sup>

La comedia que los actores *dell'arte* improvisaban era una verdadera pieza dramática realizada sobre la base de un escenario o *canovaccio*. Marco De Marinis, considera superado el mito de la *Commedia dell'Arte* como teatro popular de la espontaneidad y

232. En esta ocasión evidentemente está representando a una mujer.

233. Gozzi, Carlo, *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, 1797, Parte I, Cap. 13. Citado por A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXIV. (La traducción es nuestra)

234. Molinari, Cesare, *Storia del Teatro*, [Capítulo tredecimo: *Commedia dell'Arte*], 5ª ed., Milán, Laterza, 1998, pp. 103-112, p. 107.

de la libre fantasía creadora.<sup>235</sup> Los análisis de Miklasevskij<sup>236</sup> y de Apollonio<sup>237</sup> han esclarecido la codificación y la predeterminación, a menudo muy rígida, de los distintos componentes del espectáculo en la *commedia dell'arte*. Lo mismo puede ser dicho de las muecas, de las que en el tiempo se codifica una vasta tipología y se fija un repertorio propio. En todo caso, la superficie verbal era quizás el nivel no predeterminado completamente, sobre la cual los cómicos ejercían por entero su dominio. Aún así este tejido de palabras no era en absoluto inventado punto por punto en el momento de su ejecución, ya que, como hemos dicho, tenía como soporte una tradición literaria oral y manuscrita recogida en los *zibaldone*. Por lo tanto la improvisación, de acuerdo con De Marinis, existía sólo como arte de la adaptación y de la combinación, como variación personal de un vasto repertorio y como capacidad de hacer parecer inventado lo que en realidad se había previsto.<sup>238</sup>

Una señal de este tipo de recitación la encontramos en las pinturas que estamos analizando y particularmente en «La Serenata de Pantalon». La predeterminación verbal y gestual es tanta que en un principio cuando conocimos la existencia de la pintura del Patrimonio Nacional creímos a golpe de vista que se trataba de la existente en el Drottningholms; poco después, tras la observación de los detalles, vimos que se trataban de escenificaciones distintas de lo mismo. Los cómicos repetían sus repertorios con las variaciones que sobre el momento pudiesen añadir, y, aunque no debamos fiarnos ciegamente de una imagen por lo mitificada que pueda estar por quien la pinta, en este caso, a toda contingencia formal sobrevive el testimonio de la codificación de momentos dramáticos. Además, el hecho de que hayan sido copiados parcialmente del grabado del *Fossard*, reafirma nuestra hipótesis de fijación en algunas partes, ya que a los pintores les ha bastado la recurrencia a un grabado para realizar sus pinturas.

Es difícil identificar *lazzi* a través de la iconografía, ya que la separación que establece una acotación textual como «parte buffa» no la tenemos en una pintura, en la que es muy posible ver una escena como *lazzo* o un *lazzo* como escena, ya que tanto en los textos como en la representación plástica, se entretejen los *lazzi* en la formación de las escenas. Así sucede por ejemplo en uno de los escenarios publicados por A. Bartoli de *Il Finto Principe*:<sup>239</sup>

SCENA V:

COLA, STOPPINO e suddetti

*Vecchi a Stoppino che conduca Cola; Stoppino entra, esce con Cola, doppo la-*

235. Cf. Marco De Marinis, *op. cit.*, p. 131.

236. Miklasevskij, Konstantin, *La Commedia dell'arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVII<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, ed. cit. Para una reseña crítica de las distintas formas en las que se ha entendido el concepto de «improvisación» en referencia a la *Commedia dell'Arte*, Cf. F. Taviani «Il segreto de le compagnie italiane note poi come Commedia dell'arte» en Taviani-Schino, *op. cit.*, pp. 309-329, y, C. Molinari, *La Commedia dell'arte*, Milán, Mondadori, 1985, pp. 37-42. Estos autores conciben la «improvisación» como el arte de parecer inventado en el momento lo que era en gran parte premeditado; una personalización, una adaptación *ad hoc* de repertorios gestuales y verbales fijados.

237. Apollonio, M., en *Storia della Commedia dell'arte*, Florencia, Sansoni, 1982, recuerda que el verdadero mérito de la improvisación consistía en un 'juego de variaciones'. También merecen especial atención las expresiones acuñadas por este autor para la *Commedia dell'arte* de «Accademia delle forme comiche» y de «dramaturgia de las piezas cerradas» (citado por De Marinis, *op. cit.*, p. 131).

238. Cf. De Marinis, *Ibidem*.

239. *Op. cit.*, pp. 181-189.

zzi; Dottore fa ritirare i birri, l'esaminano, lo trovan colpevole, l'esiliano, fanno levare ogni cosa e via; resta Cola disperato; e in questo<sup>240</sup>

SCENA X:

COLA, EBREI ed un furbo

Cola con collana dice voler venderla, in questo un furbo fa lazzi con Cola, il quale lo prega li faccia vender la collana, il furbo chiama gli Ebrei; si fa il lazzo de la circoncisione; finisce l'Atto primo.<sup>241</sup>

Por ello, es conveniente comparar estos «sketches» cómicos con otras formas de teatro que especifiquen sus «*partes buffas*» o «*lazzi*» con algo más que estas palabras,<sup>242</sup> siempre y cuando éstas hayan podido recibir influencia de los cómicos italianos, como por ejemplo la producción de Lope de Rueda.<sup>243</sup>

C. Vian<sup>244</sup> en su *Storia della letteratura spagnola* (1969) trata la idea de la influencia de los *lazzi* de la *commedia dell'arte* en Rueda sin contradecir la adscripción del dramaturgo a la línea del entremés como camino propio de desarrollo del teatro español. Estima que la palabra *paso* equivale a *lazzo*, desde el momento en que ambas significan «enlace». César Oliva<sup>245</sup> cree que la teoría de Vian ha de sufrir algunas matizaciones: «La más importante, la consideración de que *lazzo* no es exactamente una obrita teatral, sino 'escenitas bufonescas de rápida y cómica acción, no sólo destinadas a provocar las risas del público, sino también a permitir a los demás actores ponerse de acuerdo sobre cómo proseguiría el desarrollo de la acción'». <sup>246</sup> Y tal como hemos adelantado ya, según la tesis de César Oliva, «los *lazzi* no son equivalentes a nuestros *pasos*, sino que los constituyen». <sup>247</sup>

Una de las características italianas que Rueda en general recibió, fue la escasa fijación de sus textos, preocupado nuestro autor más por la representación que por la literatura. Esto coincide con la versatilidad que se les concedía a los actores tanto en los *pasos* como en las escenas de la *commedia*, y precisamente esta libertad estaba más acentuada en las partes menos narradas por el autor y más llenas de teatralidad, los *lazzi*. Otro rasgo es la relativa independencia de estas unidades dramáticas, las cuales, pese a ella, son dramáticamente necesarias para enlazar y retomar de forma más vigorosa el hilo estructural. La caracterización de los personajes ha de ser tan parecida que no necesiten

240. *Ibidem*, p. 182.

241. *Ibidem*, p. 183.

242. Como hemos visto, tenemos escenarios italianos donde se indican por su nombre determinados *lazzi*: pero no se describen: «Molti di questi lazzi ci sono indicati dal Perrucci, come, il lazzo di torna a bussare, il lazzo lascia questo e prendi questo, il lazzo di Hermano io no te conosco, il lazzo dell'aquila a due teste ecc. Altri lazzi troviamo designati negli Scenari che si pubblicano in questo volume. Per essemplio nel *Finto Principe* il lazzo della circoncisione, il lazzo che Cola dà udienza, dell'asino, della Dona pregna, del Creditore e della Piazza morta.» A. Bartoli, *Ibidem*, p. LXXXVIII.

243. César Oliva en el mencionado artículo relaciona los *Pasos* de Lope de Rueda con los *lazzi* italianos («tipología de los *lazzi* en los *Pasos* de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-76). Nosotros seguiremos sus propuestas.

244. VIAN, Cesco, *Storia della letteratura spagnola*, Milán, Fratelli Fabri, 1969-, 2v. Citado por César Oliva, art. cit. p. 66.

245. *Ibidem*.

246. BOIADZHIEV y DZHIVELOGOV, *Historia del Teatro Europeo: desde sus orígenes hasta 1789* (traducción de Sergio Belaieff), Buenos Aires, Futuro, 1947, Tomo I, p. 166. Citado por César Oliva, *Ibidem*.

247. *Ibidem*.

cambio de vestuario alguno. Por ello son los criados los que normalmente ocupan tales escenas.<sup>248</sup> Los *lazzi* en los pasos tenían la misión de divertir y de apartar la atención de la trama principal y en ellos se centraba la máxima expresión verbal y gestual. Como dice Oliva:

son *lazzo* no los pasos propiamente dichos, sino situaciones de dominio de la escena como las que ingenia Rueda dentro de ellos. Lo que supone una traducción no sólo de textos y personajes italianos, sino también de esas mínimas acciones dramático-cómicas, al estilo y manera española que cabía esperar de su ingenio. Añadamos, para completar esta idea, las palabras de Ferdinando Taviani que entienden el *lazzo* como ‘un frammento, un elemento a sé, che serve alla comicità, ma non allo sviluppo della commedia, e che quindi di questa rappresenta un elemento centrifugo [...] Il lazzo, cioè, può essere una sorta de geroglifico scenico, un emblema capace di concretare, nel lampo immobile di un atto, il senso dell’azione’<sup>249</sup>

En Rueda tenemos unas unidades mínimas de comicidad próximos a los *lazzi*, que vendrían a ser los auténticos *lazzi* españoles. Su coincidencia con la «bravura» italiana ayuda, ya que no son sólo indicados sino descritos, a poder intuir en escenas como «La Serenata de Pantalon» la presencia de los *lazzi*. César Oliva delimita ocho tipos de *lazzi* en Lope de Rueda, de los cuales únicamente algunos pueden encontrarse en las pinturas del Drottningholms y del Patrimonio Nacional:

—**Dar palos a un actor** o entre ellos. «Es *lazzo* de apoyo gestual, al que los personajes suelen responder con la palabra ‘paso’ tras recibir los golpes. Suele ser de muy seguro efecto, dada su repetida aparición en las obras».

—**Información equívoca**: «que da un personaje a otro sobre determinado suceso que debe ser dicho a un tercero, y que es tergiversada intencionadamente en su totalidad. Los actores utilizan una serie de recursos expresivos suficientes para transmitir al espectador la sorpresa de oír lo inesperado. El texto juega aquí un papel determinante.»

—**Disfraz con intención de ocultarse**: «El actor maneja también a la vez el lenguaje oral y el del vestuario, alterado con la idea evidente de engañar. De esta manera el personaje cambia de tipo, a la vista del espectador, que espera con emoción el seguro redescubrimiento por parte de otros personajes.»<sup>250</sup>

En la «Serenata de Pantalon» concretamente, se halla el mecanismo cómico de la «Información equívoca». En pasos de Lope de Rueda como el 1º, *Los Criados*, el 4º, *El Convidado*, el 6º, *Pagar y no pagar* y el 8º, *Los lacayos y ladrones*,<sup>251</sup> aparece este efecto, quizá de una forma menos marcada que en la «Serenata de Pantalon», aunque reconocible.

«Dar palos» era un *lazzi* mucho más frecuente y su continua repetición era debida a la seguridad cómica que otorgaba. Podía aparecer además al principio, intermedio o final

248. Cf. C. Oliva, *Ibidem*, p. 69.

249. *Ibidem*. Fragmento de Taviani en Taviani-Schino, *op. cit.*, p. 481.

250. *Ibidem*, pp. 72-73.

251. César Oliva además de especificar estos pasos añade los de *Gragullo*, *Estela y Logroño (Medora)*, y, parcialmente en el de *Pajares y Verginio (Los engañados)*, y en el de *Troico y Leno (Timbria)*, «pues, existiendo la información de un personaje a otro, la de éste al tercero queda anunciada en los límites del paso». Art. cit. p. 73.

de la obra. Su ubicación era cómoda y su éxito comprobado. Especialmente llama la atención el situado en medio del paso 1º, *Los criados*, debido al carácter de sorpresa con que se presenta: Alameda da a su amo Salzedo una bofetada confundiendo una sombra de su cara con una araña.

Nuestros cuadros muestran con menos claridad este tipo de *lazzi* —excepto por el cuadro del Drottningholms llamado «El Duelo cómico» [Fig. 10]—, simplemente lo dejan intuir. En la figura número 12 Pantalón va a propinarle unos palos a Zany por robar comida del puchero. Mientras tanto la escena es contemplada por Lilia y Leandro en un segundo plano, creando ocasionalmente de esta forma y en esta pintura un pequeño efecto de perspectiva, ayudado por las líneas que dibujan la mesa. Lilia señala con su dedo a los verdaderos protagonistas de la escena y focaliza nuestra atención en ellos desviándola de la serenata que le está cantando Leandro. Su gesto es el equivalente a una acotación textual que pusiera «parte buffa», sus palabras subrayan simplemente lo que ya ha dicho con los ojos y con las manos:

LA S<sup>a</sup>. LILIA:  
[...],<sup>252</sup> *voie voie*  
*le jaloux est à frapper*

PANTALON:  
*Ah! marmiter Zany plein de lâche courage*  
*cette double poltron je t'ai pris par le fait*  
*que devant moi tu dresses un potage*  
*Songe bien je te tuairai par un sigrand forfait*

ZANY:  
*Monsieur Pantalon, ne soyez pus si bête*  
*de me venir*  
*frapper comme un homme obstiné*  
*Je goûte seulement au [bouillon]<sup>253</sup> de la fête*  
*À fin qu'aucun ne soit empoisonné*

La estupidez de Pantalón contrasta además con la astucia de Zany que aduce una mentira poco verosímil por el altruismo que denota. La escena siguiente, como adelanta Lilia, hubiera podido ser perfectamente la de los palos. Su antecedente directo del *Fossard* ofrece el mismo texto, y el patrón para las figuras (compárense Figs. 51 y 12): las piernas de Pantalón se cruzan de igual forma, con la pierna derecha por delante de la izquierda guardando la misma abertura tanto en la pintura como en el *Fossard* de acuerdo proporcionalmente con el tamaño de cada uno. La espada queda en la parte derecha mientras Pantalón la desenfunda con la mano izquierda, exactamente igual que en el *Fossard*. El bonete, la máscara, la barba puntiaguda y la indumentaria se corresponden casi de forma idéntica. Lo mismo podría decirse del Zany, ya que entre estos cuatro personajes, la única diferencia existente es la del escenario sobre el que se sitúan: en los

252. Nos ha sido imposible descifrar este primer fragmento de la frase debido al mal estado del cuadro y a que en el *Fossard* no hemos encontrado a estos dos enamorados. Esto hubiera ayudado mucho ya que las grafías en el grabado suelen ser bastante claras.

253. No sabemos interpretar de otra forma la palabra que vemos en el cuadro «brouët».

óleos, sobre tablas; en el *Fossard*, en un espacio campestre. Falta en el *Fossard*, como ya hicimos ver, la pareja de enamorados, y este hecho creemos que confiere a la pintura un importante valor como documento iconográfico teatral. Ignoramos si existe un grabado intermedio al *Fossard* que incluya a la pareja en la misma escena, probablemente sí —como posiblemente ocurre con la «Serenata de Pantalon»—. Si es así este hecho reforzaría una vez más la idea de que nos encontramos ante un conjunto de imágenes muchas veces reproducidas por lo significativas que son en la *commedia dell'arte*. En caso contrario, es decir, si el pintor ha añadido en su cuadro a los enamorados, también se obtiene información relevante, porque esto correspondería a un intento de adaptar el *Fossard* a una representación en particular, que o bien el pintor o bien su cliente pudieran ver y recordar.

Otro *lazzo* potencialmente tipo «dar palos», está implícito en «Harlequin Deguisé». Tanto el Sr. Leandro como el «Capitán Cocodrillo» tienen un garrote en las manos. Sus intenciones son claras: Harlequin trata de engañar a su enamorada y él se lo hará pagar. El aditivo del garrote, inexistente en el *Fossard* pero común a ambas pinturas, enriquece el grabado, que en un principio sólo mostraba este personaje haciendo la señal de silencio, y nos lleva de nuevo a la hipótesis del grabado intermedio.<sup>254</sup>

Pero no es concretamente este posible *lazzi* el que cabría destacar en esta escena, sino evidentemente el de «disfraz con intención de ocultarse». Harlequin ha tenido que cambiar de registro y el público espera con cierto suspense su descubrimiento por el Capitán o por Leandro, el cual además le va a propinar unos cuantos palos por su atrevimiento. En Lope de Rueda este *lazzi* se halla por ejemplo en los pasos segundo —*La carátula*— y tercero —*Cornudo y contento*—.<sup>255</sup>

En ambos casos el efecto cómico es imposible sin el disfraz, al igual que en «Harlequin Deguisé». Esta pintura podría ser un ejemplo de una escena montada por varios *lazzi*: el de «dar palos» y el del «disfraz». En cambio, no hemos sido capaces de identificar *lazzi* alguno en el cuadro que nos resta del Patrimonio Nacional [Fig. 11]. Como comentamos anteriormente, su referencia con un grabado del *Fossard* sólo nos ofrece información de una parte de la pintura [Vid. Figs. 11-22]. El volumen publicado por Beijer incluye en su prólogo esta imagen de Harlequin a la mesa pero no incluye la figura del Zany con los pollos.

Una vez más tenemos una valiosa imagen-testimonio: ni Francisquina, ni el Zany, ni los diálogos se encuentra entre lo publicado del *Fossard*.<sup>256</sup>

ZANY:

*Harlequin, que sais que la compagnie approche  
à laquelle il nous faut préparer à dîner  
J'ai comme bien tu as mis la viande à la broche  
[?] poltron, vite, tourner*

254. Más adelante hablaremos de por qué pensamos que no se trata de una copia de cuadro a cuadro sino de grabado a cuadro.

255. Seguimos con la catalogación hecha por César Oliva, art. cit., p. 73.

256. Es posible que estas imágenes se encuentren entre los fondos no publicados del *Fossard*.





Fig. 51. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 12. Anónimo, *Zany, Lilia, Leandro*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright© Patrimonio Nacional.

HARLEQUIN:

*puis que l'on ne veut plus que le peuple t'assiste  
pour en tirer profit pour les uns et les autres  
demeurer comme marmitier de cuisine,  
des soldats de la France, et vivre avec eux*

FRANCISQUINA:

*pas bien que nous ne parlons pas de [?]  
amène la pâte et [faites/fairez] au four.*

#### d) Los lazzi y las reproducciones pictóricas

Es posible ilustrar más claramente el hecho de que nuestros cuadros representan lugares comunes en la *commedia dell'arte*, a partir de las reproducciones existentes de algunas escenas dispersas en distintos museos aproximadamente durante la misma época. La «Serenata de Pantalon» por ejemplo, pese a que no hemos encontrado un grabado idéntico del cual nazca, era posiblemente un *lazzo* muy repetido, ya que existen varias pinturas, con una parcial modificación, pero que sin duda muestran esta escena. La pareja Zani-Pantalon aparece muy tempranamente en estampas de cariz popular.<sup>257</sup> Nicolò Neri hacia 1560 hace cinco grabados monográficos sobre el *Magnifico* Naspo Bizaro y su sirviente Zan Polo. En ellos no está la imagen de Pantalon subido a un caballo humano, pero sí el cortejo a su amada que se asoma a la ventana mientras él tañe el laúd y canta. Su posición es parecida a la del Pantalon del citado grabado del *Fossard* [Fig. 49]. En éste, Pantalon tampoco está subido a un caballo y sin embargo es considerado como antecedente de la pintura del Drottningholms *La Serenata de Pantalon*.<sup>258</sup> Aún así, hay grabados y pinturas que se acercan más a las escenas del Drottningholms y del Patrimonio Nacional en cuanto a composición: Antonio Tempesta en su *Febrero* de 1599<sup>259</sup> [Fig. 52] presenta un grabado con Pantalon y Zany en un contexto urbano, la plaza de una ciudad que celebra un torneo. En un primer plano a la izquierda está Pantalon subido a un mulo mientras profiere un discurso a la dama que está en el palco, la cual se preocupa más del caballero que le ofrece su participación en la justa. La elevación de su mano derecha en dirección a la dama enfatiza el carácter declamatorio de las palabras del pobre cómico. En el extremo derecho está Zany con un cesto entre sus manos. Los dos llevan máscara, lo cual los destaca entre los demás componentes del grabado y los asocia, aunque no estén subidos a un escenario. El rol que les confiere la máscara les hace formar una pareja dramática dentro de un contexto espectacular distinto al de una obra. A su vez, la indumentaria anacrónica y teatral, los relaciona con los personajes de la *commedia*. Al fondo se ve el torneo y a unos saltimbanquis subiendo unos encima de otros con la intención de formar una torre humana.

Curiosamente se conserva una pintura de Louis de Caullery (h. 1555- Amberes 1621),<sup>260</sup> *Torneo con acróbatas y payasos en un escenario urbano renacentista* [Fig. 53]<sup>261</sup> que

257. Vid. el pormenorizado artículo de M. A. Katritzky: «Italian Comedians in Renaissance Prints», *Print Quarterly*, IV, 1987, 3, pp. 248-251.

258. Así nos lo confirmó D<sup>a</sup> Märta Ankarwård, conservadora del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo.

259. Antonio Tempesta, *Febrero*, 1599, (198 x 274 mm. Oxford, Ashmolean Museum). Publicado por Katritzky, *Ibidem*, p. 237.

260. Dato sacado del artículo de Matías Díaz Padrón y Mercedes Royo-Villanova, «Una crucifixión de Louis de Caulery en el Museo del Prado», en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Tomo XIV (1993), pp. 41-52, p. 52.

261. Óleo sobre madera, 48 x 71 cm. Pintura del Catálogo *SOTHEBY'S*, Sale LN6391, Wednesday, 3 July, 1996, [fig. 27, p. 57]. Existen otras copias de esta pintura. Además de una pintura conservada en el Kuntshalle (Hamburgo), en el artículo citado de Díaz Padrón (*Ibidem*) se reproduce parcialmente otra versión (p. 44), pero especialmente le concederemos importancia a la figura 59. Por otra parte, la figura 60 pertenece a una colección particular de Madrid, se atribuye a Caullery y se titula *Carnaval en una ciudad italiana*. La figura 59 será analizada posteriormente.



reproduce el grabado anterior con algunos cambios. Pantalón queda ahora en el centro de la pintura. Podemos distinguir su típico traje al igual que su máscara, su barba blanquecina y puntiaguda, el bonete, el gabán y la mano también derecha extendida hacia las damas del palco. Montado de nuevo sobre un animal menos noble que el caballo, despliega su retórica amorosa. Detrás de él con una lanza, máscara negra y cesta se sitúa quizás otro Zany con un vestuario poco usual. Más adelante, otra de las nuevas incorporaciones del cuadro respecto al grabado de Antonio Tempesta, es el Harlequin que precede a Pantalón. Su gesto es el propio de alguien que inicia unos pasos de baile. En su elevación sobre las puntas de los pies se distingue su equilibrio y agilidad. La indumentaria que luce es la típica del primitivo personaje con los remiendos de colores sobre fondo blanco. Su talle da la impresión de ser más alargado debido a lo bajo que lleva el cinto, y a tono con el evento que se está celebrando, ciñe una espada en el lado izquierdo más propia de un *innamorato* o de un *capitano*. Su actitud es festiva y cómica: se despoja de su bonete ante las damas pero mientras tanto aprovecha para comer un huevo o una cebolla. Llama la atención a su vez el hecho de que lleve espuelas en los talones, a diferencia de las pinturas del Patrimonio Nacional y del Drottningholms, que las lleva en el codo derecho y sólo en la escena de «Harlequin Deguisé». En el *Fossard* no hallamos este rasgo. Sin embargo en las *Compositions de Rhétorique* (1601) de Martinelli [Fig. 54] el famoso Harlequin las lleva al igual que el cómico del cuadro de Caullery. Asimismo, delante de Harlequin hay otro Zany agachado ante una cesta con comida cumpliendo la misma función que su antecesor del grabado. Por otro lado, los saltimbanquis que en el grabado se veían al fondo formando una torre, en la pintura están en el extremo derecho vestidos de rojo y con máscaras negras. Arriba del palco hay una mujer que levanta una celosía para mirar a los cómicos. Este gesto recuerda al de la «Donna Lucia» de la pintura flamenca<sup>262</sup> del Drottningholms cuando escucha la serenata, pero en este caso no sabemos si en realidad Pantalón le dedica sus versos.

De modo que tenemos a Pantalón sobre un asno, tras de sí un Zany que dirige su mirada al mismo lugar que Pantalón, delante de él a Harlequin y en lo alto a una dama asomada: los elementos son los mismos que los de la «Serenata de Pantalón» sólo que ligeramente modificados. Estas similitudes, pese a las diferencias, engloban las pinturas comentadas en cuanto a contenido y forma; la variación de incluir un cómico en vez de un caballo no sabemos en qué ocasiones ocurría, quizás venía determinado por el espacio de la representación. A su vez Caullery estuvo activo aproximadamente desde 1594 hasta prácticamente su muerte en 1622, con lo cual queda próximo a la fracción temporal sugerida para las pinturas del Patrimonio Nacional y del Drottningholms. Por otro lado ésta no es la única versión que existe de este tema de cómicos en un torneo. Además de otra pintura [Fig. 57] que reproduce casi al detalle la anteriormente comentada, se conoce otra atribuida también a Louis de Caullery denominada *El carnaval*, que se encuentra en el Kuntshalle de Hamburgo y que se data aproximadamente hacia

262. Estas celosías eran típicas de los Países Bajos.

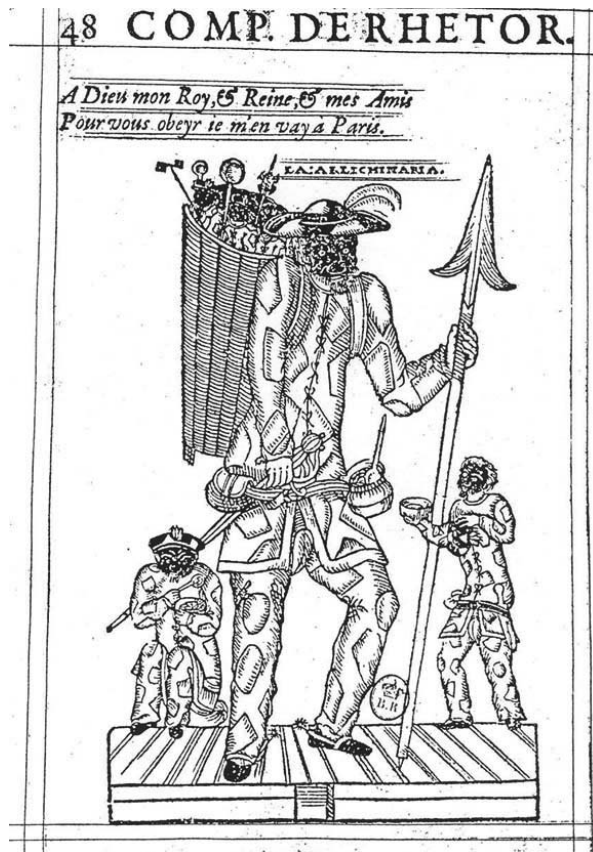


Fig. 54. Arlequino de las *Compositions de Rhétorique* de Tristano Martinelli Lyon, 1601.



Fig. 55. Grabados de *Recueil Fossard* (Finales del S. xvi-principios del S. xvii). Folio 34 r. Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 56. Ambrogio Brambilla (Finales del S. xvi), *Commedia dell'Arte Scenes in 9 compartments*. (c. 1575). 387 x 482 mm. Londres. Copyright © The Trustees of the British Museum.



Fig. 57. Estudio de Louis de Caullery, *Torneo*. Óleo sobre lienzo. 49.7 x 71 cm. (Sotheby's).



Fig. 58. Jan Miel (1599-1664), *Carnaval con figuras tocando instrumentos en una plaza*. Óleo sobre lienzo. 59.7 x 77.5 cm. Roma. Galería Peretti.



1605.<sup>263</sup> El hecho de que se indique este año como el posible para su datación nos hace pensar en un período común para todos en torno a él.<sup>264</sup>

No obstante las coincidencias, era frecuente representar a los cómicos en un espacio abierto cortejando a una dama, sobre todo en carnaval. La pintura de Jan Miel (1599-1664) *Carnaval con figuras tocando instrumentos en una plaza* [Fig. 58]<sup>265</sup> reproduce una composición que se aleja formalmente pero no tanto en cuanto a contenido, del entorno de pinturas que reproducen *La Serenata de Pantalon*. En ella se ve a unos personajes disfrazados para carnaval; cuatro de ellos podrían asociarse a la *commedia dell'arte* pese a que casi todos en el cuadro llevan máscaras. En el extremo izquierdo se observa a dos personajes que entran en ese momento en la calle y que giran sus cabezas en dirección a la celosía por donde se asoma una dama. Uno de ellos, el enmascarado que va vestido de negro con un cuello de puntas blancas y sombrero de ala ancha, está subido a un mulo y gira su cabeza con admiración hacia la dama, sentimiento subrayado por el gesto de su mano derecha. Su indumentaria podría indicar que se trata del «Doctor»; y su acompañante, de vestiduras más claras, sombrero apuntado, tripa abultada y máscara rojiza, es el típico Zany. Pantalon por otra parte encabeza la comitiva: delante de la carroza hay un hombre enmascarado subido a un caballo, con bonete, gabán y barba, que sostiene una caña de pescar en cuyo extremo ha puesto alguna golosina para jugar con el bobo que intenta alcanzarla. Creemos que este recurso cómico es típico de la *commedia dell'arte* gracias a la observación del mismo en un aguafuerte popular de Ambrosio Brambilla: *Che diavolo e' questo*<sup>266</sup> [Fig. 56]. Éste claramente hace referencia a situaciones propias de la *commedia*, lo cual deducimos de su coincidencia parcial con el folio 34r del *Recueil Fossard*—ya que no obstante no incluye la escena de la caña— [Fig. 55]. Por lo tanto esta broma se asimila a una de tantas que los cómicos incluían en su repertorio.

Teniendo en cuenta esto y la tipología de la figura, creemos que este personaje representa a Pantalon a cuya espalda aparece otro Zany con la característica indumentaria parda y holgada. El resto de disfrazados pensamos que pertenecen al ambiente del carnaval. Destaca el típico bufón de amarillo y azul con bonete rojo que eleva triunfante su bebida y el resto de muchedumbre variopinta que curiosamente en su mayoría dirige la mirada hacia la mujer de la ventana. Es posible que se trate de una entrada de cómi-

263. Hemos podido verlo en blanco y negro gracias a que M. A. Katritzky lo incluye en su artículo «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *Commedia dell'arte*», loc. cit., p. 108, fig. 12. Es también un óleo sobre madera y sus medidas son de 55 x 90 cm. Sentimos no poder adjuntar una reproducción al carecer de una de calidad. En esta pintura, a diferencia de las anteriores, la atención recae sobre los cómicos, desplazando al torneo. Estos se muestran más procaces y desinhibidos. Pantalon se sitúa hacia el lado derecho y empuña en su mano izquierda un recipiente con vino en vez de adelantar su brazo en un amago declamatorio. Detrás de él hay dos bufones que estiran de la cola del pobre animal. Estos parecen culminar el desfile de enanos que proviene de la calle de la izquierda. Delante de él está Harlequin y un Zanni, ambos con máscara, como Pantalon. Junto a ellos hay un joven con un laúd y un círculo de gente que parecen escuchar a un charlatán. En un primer plano vemos un pequeño bufón que imita paralelamente y de forma más exagerada la postura de Harlequin. El marco arquitectónico es muy parecido, y en la parte derecha está la dama que mira desde la celosía

264. Tenemos noticia de que existen más copias, a continuación comentaremos la imagen de una de ellas que figura en el catálogo *Christie's* del 5 de julio de 1985, lot. 74. Hay otra copia en Bruselas, PvSK, 26-8, Octubre de 1982, lot. 635.

265. Óleo sobre lienzo, 59'7 x 77'5 cm. Proveniencia: Galeria Peretti, Roma. En: *CHRISTIE'S*, «Old Masters paintings», Thursday, October, 1991, [fig. 164, p. 116]

266. Londres, Museo Británico (387 x 482 mm). Katritzky lo incluye en el artículo al que últimamente nos estamos refiriendo, «Italian comedians in Renaissance prints», loc. cit., p. 251.

cos *dell'arte* justo en época de carnaval. Por los atuendos diríamos que el momento es posterior a las dos primeras décadas del xvii. Aún así, pese a que esta pintura dista más de parecerse a una «Serenata de Pantalon», sí hemos encontrado una pintura [Fig. 59] y un grabado posterior que presenta la escena tal como nosotros la estábamos buscando: con el hombre que hace las veces de caballo y aposenta a otro sobre sus espaldas.

La pintura es posiblemente de Caullery y se titula también *The Carnival*<sup>267</sup> [Fig. 59]. Como puede observarse, el escenario en el que se desarrolla la escena es prácticamente el mismo, sólo que la figura 59 parece una versión más abocetada y en general han aumentado las proporciones de figuras y edificios. El palco sobre el que se sitúan las señoras es ligeramente distinto: no existen ni pilares ni toldo que las resguarden pero en ambos cuadros el núcleo principal lo constituyen dos damas que señalan la actuación de Pantalon y sus *zanni*. En la figura 53 las damas están acompañadas por otras señoras y caballeros y también por una especie de ama ataviada una vez más con la toca blanca que le cubre los cabellos; el palco está más poblado que en la otra pintura, pero en ésta última una de las damas manifiesta con su gesto la expectación que causa la serenata de Pantalon, la cual indudablemente en este caso no se ve disminuida por la exhibición de los saltimbanquis. Este conjunto formado por Pantalon, el Zanni que sirve de cerviz del animal y el que ofrece su espalda como lomo, está representando una vez más un pasaje de la *commedia* muy conocido y posiblemente breve, dado que se podía improvisar con la agilidad que requiere la actuación callejera en un ambiente carnavalesco. Es la misma idea que muestran los cuadros de Estocolmo y los españoles, lo único que varía es la posición: en Caullery orientado hacia la derecha y en los del Drottningholms y Patrimonio Nacional [Fig. 8, 9] hacia la izquierda, pero los gestos y la colocación de los pies es exactamente igual sólo que a la inversa, como la copia de un modelo al que se le hubiera dado la vuelta. Pantalon en los tres ejemplos alza su mano derecha en la que sostiene el bonete en ademán respetuoso a Lilia, a Lucia, o a una pareja de damas. En los óleos suecos y españoles quien lleva las riendas es Harlequin, aquí es un *zanni*, pero los complementos usados para imitar al animal son coincidentes: dos babuchas como orejas y una cuerda sujeta por la boca del cómico. El *zanni* que teóricamente tendría que dictar el 'protocolo' queda más alejado en el cuadro de Caullery y parece distraído por el ataque de un perro al cual amenaza con su daga.

Lo que queremos destacar es de nuevo la aparición del mismo motivo en cinco cuadros diferentes que deben de rondar aproximadamente la misma época:<sup>268</sup> el óleo sueco [Fig. 8], el español [Fig. 9], y los tres atribuidos a Caullery [Fig. 53, 59, 60].<sup>269</sup> Seguimos manteniendo la hipótesis de un grabado intermedio entre el *Fossard* y estas imágenes, y más aún cuando vemos que en la figura 59 sólo ha habido un cambio de orientación en las figuras. La fuente de la que parte es un *lazzo*, ya que, la estampa del *Fossard* en la que se inspira ha sido clasificada como el '*lazzo del embaucamiento*'.<sup>270</sup> La variación

267. Del catálogo de *Christie's*, Londres, 5/7/1985, lot. 74.

268. Nada sabemos acerca de la datación del cuadro de Caullery, pero pensamos que por la indumentaria podría datarse alrededor de la primera década del siglo xvii.

269. En éste no se ve tan claramente pues poseemos una imagen que suponemos que está cortada en la publicación (Díaz Padrón, Matías, et al., art. cit. p. 52)

270. La denominada 'Serenata de Pantalon' del *Fossard* es clasificada como el *lazzi del embaucamiento* —*Bamboozling*— por Mel Gordon, *op. cit.*, lámina xi, y datado por primera vez alrededor de 1570. Esta razón, unida a las ya expuestas a través de las comparaciones con Lope de Rueda, nos afirma en la hipótesis de esta imagen como *lazzo*.



Fig. 59. Atribuido a Louis de Caullery, *Carnaval*. Christie's [Catálogo], Londres, 5/7/1985, lot. 74.



Fig. 60. Louis de Caullery, *Carnaval*. Madrid. Colección particular.



Fig. 61. Anónimo, *Grabado*. Compañía de la *Commedia dell'Arte*. S. XVIII.



Fig. 62. A. P., *J'savois bien qu'j'auroims not tour*. 1789. Grabado sobre cobre. Paris. Bibliothèque Nationale de France.

introducida de simular un caballo creemos que simplemente es un elemento evolutivo del mismo.

Por otra parte, el único grabado que hemos encontrado con un hombre haciendo de rucio es del siglo XVIII, obra de un artista desconocido, e incluido por Duchartre en su publicación *The Italian Comedy* [Fig. 61].<sup>271</sup> En éste vemos en su parte central a Pantalon, que esta vez hace de cabeza de caballo con la indumentaria visiblemente cambiada y acomodada a la moda del momento. Ya nadie cubre su rostro con una máscara y la dama es la única que se permite ocultar su cara con una especie de fina tela. Un Zany se reclina agarrándose de Pantalon, el cual simula el cuello y cabeza del caballo. Encima de él hay otro sirviente que toca un instrumento mientras mira devotamente a la dama, la cual va acompañada por un *innamorato*. Un enano, situado delante de la comitiva, señala la dirección a seguir.

Este grabado confirma la pervivencia de este lugar común entre los cómicos incluso en el siglo XVIII. De hecho, la comicidad que explotaron estos artistas con este efecto de hacer de borrico, debió de tener un considerable éxito entre las masas populares, las cuales gustaban de ver esta posición cómica de carencia y sometimiento en personalidades importantes. La figura 62, *J'savois bien qu'jaurions not tour* (1789),<sup>272</sup> muestra esta misma composición pero con políticos y quizás Luis XVI, justo en la Francia de 1789. Al parecer en esta estampa de la imagería popular se representa a un letrado haciendo de caballo sobre quien se asienta un *sans coullote*. El personaje a quien llamamos letrado se agarra a otro que podría ser Luis XVI, el cual lleva señales inequívocas de su mala gestión: una balanza donde pesa más el «*soulagement du Peuple*» que la «*égalité et Liberté*» y de cuyo bolsillo se cae un papel que pone «*impot territorial*». Delante de él está la cuchilla de «*L'infatigable*» aludiendo a la amenaza de la guillotina, junto con las señales funestas de los pájaros muertos y la col como símbolo del rodar de cabezas. El «burro» improvisado lleva una espada con la inscripción «*pour proteger la Nation*» y el *sans coullote* otra con la inscripción «*[?] de courage*», de la cual a su vez pende una liebre —animal por otro lado asociado por lo general a la astucia—. De su bolsillo sale el cartel de «*Paix et concorde*» junto con la emblemática medalla del busto de Enrique IV, el monarca conciliador por excelencia. La ironía culmina con la frase que encabeza el grabado: «*Vive le Roi, Vive la Nation*». Esta hoja volante que zahería la agonizante monarquía es formalmente idéntica a la idea presentada por los farsantes para la comicidad. Su contenido evidentemente no tiene nada que ver con el *lazzo* descrito, incluso pese a la referencia a Enrique IV, monarca de nuestros cómicos. Creemos que esta información alude simplemente a un periodo dorado para el cual ya no había retorno. La pervivencia de esta figura parece prestada de la ocurrencia cómica, aunque en realidad es muy difícil determinar quién recibió influencia de quién, ya que la imagería popular engulló dentro de su historia de burlas las innovaciones de estos cómicos y los cómicos a su vez se alimentaron del código popular para sus chanzas.

Como hemos visto, existe un grado de repetición acumulada de un recurso formal y éste queda testimoniado a través de las imágenes. La «improvisación» entendida como técnica de los patrones interpretativos sobre los que el cómico podía jugar gracias a su talento, también queda documentada a través de la iconografía. Esta reiteración no

271. P. L. Duchartre sólo incluye esta información: «Troupe of the Commedia dell'arte: grabado del siglo XVIII. Artista desconocido». No sabemos por lo tanto su procedencia y medidas.

272. Grabado sobre cobre firmado A. P. París, Biblioteca Nacional, Estampas., *Hennin*, tome 119 n. 10567.

creemos que sea resultado de una posible copia de cuadro a cuadro sino de una copia de grabado a cuadro. Pensamos esto por los siguientes detalles:

— Pese a que la «Serenata de Pantalon» presenta tantos elementos comunes, y principalmente la innovación respecto al grabado del *Fossard* de incluir un personaje que hace de caballo, hay otras características que nos hacen recurrir a la mencionada existencia de un grabado intermedio del cual provienen ambos cuadros. Si el cuadro del Patrimonio Nacional fuera copia del Drottningholms entonces no se entendería cómo la forma de la torre en el cuadro del Patrimonio Nacional es redonda —coincidiendo con el *Fossard*— en contraste con la forma rectangular del cuadro del Patrimonio Nacional.

— Si el cuadro del Museo Drottningholms de Estocolmo fuera copia del Patrimonio Nacional —cosa que habíamos descartado por la supuesta posterioridad en fechas de este último—, posiblemente los nombres de sus personajes tendrían que coincidir con los nombres del Patrimonio Nacional, que no son los del *Fossard*.

— La estrecha relación entre el mundo de la pintura y los cómicos sugiere, tanto en los cuadros del Drottningholms como en los del Patrimonio Nacional, que no son meramente ejercicios de copia sino que están motivados por representaciones teatrales. En los del museo sueco es difícil entender por qué veinte años después de 1585 se encargaron unos cuadros si no fue por un evento teatral. Su reflejo fiel ya es otra cuestión, pues la copia del *Fossard* resta originalidad y su elaboración incluye la subjetividad añadida por el pintor.

— A su vez en los del Patrimonio Nacional hemos descrito varias características atribuibles quizás a posibles errores del pintor: poner «Sr. Leandro» puede significar o bien una reducción del número de componentes de la compañía que viajó a París o un error del pintor, lo cual, en cualquier caso, le confiere un valor adicional a la imagen como documento. Su mirada al *Fossard* para la composición puede provenir del deseo de mezclar evocación con los cimientos de un repertorio teatral que repetía los momentos más aplaudidos, tal como pudo ocurrirle a Gillot con la antología de Gherardi y su propia experiencia de la *commedia*.

A su vez, otra característica significativa en las pinturas de teatro que hemos analizado, es que suelen ser de tamaño pequeño, por ejemplo: 33 x 46 cm (Drottningholms); 38 x 47.5 cm (Patrimonio Nacional); 19.8 x 27.4 cm. (A. Tempesta, *Febrero*); 55 x 90 cm (Louis de Caullery, *The carnival*); 39.7 x 79.5 cm (Jan Miel, *A Carnival with Figures*)..., lo cual sugiere la posibilidad que hemos mencionado de colocar en una pared este tipo de cuadros —sobre todo los del Drottningholms o los del Patrimonio Nacional que forman series— expuestos de forma secuencial con la intención de evocar determinados momentos de algunas representaciones.

### e) La gestualidad

En cuanto al gesto, nada mejor que observar las pinturas de la época para estudiar la influencia cortesana en la actuación de compañías profesionales, ya que, junto con la llamada «recitación enérgica» de Pantalones, Zany y Arlequinos, también es importante el «realismo elegante» de los enamorados como contraste a ese nivel pre-expresivo de movimientos bruscos y a veces imposibles.<sup>273</sup> La evidencia de un número de cuadros de finales del *xvi* que indican una considerable influencia de patrones cortesanos en el arte *performativa* de actores profesionales, desmitifica la fórmula simplificada de actores activos-audiencia pasiva [Fig. 63].<sup>274</sup>

Katritzky<sup>275</sup> estudia esta influencia en una serie de pintores que reflejaron el ambiente cortesano de las fiestas animadas por compañías *dell'arte*, así como el comportamiento de éstas en carnaval, o su expresividad en los escenarios. Entre los pintores analizados se encuentran: Lodewyk Toeput (il *Pozzoserrato*), Ambrose I Francken, Joos de Momper, Louis de Caullery, Leandro Basano, Marten de Vos y Sebastian Vrancx. Todos guardaron una relación especial con el objeto temático de la *commedia dell'arte*. Toeput especialmente incluyó a los *commicos dell'arte* en sus *Alegorías* de los meses del año aunque disten mucho de ser la imagen central. Lo mismo ocurre con Joos Momper y sus grabados referidos a los meses de enero y febrero.

Especial atención merece Ambrose I Francken ya que en él una vez más, encontramos una variante de «La Serenata de Pantalón». Su obra *La entrega de la carta de amor* [Fig. 64]<sup>276</sup> del último cuarto del *xvi* —atribuida a Lodewyk Toeput en el mercado de arte de Londres de 1970, pero citada por Katritzky en 1987 como adscrita a Francken—, muestra significativamente a Pantalón reconocible por su típica indumentaria ceñida, sus zapatillas y su barba blanca, montado en los hombros de su sirviente, el cual viste un amplio y suelto pantalón que parece una falda a modo de gualdrapa de caballo, típico de la indumentaria del Zany de fines del *xvi*. Pantalón sostiene su bonete en su mano izquierda —gesto típico que ya habíamos visto en los anteriores cuadros de Pantalón a caballo [Fig. 52 y 53] y también en los del Drotningholms y del Patrimonio Nacional—, mientras que con la derecha parece recibir/entregar una carta. La representación no es igual a los óleos del Patrimonio y del Drotningholms pero la escena parece la misma. Además en ella está el cómico que hace de animal documentando una vez más la antigüedad y el éxito de este efecto. Delante y detrás de él se sitúan dos Zany, uno acompañando con música y el otro blandiendo una daga tras descubrir el grupo. Esto hace prever los acontecimientos de la siguiente pintura: *La paliza al amante presuntuoso* [Fig. 65].<sup>277</sup> Aquí, el joven enamorado, que ya aparecía en

273. Cf. De Marinis, *op. cit.*, cap. v: «La recitazione nella Commedia dell'arte: appunti per una indagine iconografica» (pp. 131-166)

274. Cf. Katritzky, «Lodewyk Toeput...», *loc. cit.*, p. 73-75.

275. *Ibidem*, 78-95.

276. Ambrose I Francken: *La entrega de la carta de amor*, tempera sobre cartón montada sobre madera, 24 x 37 cm. Último cuarto del siglo *xvi*. (Art market, Londres 1970, como de Toeput). En este momento se desconoce dónde está la pintura (fotografía de la Witt Library, Oxford). Este cuadro, una vez más, cumple la característica mencionada del tamaño reducido.

277. Ambrose I Francken: *La paliza al amante presuntuoso*, tempera sobre cartón montada sobre madera, 24,5 x 37 cm. Último cuarto del siglo *xvi* (Art market, Londres, atribuida a Toeput). Fotografía de la Witt Library, Oxford.

el anterior cuadro con la intención de golpear a Pantalon, le asesta un golpe al pobre viejo, mientras contemplan la escena la dama, su criada —que ilumina con una vela la vergonzosa paliza—, sus padres y el cobarde acompañante de Pantalon, que es el primero en abandonarlo. Curiosamente ninguno de los cómicos lleva máscara, lo cual nos hace pensar en un tipo de audiencia no italiana. Ninguno de los dos cuadros está firmado, pero Katritzky aclara que «un dibujo a la aguada en Amsterdam, claramente preparatorio para *La carta de amor* [Fig. 64], está firmado en la esquina de la parte inferior derecha con el nombre: ‘M. Ambrosius Vrancx’. La materia de este dibujo es única en la obra conocida de Francken, pero sus finos contornos y delicados aguados son propios de su técnica, y el formato, composición y estilo es casi idéntico a la fig. 1,<sup>278</sup> por ello no hay razón para dudar que esto indica la correcta atribución de las figuras 1 y 2, a Ambrose Francken.»<sup>279</sup>

A su vez, relacionado con los dos anteriores existe una pequeña pintura sobre tabla, *Una escena de una representación: el viejo cornudo* [Fig. 66],<sup>280</sup> que muestra una compañía de cómicos al más puro estilo representación de la *commedia dell'arte* con el tablado como escenario y la cortina como fondo. Katritzky,<sup>281</sup> por su estilo y formato, la relaciona con las dos anteriores como cierre lógico de la acción desarrollada en estas dos pinturas. Pero de ella además es posible encontrar en una de las estampas del *Fossard* [Fig. 67] el grabado que al parecer la inspiró o que inspiró.

Por otra parte, las escenas de banquetes en las que participan estos cómicos, distinguidos especialmente por la pareja Pantalon-Zany son motivos recurrentes en Toeput o Marten de Vos.<sup>282</sup> Vrancx también se dedica a este género con obras como *Banquete en un marco ornamental* (c. 1606?), *Banquete al aire libre* (c.1606?), *Jaraneros en un parque* (c. 1640?) o *Festival en un jardín palaciego* (c. 1615).<sup>283</sup> Pero lo que queremos destacar de estas pinturas es la dulcificación de la gestualidad de los cómicos en favor de una pose cortesana que adoptan incluso los Zany o Pantalon.

La pintura de Dirck de Vries [fig. 63],<sup>284</sup> conocida como *Una fiesta de máscaras* denota el radical cambio de estilo conveniente a la hora de reflejar la labor de los cómicos cuando éstos están mezclados con nobles y en su espacio. No sabemos si realmente ocurría así o si es una visión idealizada de los pintores que intentan armonizar con un entorno idílico. Todos coinciden en aunar a Pantalon y Zany con unos ademanes más propios de los cortesanos ante el baile de un madrigal, que a unos cómicos que

278. En este capítulo la Fig 1 de Katritzky es la Fig. 64 y la Fig. 2 es la Fig. 65.

279. Katritzky, «Lodewyk Teput...», *loc. cit.*, p. 82. (La traducción es nuestra). Para ver este dibujo *Ibidem*.

280. Ambrose I Francken: *Una escena de una representación: el viejo cornudo*, óleo (?), sobre madera, 24.7 x 33.6 cm. Último cuarto del siglo XVI. Witt Library (Art market, Londres, 1980, atribuida a la escuela francesa, circa 1600). En Katritzky, «Lodewyk ...», p. 100.

281. *Ibidem*, p. 82.

282. Vid. ejemplos de esto en el artículo de Katritzky, «Lodewyk Toeput ...» (pp. 119-122): Lodewyk Toeput, *Fiesta al aire libre*, óleo sobre madera, 39.4 x 54.6 cm., ¿1590? PWU (Witt Library, Oxford) (Art Market, Londres, 1968), o de Marten de Vos, *Fiesta*, óleo sobre madera, 103 x 150 cm, a principios de la década de 1590 (?) PWU (Art market, Londres 1974, como «Segunda escuela de Fointenebleau»).

283. Para ver imágenes de estas pinturas vid. *Ibidem*.

284. Katritzky en su artículo «Lodewyk Toeput...», (p. 109) anota esta pintura como perteneciente a Leandro Bassano, *Banquete de carnaval*. Ésta fue atribuida a Toeput en el mercado de arte de Londres 1930 y a Leandro Bassano en el mercado de arte de Budapest, 1937. En cambio en el catálogo de SOTHEBY'S LN5393 «Ranunculus», *Old Master Paintings*, Wednesday, 5th July, 1995 (Londres) [p. 32, fig. 16] es atribuida a Dirck de Vries, activo en Venecia hacia 1590. Es un óleo sobre lienzo y mide 107.8 x 160 cm.





Fig. 63. Dirck De Vries (activo sobre 1590), *Una fiesta de máscaras*. Colección particular.  
Óleo sobre lienzo. 107.8 x 160 cm. Colección particular.



Fig. 64. Ambrose i Francken, *La entrega de la carta de amor*. Último cuarto del S. XVI. Témpera sobre cartón montada sobre madera. 24 x 37 cm. Paradero desconcido. Fotografía de la Witt Library, Oxford.

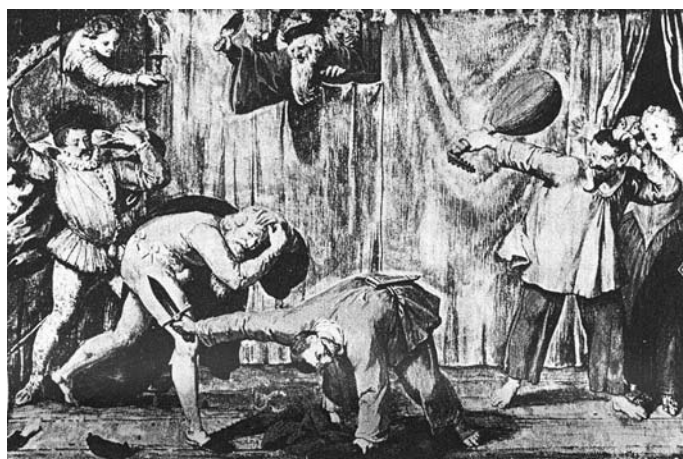


Fig. 65. Ambrose i Francken, *La paliza al amante presuntuoso*. Último cuarto del siglo XVI. Tempera sobre cartón montada sobre madera. 24.5 x 37 cm. Paradero desconcido. Fotografía de la Witt Library, Oxford.



Fig. 66. Ambrose I Francken, *Una escena de una representación: el viejo cornudo*. Último cuarto del siglo xvi. Óleo (?) sobre madera. 24.7 x 33.6 cm. Paradero desconocido. Fotografía de la Witt Library, Oxford.



Fig. 67. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. xvi-principios del S. xvii). Museo Nacional de Estocolmo.



Fig. 68. Anónimo Flamenco, *Fiesta con comediantes italianos*. (c. 1620). Óleo sobre tabla. 48 x 92 cm. Colección Lorenzo de Médicis. Paradero ignorado.

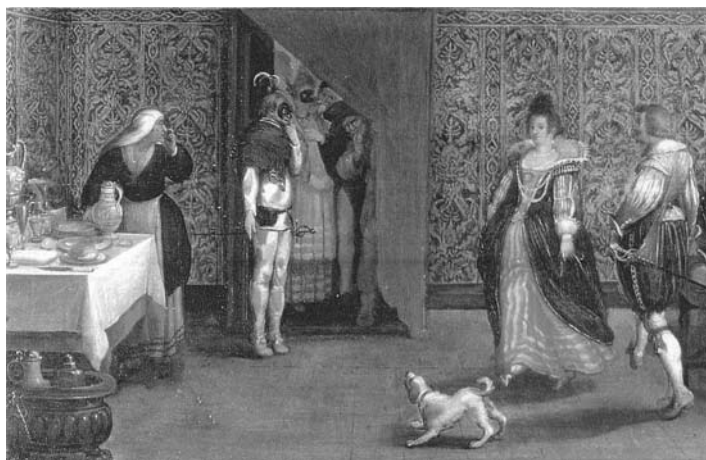


Fig. 69. Anónimo Flamenco. *Fiesta con comediantes italianos*. (c. 1620). Óleo sobre tabla. Colección Lorenzo de Médicis. Paradero ignorado.

se definían por una recitación enérgica, casi violenta por sus contrastes. En general los documentos iconográficos, por lo que se refiere al período comprendido entre finales del XVI y primera mitad del XVII, trazan un código recitativo que, no obstante las apariencias, resulta lo más alejado posible de aquel estilo pantomímico al cual siempre ha estado circunscrito inadecuadamente el comportamiento escénico de los actores de las compañías italianas: un estilo exuberante y acrobático incluso, pero lleno de gestos agraciados, elegantes y fluidos, casi de ballet. En el cuadro de De Vries vemos en el extremo derecho un Pantalón y un Zany muy distintos de los que muestra el *Fossard* o los óleos comentados del Drottningholms y del Patrimonio Nacional. Sus pies se elevan sobre las puntas haciendo gala de un preciso equilibrio marcado por la extensión del brazo de Zany que parece señalar el ritmo y la dirección de la danza. Pantalón, por otro lado, oculta sus brazos acercándolos a la cintura y, aunque sus piernas dibujen un movimiento menos grácil que el Zany, su cuerpo se mantiene erguido con una elegancia inusitada en un personaje que se define por su brusquedad. Curiosamente el pequeño mono lo imita perfectamente, al igual que el enano del laúd refleja la postura del Zany, al cual sólo le falta este instrumento para ser un reflejo simétrico. Los personajes que rompen medianamente con esta armonía son el enmascarado que reposa tumbado sobre su brazo derecho mientras bebe ajeno al baile que han iniciado la pareja de cómicos —tal como puede apreciarse si miramos al fondo del cuadro donde se distinguen otras parejas que los siguen— y el Zany de traje a rallas que empuña un cuchillo mientras parece señalar a otro Pantalón que toca el laúd al fondo de la mesa imitando el refinado gesto de los músicos que le preceden.

Este refinamiento común a De Vries o a Toeput<sup>285</sup> es más propio de la tardía *commedia dell'arte*, porque lo característico a fines del Cinquecento y comienzos del Seicento era el código antinómico de los *innamorati* vs. *Zanys*. Una especie de *concordia discors* de dos códigos recitativos opuestos: en los óleos del Drottningholms, principalmente el inventariado en Patrimonio Nacional con el título de *Zany, Lilia, Leandro* [Fig. 12], se observa el contraste entre un Pantalón de gesto y expresión decidida que abre demasiado sus piernas mientras se dirige a un Zany encorvado de tal forma en la que debe tensar sus piernas, espalda y cuello. Sus cuerpos tienden a estar en contacto con el suelo, no dan la impresión de una ligereza ingravida como en el baile de De Vries. En el otro plano están Leandro y Lilia, con sus cuerpos elegantemente erguidos y la mirada tenue y enternecida de Leandro mientras Lilia señala sin elevar demasiado su brazo la acción que se desarrolla ante sus ojos. A su vez en el cuadro de Patrimonio Nacional denominado *Zany, Arlequin, Francisquina* [Fig. 11], Harlequin se aleja completamente de lo que después llegó a ser ese personaje asexualizado que representa el Pierrot. Su pierna derecha da una idea de la postura exageradamente abierta de sus extremidades. Su mano se eleva metiendo los dedos entre el bonete y haciendo el gesto del cornudo, además que le servía para burlarse principalmente de Pantalón. Zany sostiene los pollos en un gesto que parece indicar un ataque a Arlequin, pero sus pies contradicen estas intenciones: se eleva sólo sobre las puntas del derecho y cruza y eleva con elasticidad su otra pierna. Este paso no encierra el refinamiento del Pantalón o el Zany de De Vries, simplemente demuestra la habilidad del actor para sostenerse en equilibrio mientras aguanta en sus

285. Vid. en el citado artículo de Katritzky «Lodewyk Toeput...» (pp. 119-122) el mencionado cuadro de Toeput *Fiesta al aire libre* ¿1590?

brazos un objeto pesado.<sup>286</sup> Por otro lado, en la *Serenata de Pantalon* y en el *Harlequin Deguisé*, tanto el «Capitano» como el «Sr. Leandro», sobre todo este último, están en una postura de equilibrio difícil: su rodilla izquierda está separada del suelo por unos escasos centímetros y sólo tiene como punto de apoyo el pie derecho pues el garrote tampoco toca el suelo. Su posición es la de aquel que está levantándose o agachándose completamente y esto destaca vivamente frente a la natural compostura de la Dama y los gestos de Harlequin.

Esta dicotomía es un dato estructural. Podría decirse que la *commedia dell'arte* nace de la yuxtaposición de los ejes serio y cómico, y, por lo tanto, del encuentro en un mismo organismo interpretativo de dos culturas teatrales diversas: aquella que aporta los personajes sacados de la comedia erudita o pastoral y aquella que se injerta en el plano serio con los herederos del espectáculo bufonesco. La «recitación enérgica»<sup>287</sup> consiste en exteriorizar un nivel pre-expresivo con la amplificación de las tensiones físicas, el desequilibrio, la artificialidad de los ademanes.<sup>288</sup> Esta «recitación enérgica» evidencia un comportamiento escénico propio y completamente nuevo, pues la recitación elegante y aristocrática asume el estilo ya codificado en el teatro del Renacimiento para la comedia. Sin embargo hemos de decir que la «recitación enérgica» no debe confundirse con la bufonesca, ya que esta última carecía de técnica y de un control formal. La precisión de los cómicos italianos hace que el componente bufonesco sea el justo para no hacer caer su recitación en el ridículo. En el cuadro de Caullery [Fig. 68]<sup>289</sup> encontramos la equidad entre estas influencias: Harlequin queda en el centro del cuadro ataviado exactamente igual que en las pinturas del Patrimonio Nacional y del Drottningholms con botas de embudo de las que sale un latiguillo, talle bajo con cinto, herreruelo rojo alrededor, máscara negra y bonete en la mano. Tras de sí se distingue a Pantalon con un Zany y en un primer plano una pareja de enamorados. Al lado de Pantalon hay una dama que no sabemos si es una cómica o una cortesana disfrazada. El resto de asistentes disfrutaban de la compañía de los comediantes mientras degustan una cena.

Harlequin con su inclinación en señal de cortesía a una dama y su cinto caído dilata su talle de una manera exagerada. Su brazo extendido y sus piernas no flexionadas dotan de extrañeza y fuerza a un personaje que luego se asoció con la extrema delicadeza. Pantalon y Zany meten su abdomen para después adelantar sus caderas y doblar a una altura incómoda sus rodillas. Encogen tronco y cuello. Esta artificialidad en las posturas exhibe por otro lado el virtuosismo corporal que ostentaban estos cómicos. Su recitación enérgica incluye la sutileza de no caer en la acrobacia bufonesca abierta —cosa que por otra parte podían incluir si era pertinente— en favor de acentuar la exageración de unos movimientos pseudocotidianos multiplicados en su capacidad de articularse de manera vigorosa y ágil.

286. Su gesto puede ser documentado desde tiempo antiguos en los actores de la antigua Grecia.

287. expresión empleada por De Marinis, *op. cit.*, p. 153.

288. Cf. *Ibidem*.

289. *Fiesta con comediantes italianos*, (c. 1620), tabla 48 x 92 cm. (Colección Lorenzo de' Medici, paradero ignorado). Este cuadro forma conjunto con otro de las mismas medidas [Fig. 69]. De hecho en el Catálogo a cargo de Didier Bodart, *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Firenze, Palazzo Pitti, 22.VII - 9.X.1977 las catalogan como *Deux Fêtes avec des comédiens italiens*. Sin embargo sólo comentaremos la primera.



Fig. 70. Atribuido a Jacob Jordaens (1593-1678). *El sabio y el loco*. 95.3 x 74.3 cm. Óleo sobre lienzo. Eureka Springs, Arkansas. Propiedad de *The Sacred Arts Center of the Elna M. Smith Foundation*.



Fig. 71. Atribuido a Jacob Jordaens (1593-1678), *La mujer, el loco y su gato*. Óleo sobre lienzo. 111.1 x 115.9 cm. (Sotheby's).

La oposición entre los estilos refinado y bufonesco según su origen queda en parte emblemático en la pintura de Jacob Jordaens (1593-1678) *El Sabio y el loco* [Fig. 70].<sup>290</sup> En ella vemos a un bufón que abre una ventana con su capucha bicolor y de cascabeles. Su mirada está desprovista de malicia, su sonrisa es inconsciente y su curiosidad no es precisamente por el saber, sino por lo que pueda haber dentro de la estancia. Diferente es el gesto serio del hombre que está detrás de él leyendo un libro. Su bonete, sus anteojos,<sup>291</sup> su barbilla afilada acentuada por la barba y el traje que asoma por encima de la cabeza del necio, recuerdan a Pantalón. De hecho parece Pantalón, el cual incluía en sus ademanes bruscos la elegancia de la intelectualidad que como hombre de negocios creía poseer. Su personaje está lleno de contradicciones llamativas: el comportamiento de un viejo ridículamente celoso pero con el aspecto juvenil que requerían las acciones físicas del actor que lo interpretaba.

Distinto es el otro bufón de Jordaens en la pintura *La mujer, el loco y su gato* [Fig. 71], el cual tiene la expresión del bufón no inocente sino perverso. El gato a su vez lo relaciona e identifica con la astucia que le hace falta para sobrevivir. Su indumentaria es casi idéntica a la del bufón inocente, con un traje amplio y bicolor coronado por cascabeles y una pluma. Asimismo bajo sus brazos hay un libro, y su zalamería le sirve para divertir y conquistar a las sirvientas.

De estos dos tipos de bufones y de su modo de recitar arrancan los dos Zanys de la *commedia*: el infeliz ignorante (*Harlequín*) y el astuto pero malintencionado (*Brighella*). Este código enérgico terminó por disolverse en las pautas del código elegante, originario de la delicadeza de los bailes y danzas de salón. De hecho, a partir de una cierta época, los testimonios literarios e iconográficos muestran en concordancia que la recitación realístico-elegante prevalece sobre la enérgica. Lo que había sido el estilo escénico sólo de los *innamorati*, pasa a ser el canon recitativo para toda la compañía. Éste a su vez, después de haber suplantado la recitación por contraste, da lugar entre el XVII y el XVIII a los Arlequinos rococós de la última *Commedia dell'arte* que en sus reverencias repetían el paso ceremonial que iniciaba el 'minuetto'.

\* \* \* \* \*

El estudio de los cuadros de Patrimonio Nacional muestra de forma clara la mencionada balanza de contrastes que definen la «recitación enérgica». Su análisis provee una información que quizá no se corresponda con la vivencia de una representación teatral, pero al menos sí recoge parte de la memoria que ayudó a crear una experiencia común y colectiva. El hecho de haber buscado sus antecedentes en la colección *Fossard* así como sus coetáneas y posteriores reproducciones, se ha debido al deseo de testimoniar iconográficamente lo que la teoría teatral define como «improvisación» en el sentido

290. Óleo sobre lienzo, (95.3 x 74.3 cm). Propiedad de *The Sacred Arts Center of the Elna M. Smith Foundation*, Eureka Springs, Arkansas. Fotografía tomada de *CHRISTIE'S, Important Old Masters Paintings*, New York, Wednesday 16, 1992 [p. 189, fig. 122].

291. Los anteojos eran a su vez uno de los complementos usados por Pantalón para expresar su edad. En la publicación del *Fossard*, estampa n° xx, se muestra a Pantalón con este artilugio.



de una adquirida y perfeccionada *tejné*.<sup>292</sup> El análisis de las coincidencias así como la ausencia en algunos casos de las mismas y la indumentaria, nos ha llevado a formular una hipótesis sobre la época en la que esta serie fue realizada y a indagar en el más que plausible grado de aceptación de unas actuaciones que podrían ser *lazzi*. Su proliferación en la imaginería popular a través de estampas podría relacionarse con la labor comercial de autopromoción que culminaría con la concepción del *Fossard* como posible conjunto tipo *affiche* publicitario, y con los pequeños cuadros al óleo como especie de fotogramas en las paredes de una habitación particular de la nobleza, impresionada ante la originalidad de las actuaciones. A su vez, la *commedia*, con todo su rico conjunto de técnicas de actuación influyó en el desarrollo del teatro español: los *pasos* de Lope Rueda y el género del *entremés* son piezas que se prestan a la absorción de *lazzi* por la vulnerabilidad y falta de rigidez que presentaban sus textos: el «Dar Palos», los «Disfraces», las «Informaciones equívocas» forman parte de este tipo de representaciones y su codificación nos ayuda precisamente a descifrarlas en nuestros cuadros. La máscara, el atuendo, eran usados más discretamente pero con éxito.

En este capítulo se ha pretendido destacar el valor como documento historiográfico de cuatro pinturas inéditas de los cómicos italianos. El objetivo de nuestro estudio ha sido ayudarnos de la interrelación entre iconografía y literatura para la comprensión del teatro en su dimensión espectacular. Sin duda nunca podremos conocer cómo fueron las representaciones, pero las imágenes y sus contrastes favorecen un acercamiento al recuerdo posiblemente mitificado de aquellos que las presenciaron.

292. Vid. E. Rodríguez Cuadros, «El rigor de lo efímero: la influencia de la *commedia dell'arte* y la improvisación en la historia del oficio» en *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 89-124.



El manuscrito de Messia de la Cerda:  
teatro y arte efímero



En el capítulo anterior hemos intentado inferir algunos aspectos de la iconografía y técnica dramática del actor de la *commedia dell'arte* a través del imaginario colectivo que se desprende tras el estudio de los óleos comentados. En éste, la metodología pretende ser la misma, aunque dirigida hacia el campo de los decorados callejeros preparados para la fiesta del Corpus Christi y a la posible información que en éstos reside sobre la iconografía del auto sacramental. Para ello hemos escogido el manuscrito sobre el Corpus sevillano del licenciado Reyes Messía de la Cerda titulado *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron. Dirigidos al Invicto y generoso Conde de Priego, Asistente de Sevilla, D. Pedro Carrillo de Mendoça. Año de 1594*, editado y publicado modernamente por el profesor Vicente Lleó Cañal.<sup>1</sup>

Tal como explica este último en su introducción, el manuscrito se halla incluido por Alenda y Mira en el volumen I de su *Relación de Solemnidades y Fiestas públicas en España* y la descripción que lo acompaña indica que su extensión es de «179 fols. en 4º, con 81 dibujos de los passos e invenciones».<sup>2</sup> Por «passos» debe entenderse aquí una especie de decoraciones fijas en forma de tablados adosados a los muros de las casas, que representaban escenas del Antiguo y Nuevo Testamento mediante figuras de bulto ante un fondo seguramente pintado.<sup>3</sup>

La cantidad de noticias que contiene es difícilmente resumible y por este motivo centraremos nuestra atención en los decorados montados por los vecinos portugueses de la calle Sierpes, diseñados por el propio Messía y a los cuales está dedicado el grueso del manuscrito. Posteriormente describiremos con detalle su estructura y comentaremos los datos más curiosos y pertinentes para la comprensión del gran montaje escenográfico que supuso la transformación de ciertas calles de Sevilla —además de la de Sierpes— en un espacio diferente, anacrónico por su combinación simultánea de elementos irreconciliables en el tiempo y completamente teatralizado.

En cuanto al autor, sólo podemos citar lo que ya Lleó Cañal apunta en su prólogo:

Nicolás Antonio<sup>4</sup> tan sólo menciona a un *Anonymus cognominatus Mexia de la Cerda scripsisse dicitur* Oración a Nuestra Señora de la Concepción, 1617, in-4º.<sup>5</sup> Rojas Villandrado, en su *Viaje entretenido*,<sup>5</sup> lo incluye entre los 'ingenios' teatrales contemporáneos, al lado de Guillén de Castro, Mira de Amescua y otros. Se conoce, además, de mano de Mexia o Messía de la Cerda la obra *Tragedia penosa de doña Inés de Castro*, impresa hacia 1611. El manuscrito de los *Discursos*, fechado en 1594,

1. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1985.

2. *Ibidem*, p. X.

3. Cf. V. Lleó Cañal, prólogo a los *Discursos festivos...*, de Messía de la Cerda, p. XII. Tal como señalamos en la Introducción, no debe obviarse la posible relación de este concepto con la acepción teatral del mismo.

4. En su *Bibliotheca Hispana Nova*, ed. facs., Turín, 1963, vol. II, p. 407.

5. Madrid, 1972, p. 156.

constituiría, pues, una de las primeras obras conocidas de nuestro autor. Si es que se trata del mismo en todos los casos.<sup>6</sup>

Pese a las dudas que rodean su identidad, el hecho destacable fue su condición de hombre de letras y posiblemente de teatro. Esto tiene su importancia desde el momento en que fue el autor del diseño de las invenciones de la zona portuguesa de la calle Sierpes, y que por lo tanto su experiencia dramática pudo determinar una óptica alimentada más por el efectismo teatral que por las normas del arte religioso del momento. Estos dos ámbitos, el del arte y el del teatro, conformaron un complejo de relaciones dialécticas especialmente característico de ese germinal espíritu del barroco, fruto, tal como indica S. A. Vosters, de una percepción sinestética de la realidad que asimilaban poetas-pintores como Gabriel Bocángel, Pedro de Espinosa, Lope de Vega, Juan de Jáuregui o Juan de Ribalta.<sup>7</sup>

Tratar de definir la esencia del arte barroco mediante el término de «teatralidad» es una simplificación excesiva, pero los métodos de las artes figurativas y los del teatro se combinan en el deseo de unificar el espacio natural y el de ficción o artístico borrando los límites entre lo real y lo representado.<sup>8</sup> Un fenómeno parecido muestra el manuscrito de Messia, que ofrece la particularidad de aunar la descripción apasionada con documentación visual, la cual aporta el testimonio de cómo la ciudad de Sevilla se convirtió, por unos días, en un centro escénico donde el espectador presenció un espectáculo envolvente, adaptado para confundir su sentido de lo verdadero. Este espíritu tardomanierista del primer barroco impregna la obra de Messía.

La búsqueda de efectos sorprendentes destinados a retener la atención de los fieles se relaciona directamente con la política religiosa de didactismo que promulgó el Concilio de Trento en su sesión XIII, celebrada en 1551, la cual subrayaba la presencia de Cristo en la Eucaristía, el misterio de la transustanciación. A partir de este momento el interés se polarizó en torno a sagrarios, tabernáculos, retablos, custodias y todo aquello que contuviese o aludiera a las especies eucarísticas. La fiesta del Corpus resultó ser la progresiva materialización de este culto, pues ya desde el siglo XIV el Papa Juan XXII (1316-1334) prescribió que se organizaran procesiones donde cada parroquia exhibiera la Sagrada Forma con el fin de que los creyentes pudiesen contemplarla y adorarla.<sup>9</sup> Trento, dos siglos después, afianzó esta manifestación formal de la fiesta y la doctrina tradicional elaborada anteriormente por Urbano IV, Clemente V y Juan XXII, pero además le confirió el carácter triunfalista católico de la victoria de la Verdad sobre la Herejía, y sus construcciones artísticas efímeras y parateatrales así como los autos fueron elegidos para plasmar esta cruzada conceptual. El propio Messía en el Discurso 1º de su manuscrito, después de exponer la *teoría de los contrarios*, ensalza la festividad del Corpus y la

6. Lleó Cañal, Vicente, introducción, transcripción y notas a: Messia de la Cerda, *Discursos festivos* ..., ed. cit., p. XI.

7. Cf. Simon A. Vosters, «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», en *Las constantes estéticas de la 'comedia' en el Siglo de Oro*, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* n.º 2, Amsterdam, Rodopi, 1981., p. 31. Vid. también en torno a este tema el clásico trabajo interdisciplinar de Emilio Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad de Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

8. Cf. Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Departamento de Arte y Literatura, 1992, (pp. 137-151), p. 137. Vid. también al respecto M. Fagiolo dell'Arco y S. Carandini, *L'Effimero Barocco: struttura della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977, 2 vols.

9. Cf. Vicente Lleó Cañal, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los s. XVI y XVII*, Sevilla, Diputación, 1975, p. 4.

considera imprescindible para combatir la disolución de las costumbres y la falta de ortodoxia:

Principio es de philosophia que la nobleza de los entes criados resplandece mas y tiene su punto quando se been puestos a el lado de sus contrarios. Lo blanco se divisa mas junto a lo negro, lo dulce es mas sabroso, a quien antes a gustado lo amargo, [...] Al fin no hay cosa en la redondez de la tierra, en quien esta verdad no sea infalible. Esto pues considerado de nuestros catholicos españoles, viendo la disolucion, que en estos calamitosos tiempos los erejes sacramentarios con sus falsas setas siguen, llorando esta infelicidad, y movidos de christianissimo zelo, haziendo mas fuerza, donde an sentido mayor resistencia destos infernales contrarios [...], an procurado celebrar las fiestas de el Sanctissimo Sacramento con grandissimo excesso de primores y reguzijos para confusion de los malditos animos, que con dañados intentos procuran escurecer la gloria de tan alto misterio.<sup>10</sup>

El esfuerzo por celebrar el Corpus con la magnificencia del espectáculo teatral se atestigua desde sus orígenes. En los primeros datos conocidos sobre la fiesta española del Corpus, correspondientes a las ciudades de Gerona y Valencia, ya existen referencias a representaciones dramáticas.<sup>11</sup> Estos lugares a su vez transmitieron este componente a otros, como quizá el que en estos momentos nos interesa particularmente, Sevilla, aunque sin olvidar la influencia sobre esta ciudad de los modelos toledanos.<sup>12</sup>

Sin embargo, la aparición de elementos lúdicos tan populares como la Tarasca, las Mojarrillas o los Gigantes no son tan tempranos como «La Roca» o los «Castillos». Estas últimas eran construcciones efímeras que adoptaban la misma forma indicada por su nombre sobre las que se colocaban figuras o personas constituyendo un auténtico *tableau vivant*. Su periodo de apogeo comprende aproximadamente desde el siglo xv hasta mediados del xvi. Ambas han sido apreciadas por la crítica, o bien como piezas distintas<sup>13</sup> o bien como lo mismo sólo que denominado según una terminología italiana o española.<sup>14</sup>

10. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 14.

11. Cf. Lleó Cañal, *op. cit.*, p. 5. Este autor alude al llamado «Códice de Gerona» citado a su vez por H. Merimée en su obra *L'art dramatique a Valencia*, Toulouse, 1913, pp. 9-10, en el que se da noticia de que se hacían pequeñas obritas en el Corpus de esta ciudad. En cuanto a *Les Roques* de Valencia, Wardropper en su obra *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967, p. 54, comenta que «se permitió desde 1425 un exiguo movimiento coreográfico hecho a ritmo del canto, pero la acción dramática como tal quedaba terminantemente prohibida. Aun entrado el siglo xvi, no se permitía en las roques ni siquiera sencillas pantomimas. Pero esta oposición al movimiento histórico, fue vencida rápidamente. Después de 1517, *les roques* se habían vuelto misterios dramáticos». Para un estudio detallado de esta evolución, véase Merimée, *op. cit.*, pp. 19-43 y 191-242.

12. M<sup>a</sup> Jesús Sanz en su artículo «El Corpus en Sevilla a mediados del siglo xvi. Castillos y danzas» (*Laboratorio de arte*, n<sup>o</sup> 10, Sevilla (1997), pp. 123-137) considera mucho más probable la relación toledana con Sevilla que la catalano-aragonesa.

13. Lleó Cañal, *op. cit.*, pp. 14 y ss.

14. M<sup>a</sup> Jesús Sanz opina esto último, art. cit. Según Lleó Cañal sí existe diferencia entre ambas construcciones y ésta estriba precisamente en que los Castillos, los cuales priorizaron el elemento alegórico, poseían una disposición potencialmente mucho más dramática que la de la Roca, lo cual pudo contribuir al desarrollo definitivo de los futuros carros de representación. La Roca, en cambio, parece que terminó por ser sustituida por el Castillo debido a la acumulación de figuras carentes del necesario nexo anecdótico que acrecentara el

Los carros fueron paulatinamente conformándose como modo escénico durante la primera mitad del siglo XVI y la particularidad del medio visual que irán elaborando es inseparable de la fórmula dramática del auto sacramental. A su vez se adaptaron a las nuevas necesidades expresivas que generó la presencia de los cómicos *dell'arte* junto con la frescura de Lope de Rueda, estimulado seguramente por el genio y la agilidad del sistema escenográfico italiano. La conjunción de estas corrientes ayudó a la creación de una práctica escénica que influyó decisivamente en la sensibilidad plástica y perceptiva del público. Lleó Cañal, refiriéndose en particular a Sevilla, explica que se adoptó un «sistema tripartito, compuesto de un escenario alargado, adosado a un muro y relativamente neutro, con un carro adosado a cada extremo corto donde se concentraban preferentemente los recursos escenográficos. Quedaba así el espacio escénico constituido por tres puntos focales o, mejor, por dos puntos focales y un centro donde se cruzaban y cuyas tensiones contribuían a reforzar el juego dramático. Las decoraciones, pintadas en su gran mayoría, [...], contribuyeron a afianzar y a agilizar las posibilidades del nuevo medio escénico así creado.»<sup>15</sup>

El sabor medieval que transmite este tipo de escenografía, conecta con la concepción temprana de la escena con mansiones, cuyo ejemplo más notable es la conocida *Passion de Valenciennes*. Gracias a esta forma de distribuir el espacio, los decorados adyacentes a los carros pudieron ejercer una notable influencia en éstos —y viceversa— al coincidir con ellos en su razón de ser y girar sus esfuerzos creativos alrededor del tema eucarístico.

La intención de los llamados «maestros de invenciones» y del propio Messia como diseñador de ellas, enlazaba con la voluntad de establecer una comunicación con los fieles fundamentada en la confianza que otorga aquello que se puede contemplar, ligada técnicamente con el sentido expresivo de lo dramático y teatral.<sup>16</sup> Este fenómeno preferente de traslación a lo visual de la cultura religiosa es un hábil método de difusión masiva de una determinada ideología,<sup>17</sup> la cual iba dirigida a un público predispuesto a dejarse convencer, heredero del aprendizaje plástico del medioevo, para el cual, por lo tanto, las creencias se hacían realidad y quedaban confirmadas por el espectáculo.<sup>18</sup>

interés de los espectadores. Pese a esto, los Castillos heredaron la incorporación de la incipiente tramoya que supuso la «nube» de las Rocas —techo a modo de cielo algodonado donde habitaba Dios Padre que se abría y cerraba convenientemente (Lleó, *op. cit.*, p. 14)—. De cualquier modo pensamos que Castillos y Rocas, confundidos con frecuencia en las descripciones de la época, se sitúan en la línea evolutiva que conduce a los carros de representación.

15. Lleó, *op. cit.*, p. 21.

16. Cf. E. Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, p. 124.

17. Cf. Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, p. 85 y ss.

18. Vid. al respecto los eruditos trabajos de Luis Quirante Santacruz sobre este aspecto en el teatro medieval, por ejemplo su libro *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, (E. Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Sirera Turó, co.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 1999, o su artículo «Sobre el actor en la Baja Edad Media», en E. Rodríguez Cuadros (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, vol. 1, pp. 91-120. Vid. también «La estructura narrativa de las representaciones tardomedievales», en Ricard Salvat (Ed.), *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre. Barcelona, juny 1988*, Barcelona, Institut del Teatre, 1999, pp. 475-486, así como sus numerosos estudios sobre el *Misteri d'Elx* y el teatro asuncionista, de los cuales citamos especialmente su edición crítica de *El Misteri d'Elx*, Valencia, Gregal Llibres, 1985 o su libro *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987.



En Huizinga hallamos esta idea acompañada de la importancia que en ella tiene el poder del icono: «Para la fe vulgar de la gran masa, la presencia de la imagen visible hacía completamente superflua la demostración intelectual de la verdad de lo representado por la imagen.»<sup>19</sup> Trento se dio cuenta de lo peligroso que podía llegar a ser la idolatría sin la más mínima sujeción y su regulación fue decisiva para gestar una imaginería según sus normas. La fiesta del Corpus, en concordancia con este espíritu de control de la piedad popular a través de la elevación de la cultura teológica del pueblo, se ocupa de transformar aquel componente que impresionaba vivamente los sentidos de una masa en su mayoría analfabeta: el teatro. Así, de las representaciones dramáticas que en un principio no guardaban relación con el Misterio celebrado, se pasa a los autos sacramentales, los cuales preservan la visión medieval del universo como realidad trascendente y añaden en su interior un elemento de reprensión a las malas costumbres teñido por el sentimiento trágico de la brevedad de la vida. En este mundo de *papier-marché*<sup>20</sup> se mantiene una familiaridad con lo sagrado y lo diabólico como resultado de que todo está inmerso en un espectáculo total que se aleja del concepto de orden y academicismo de la escenografía clásica.

En los *passos* dibujados por Messia de la Cerda apenas hay perspectiva. Acontecimientos que siguen un orden temporal ocupan la primera línea con una ligera disminución de tamaño para crear el efecto de lejanía espacial y temporal, y, al contrario que en el teatro barroco de Corte, se elimina toda alusión al decorado, al artificio o falsedad. No hay más que compararlos [Vid. Apéndice A]<sup>21</sup> con los de las comedias de Calderón *Andrómeda y Perseo* [Fig. 1] o *La Fiera el Rayo y la Piedra* [Fig. 2].<sup>22</sup> En estos las leyes de la perspectiva son las absolutas protagonistas; el punto de fuga se acentúa mediante falsas paralelas o disminución de las proporciones. A su vez el ambiente teatral no se disimula pues se dibujan con detalle los bastidores laterales y se pinta un fondo en cada uno de ellos para crear el efecto óptico de entorno y de profundidad.

Como señala Lleó Cañal, los bocetos del manuscrito de Messia no presentan ninguna de las características descritas: se obvia el punto de fuga, y el encuadre de la escena atenúa la geometría de un teatro cortesano gracias a un enramado que rodea el *passo* a modo de orla miniaturista, sin relación con su contenido.<sup>23</sup> Esta forma de concepción difusa del espacio encaja con la filosofía del auto sacramental, ya que éste no pretende mimetizar la realidad sino mostrar una verdad trascendente con la que se trata de hacer asequible en el Siglo de Oro los puntos más controvertidos de los dogmas. Uno de los mejores medios para conseguir este propósito es mediante la realización de los Misterios

19. Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, 2ª ed., Revista de Occidente, 1945, p. 421.

20. Lo llamamos así porque fue parte del material con el que fueron confeccionadas las esculturas efímeras de Messia.

21. Apéndice A: Los dibujos de los *Discursos Festivos* de Messia de la Cerda: ejemplos citados.

22. Calderón de la Barca, Pedro, *Andrómeda y Perseo*. Manuscrito. Escenografía de Baccio del Bianco. Cambridge (Mss.), Houghton Library, Harvard University [TYP258H]. Ilustración tomada de: *Calderón de la Barca y la España del Barroco* [exposición, F. Checa Cremades, comisario], Madrid, España Nuevo Milenio, 2000, p. 341, il. 141. Calderón de la Barca, Pedro, *Fiesta de la comedia... (La fiera, el rayo y la piedra)*. Siglo XVII. Manuscrito, 366 h., il., con dibujos (25 a pluma), con escenas de lo representado. 355 x 250 mm. Madrid, Biblioteca Nacional [MS 14614]. Ángel Valbuena Prat en su artículo «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 1 (1930), presenta los dibujos y hace un análisis pormenorizado de los mismos. Para una bibliografía referida a los mismos, Vid. la Introducción de este libro y la bibliografía.

23. Cf. Lleó Cañal, prólogo al manuscrito de Reyes Messia de la Cerda, *Discursos festivos...*, ed. cit., p. XVI.

en las imágenes y creemos que tanto los decorados de los autos como los de las calles compartían para ello un código común. La riqueza conceptual y el *atrezzo* necesario que requería representar personajes como la Fe o la Madre Iglesia, quedan reflejados en los dibujos que torpemente traza Messia de la Cerda y éstos pueden servirnos, junto a un análisis comparativo de las acotaciones de los autos de Calderón —principalmente, aunque también otros dramaturgos—, para dilucidar los rasgos de la iconografía de ciertos personajes del auto sacramental.

Ésta pretende ser una fase posterior de este trabajo, ya que, pese a la lejanía temporal entre Messia y Calderón compartimos con Bruno Damiani la opinión de que «el colectivismo artístico o síntesis de las artes alcanza completa realidad en la dramática calderoniana.»<sup>24</sup> Si se pudiera establecer una relación entre ambos podría testimoniarse el carácter tradicional del auto sacramental desde el punto de vista iconográfico.

Precisamente en la época de Calderón tanto él como otros escritores trataron de conseguir este concierto de los distintos saberes, aunque este interés se manifestó particularmente en la estrecha relación que los autores europeos vieron entre pintura y poesía.

La evidencia más clara de esta reciprocidad entre ambas disciplinas se presenta en el tablado de la época,<sup>25</sup> y no solamente porque la escenografía del Siglo de Oro fuese dibujada comúnmente por pintores, sino porque tanto unos como otros usaron técnicas similares en la articulación de un lenguaje. Ambos experimentaron con el contraste: la forma en que Lope en su *Fuenteovejuna* opone lo hermoso con lo horrible se corresponde, por ejemplo, con los recursos de Valdés Leal en pinturas como la titulada *Finis Gloríae Mundi*.<sup>26</sup> El *memento mori* enlaza con la fastuosidad espectacular de las construcciones efímeras que en su esplendor recuerdan al mismo tiempo su carácter transitorio. De este modo, la correspondencia entre teatro y artes visuales se enriquece y alimenta con el contacto que los dos medios mantienen con la religión.

En la dramaturgia sacramental de Calderón pretendemos encontrar ese juego verbal y visual, ayudado por la información que proporcionan las imágenes de Messia. Y ello porque pensamos que con Messia se dispone de un documento visual que presenta las bases de una iconografía teatral dirigida al drama religioso y especialmente al auto sacramental.

Los sentimientos que surgieron alrededor de los *passos* son explicados por Messia con asiduidad, ya que sabe que en este punto reside la impresión del lector sobre su obra. Junto a las numerosas muestras de asombro hay descripciones que señalan a ciertos sectores de la población como los más sensibles y a su vez blanco de burlas:

[...] Acompañando esta fuente poco espacio adelante estava un molino pequeño con sus piedras, molineros, acarreadores de trigo, serranas, bestias de carga y otras muchas menudencias. A este le hazia moler una fuente que a un lado tenia, que juntandose el agua en forma de Rio heria en el rodezno, y al movimiento del andava todo el molino haciendo los propios efectos las piedras que en los muy grandes suelen

24. Damiani, Bruno, «Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo» en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Editado por J. M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies 3 (1989), p. 146.

25. Cf. *Ibidem*, p. 142.



Fig. 1. Baccio del Bianco, Dibujo para *Andrómeda y Perseo* de Pedro Calderón de la Barca. Ms. Typ. 258H. Houghton Library. Harvard University.



Fig. 2. Anónimo, Dibujo para *La Fiera el Rayo y la Piedra* de Pedro Calderón de la Barca (Representación de Valencia de 1690). Ms. 14614. Madrid. Biblioteca Nacional.

hazer, por que los molineros picavan las unas piedras, otras despedian su harina, y los demas entendian en sus ministerios. De gusto era ver aqui a los aldeanos hazer admiraciones inquiriendo la primera causa deste movimiento, haziendose medio philosophos tanto que cayendoles en la letra los muchachos desta tierra (que no de ser neçios dan en otro extremo menos virtuoso) de modo los acosavan eran pobres villanos la malilla del contento en esta fiesta... [Vid. Apéndice A: Fig. 1].<sup>27</sup>

La cuestión de la percepción del espectáculo es una problemática que ya ha sido estudiada<sup>28</sup> y ésta se define en función de la heterogeneidad del público. En la época que nos ocupa las diferencias culturales delimitaban el nivel de comprensión y por lo tanto los distintos tipos de receptores. Existía una masa mayoritaria que gustaba de aquello que conmovía sus sentidos y una minoría que desconfiaba de lo que agradaba a este colectivo y que buscaba la erudición, el decoro tras las apariencias. Además de esto, la oportunidad de contemplar la fiesta de cada uno de estos grupos se equiparaba a su posición social. Los balcones, los tablados, las ventanas, estaban ocupadas por las clases pudientes y en los espacios que quedaban libres se concentraba el resto de gente. Las interpretaciones de lo expuesto tuvieron que verse influidas por esta visión fragmentaria para unos y privilegiada para otros, así como por los mencionados factores culturales, los cuales generan irremisiblemente dos niveles de percepción.

En cambio, aun considerando estos condicionantes, creemos que una de las prácticas menos discriminatoria eran las procesiones, donde las danzas, los fuegos y los artificios teatrales, hacían un recorrido por numerosos barrios con el fin de que casi todo el mundo participara y tuviera una visión completa. A su vez los decorados callejeros que las jalonaban eran contemplados antes de ésta y después. Eso es lo que ocurre con los creados en Sevilla para el Corpus de 1594, narrados por Messia de la Cerda. Casi todos estaban ubicados por encima de la altura de un hombre sobre pilares y arcos formando montículos o, adosados a los muros de las casas a la altura aproximadamente de los balcones, como sucedía con los de la calle Sierpes:

... se descubrieron por la parte alta de las puertas un estado y una tercia de altura, unos tablados a manera de balcones sucesivamente puestos por ambas partes de la calle, de anchura cada uno de una vara, de modo que, ocupando dos de la calle por la parte superior, quedava toda la vaja libre sin que a la gente les sirviessen de estorvo para passar, antes con menos trabajo se vian y juzgavan las figuras y passos por estar levantados de la tierra y en parte donde facilmente podian ser mirados<sup>29</sup>

Tal como describe Messia, ésta era la vía más adecuada para que el vulgo viese sin dificultades las invenciones y disfrutase de la fiesta. Y así lo pone de manifiesto en su manuscrito ya que los festejos se celebraban durante la octava del Corpus y en esos ocho días se exhibían las construcciones efímeras.

26. Cf. *Ibidem*.

27. Messia de la Cerda, *Discursos festivos...*, ed. cit., pp. 46-47.

28. Vid. especialmente el capítulo «Público, públicos e imágenes» en Miguel Morán Turina y Javier Portús, *El arte de mirar; la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 83-92.

29. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 79.

Sin embargo, a la hora de atribuir veracidad al documento respecto al hecho reflejado, no hay que olvidar que esta narración está hecha desde un punto de vista muy particular: el del que ha ideado la mayoría de los diseños, que además es supuestamente —como se ha dicho al principio— un hombre de teatro.<sup>30</sup> Este factor condiciona inevitablemente la información que aporta, la cual en varias ocasiones discurre por la tarea de afiliar las manifestaciones festivas con la magnanimidad de quien las licencia —el Conde de Priego— o con la defensa interesada de quienes patrocinan sus ingenios —los portugueses de la calle Sierpes—. Messia recurre con frecuencia a la exaltación de la nobleza y el catolicismo de estos últimos, los cuales precisamente en aquella época eran en su mayoría considerados como conversos y por lo general se sospechaba de su ortodoxia:

Este [espacio] ocupan los nobles y christianissimos lusitanos biviendo quieta y pacífica y hermanablemente entre la confussion grande que esta ciudad tiene; su proçeder y trato es tan ageno de malicia, y dolo, que podría servir a muchos castellanos de virtuoso exemplo, para que biviessem conforme a la ley de razon de quien falta tanta tenemos en estos miserables tiempos, y aunque en muchas ocasiones an dado claros indicios de su mucha christiandad, donde mas a lucido, como ardiente lampara que puesta en la cumbre de un altissimo monte alumbraba los valles circunvezinos y cercanos, a sido en las fiestas que del Sanctissimo Sacramento por esta calle an passado.<sup>31</sup>

De hecho los portugueses de la calle Sierpes acudieron antes que a Messia a los frailes dominicos y a los franciscanos para ser asesorados, pero se encontraron con su negativa. Para esta calle Messia ‘inventó’ una sucesión de episodios del Antiguo y Nuevo Testamento entre los que estableció complicados paralelismos. Con estas asociaciones parece reivindicar el Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo, sobre todo si se compara con la escasez de referencias al Antiguo Testamento en la descripción de otras calles. Es curioso observar, por lo tanto, la importancia concedida a éste por Messia en un momento en el que, como menciona Lleó Cañal, «los estudios escriturísticos están mirados con cierto recelo».<sup>32</sup>

Otro de los indicios que refieren la parcialidad del punto de vista es la ausencia de imperfecciones o fallos en la fiesta, lo cual no parece probable. A juzgar por las palabras de Messia, pese a la gran ‘machina’ que hubo, todo funcionó sin errores de ningún tipo. En su papel de narrador omnisciente se permite pormenorizar en los detalles de la indumentaria de las figuras, las medidas y la mecánica de los aparatos con la capacidad de alguien que sólo puede describir el evento de esta forma por haber sido uno de los que ha ayudado a crearlo. Pensamos que muy distinto sería lo transmitido por un ingenuo espectador que contemplase por primera vez las apariencias o por otro experto.

30. Este sería el tercer nivel de percepción, al que se le llama de «posición intelectual», que se añadiría a los dos ya comentados de lo percibido por el pueblo llano y por las clases elevadas. Es el que según Morán y Portús «nos ofrecen las relaciones, en las cuales se nos narran las celebraciones de una manera ideal, ordenada y comentada, lo que nos da una imagen más cercana a cómo fueron proyectadas que a lo que en realidad sucedió en ellas» en Morán Turina y Portús Pérez, *op. cit.*, p. 87.

31. Messia de la Cerda, *op. cit.*, (fol. 49 ro), p. 76.

32. *Ibidem*, p. xii.

Esta lógica subjetividad cargada de erudición y perfeccionismo es un componente imprescindible a tener en cuenta en el análisis de las imágenes y de la información que éstas proporcionan como posible fuente iconográfica teatral. La diferencia respecto a las estudiadas de los cómicos *dell'arte* es, que en este caso, ni siquiera se trata de la idealización de unos actores en un momento de su interpretación, sino de figuras dispuestas a modo de retablo que intentan aunar en sí el dramatismo de una escena. Y, aunque les falta la vivacidad de los cómicos, el gesto y la fuerza motriz, su ánimo de conmover las acerca a éstos desde el instante en que pueden constituirse en su modelo. Ese sustrato común de teatralidad es el que de algún modo enlaza las decoraciones callejeras con los decorados para los carros, que, asimismo, determinan el *atrezzo* del actor en la representación. Creemos que la línea de influencia sobre la formación de unos parámetros iconográficos del actor fue desde fuera hacia dentro, desde la imaginería religioso-popular desarrollada por la pompa de la fiesta al tablado.

Así pues, aún asumiendo que el evento histórico haya sido contado desde la mirada particular de Messia, podría rescatarse de sus imágenes el principio comunicativo que compartieron arte efímero y teatro.

### *Los Maestros de Inventiones*

Es difícil conjeturar el proceso por el cual fueron elaborándose los convencionalismos iconográficos necesarios para conformar un teatro religioso tan alegórico como didáctico, pero creemos que es destacable la responsabilidad en ello de los llamados «maestros de inventiones». Estos ayudaban a la disposición de un código visual lleno de primitivismos o ingenuidades respondiendo a la lógica de un espectáculo que pretendía ser directo, emotivo. El espíritu creativo que animaba las apariencias se situaba en el polo opuesto de las reconstrucciones rigurosamente exactas de un pintor en el lienzo. Este último buscaba la fidelidad arqueológica, el ejercicio erudito, el encuadre filosófico del motivo reflejado y con todo ello lo convertía en un acto irrepetible, aislado en el tiempo. Nada de esto determinaba el trabajo de un maestro de inventiones ni, por supuesto, tampoco el de los episodios bíblicos dibujados por Messia: la combinación de figuras en los *passos* se rige según una iconografía tradicional aceptada y conocida, en un ambiente modernizado por la llamativa ingeniería de las tramoyas y salpicado por la inclusión de personajes contemporáneos en los *passos* —retratos de prohombres del momento o campesinos y gente del vulgo como parte de las estructuras— con el consiguiente efecto de cercanía y verosimilitud que esto otorga. Esta voluntad de aproximación que emplea la anacronía como recurso expresivo es característica del teatro de calle que buscaba mezclar lo cotidiano con lo trascendente para confundir al espectador en la paradoja de la posibilidad de los milagros en un contexto habitual, aunque al mismo tiempo se les añadiera el grado de misterio que proporcionan las poleas y cuerdas interiores. La calle quedaba convertida en teatro ya que las nociones convencionales de espacio habían perdido su sentido.

Los «maestros de inventiones» fueron normalmente notables pintores pero sus parámetros creativos sacrificaron el academicismo a la hora de recrear una decoración callejera en favor de su dilatada experiencia teatral y la respuesta del público. Por ello la ‘ingenuidad’ forma parte de una lógica retórica expresiva procedente de un medio artístico popular como son las representaciones teatrales, las cuales para impresionar avanzaron tanto en sus medios que el resto de artes plásticas acogieron sus métodos.

Los decorados pintados de los carros sirvieron para fijar una «gradación de apariencias»<sup>33</sup> que iba desde éstas a la realidad y cuyo último término era el espectador. Éste, como señala Lleó Cañal, pasaba a ser «primer plano» de la escena puesto que «se le obliga, por así decirlo, a participar con su propia vida en la acción que se desarrolla».<sup>34</sup> Este proceso transcurría desde «la mera *representación* bidimensional de los lienzos pasando por la *interpretación* mediante actores de carne y hueso hasta la implícita *actualización* en los espectadores que rodean el carro.»<sup>35</sup>

Entendemos que la *actualización* queda referida a la etapa intelectual por la cual el receptor relacionaba el ambiente que lo rodeaba con el teatro y consigo mismo como parte del espectáculo, permaneciendo todo en una especie de «universo circular»<sup>36</sup> cuyas piezas

33. Cf. Lleó Cañal, *op. cit.*, p. 80.

34. *Ibidem*.

35. *Ibidem*, p. 76. El subrayado es del autor.

36. *Ibidem*.

enlazaba él mismo. Sin su asociación no tendría ningún sentido esta forma de escenario abierto. Más allá de esta comprensión le era imposible mantener un distanciamiento crítico, pues se sentía implicado como «término vivo de la composición».<sup>37</sup>

Los autos sacramentales abordaban el tema de la trascendencia de forma recurrente. El espectador asumía al contemplarlos que él era simplemente un eslabón en la cadena que conducía a la muerte y por lo tanto a un definitivo ajuste de cuentas con la Divinidad: la filosofía trentina encontraba en este montaje festivo-teatral el medio idóneo de adoctrinamiento.

En el manuscrito de Messia de la Cerda ha habido una completa transformación de todo un entorno preparado para convertir el auto sacramental en una vivencia cercana. Este enfoque parte de la actividad de *renovatio* cristiana que Bataillon comentó como exponente de la Reforma católica y no como simple respuesta antiprotestante.<sup>38</sup> La confirmación visual de este esfuerzo de cambio lo encontramos ejemplificado a lo largo de la obra de Messia cuyas decoraciones rebasan los límites de lo propiamente religioso. Para ahondar en esta idea trataremos de describir con detalle tanto su contenido y estructura como su componente iconográfico.

## Descripción del manuscrito

### *a) La portada de los Discursos: el problema de la datación.*

Como hemos mencionado brevemente, la obra *Discursos festivos...* del licenciado Reyes Messia de la Cerda es un volumen en 4º, de 179 folios escritos por ambos lados, encuadernado posteriormente en piel roja con hierros dorados e ilustrado con 81 dibujos —muchos de ellos a doble folio— trazados a pluma y aguada con tintas rojas, azules y sepias.<sup>39</sup> Su cuidadosa caligrafía en perfecta redondilla y la pulcritud de sus márgenes de plumilla a regla así como sus historiaditas iniciales, conducen a la suposición del trabajo de un calígrafo profesional que incluso se preocupó de hacer correcciones mediante el metódico recurso de pegar un trozo de papel sobre el error y escribir encima.<sup>40</sup>

Esta esmerada presentación, seguramente preparada para la imprenta, deja algunos detalles que permiten deducir a Lleó Cañal que el soneto incluido al final del manuscrito es autógrafo de Messia. En particular, la grafía de las correcciones, de distinta mano a la del resto, coincide con la del soneto, escrito en primera persona. A esto añade que el manuscrito se encuentra «fechado por Messia» en «Sevilla a 2 de junio de 1594».<sup>41</sup>

La cuestión de la datación ha sido uno de los interrogantes iniciales, ya que creemos que no se trata del día 2 de junio sino del día 20. Esta deducción radica en la interpretación de la abreviatura paleográfica «e», que aparece encima del 2 a modo de ordinal, la cual, unida a éste, simplificaba la escritura de la palabra «veinte» [Vid. Fig. 3].

37. Orozco, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, s.n., 1977, p. 81.

38. Vid. *Variá lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.

39. Cf. V. Lleó Cañal, prólogo, edición y transcripción de: Messia de la Cerda, *Discursos festivos...*, p. x y XIII.

40. En los folios 107 vo. y 156 vo. Cf. Lleó Cañal, *Arte y espectáculo...*, ed. cit., p. XI.

41. Cf. Lleó Cañal, prólogo a los *Discursos festivos...*, ed. cit., p. X.



Pese a ello, éste es un dato que tras la lectura del manuscrito nos pareció en cierto modo arbitrario, ya que Messia, en uno de los discursos en que divide su obra, narra los festejos de la iglesia de San Salvador ocurridos en agosto de ese mismo año:

Con estos por orden del cabildo del Sanctissimo Sacramento se juntaron el mayordomo Juan Barbero y Pedro Diaz prioste, y conformados en lo que se avia de hazer salieron un viernes en la tarde, y con atabales y trompetas publicaron su fiesta para el **domingo primero de agosto** deste año de noventa y quatro una taça de plata a quien mejor passo el dia de la fiesta a su puerta pusiesse y un cubilete de plata de valor de cien reales a quien mejor arco, o ya en la calle o ya en la plaça levantase y seis cucharas de plata de valor de cinquenta reales a quien con mas curiosidad adereçase su puerta.<sup>42</sup>

Pero no solamente se anuncia en este párrafo unas celebraciones que se iban a hacer en agosto y cuyo mandamiento podía conocer Messia de antemano sino que líneas después son descritas:

[...] mas considerando algunos daños, que los fuegos de las atrasadas noches avian causado, su señoria del Conde mando expresamente que los vezinos se abstuviesen deste genero de reguzijo con penas graves que para ello les puso, permitiendoles solo esta fiesta el sabado dia de San Salvador en la noche que fue vispera de la fiesta. Esto fue causa para que las faltas que en la noche no se enmendassen en el exceso del dia. Celebrose la ultima con muchas y varias invenciones de fuegos causadores de tanta claridad, que parecían quererle hurtar al dia su officio; **acuerdome de aver visto** en distancia de un tiro de piedra quemar quatro castillos, y dos galeras de treynta bancos por vanda hazian enemiga competencia. Con estos y los que en otras calles uvo, que fueron muchos en numero, [...]<sup>43</sup>

Para comprender los motivos de este desajuste temporal es imprescindible describir mínimamente la estructura del manuscrito. Éste se compone de catorce discursos. Cada uno de ellos se dedica a una parroquia y a su procesión: el primero a la catedral; el segundo a la parroquia de San Clemente; el tercero a la parroquia de San Vicente; el cuarto a la Iglesia de San Salvador; el quinto al adorno de la calle Culebras y «Plaça del Pan»; el sexto al adorno de la calle de Dados; el séptimo al altar y calles del convento de la compañía de Jesús; el octavo al adorno de la calle Cerrajería y parte de la calle de la Sierpe; el noveno y el décimo al adorno del segundo tercio de la calle de la Sierpe; el undécimo y el duodécimo a los «passos» del Testamento Nuevo ubicados en la calle Sierpes; el decimotercero a las restantes calles de la colación de El Salvador y por último el decimocuarto a la descripción del ornato, orden y calles por donde pasaba la procesión de la Iglesia de El Salvador.

El día de San Salvador tradicionalmente es el 6 de agosto y dado que Messia señala las fiestas de esta parroquia para la primera semana de este mes, es posible que se refi-

42. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 30. El subrayado es nuestro.

43. *Ibidem*, p. 32. El subrayado es nuestro.

riese a esta fecha. Este anacronismo puede significar o bien que el propio Messia u otra persona escribieron a posteriori el día 20 en el manuscrito para otorgarle una referencia temporal que concordase con la fiesta litúrgica de la octava del Corpus, o bien, algo muy poco probable, que nuestro autor se inventara, ayudado por la tradición, cómo eran estos festejos, con lo cual todo lo narrado sería pura conjetura. Sin embargo el detalle de lo descrito y frases como «acuermome de aver visto...» nos conducen a buscar otra explicación.

Por otra parte suponemos que el traslado a agosto de las luminarias del día de El Salvador, ideadas para el Corpus, fue a causa de la prohibición que extendió D. Rodrigo de Castro, gobernador del Arzobispado, a todas las parroquias después de los excesos cometidos por la de San Vicente, aunque también de esta forma se cubrían los tradicionales fuegos del día del patrón. Finalmente se levantó el castigo, pero quizá retrasó el curso de los festejos:

El mucho exceso, que las luminarias, y fuegos en las fiestas destas dos parrochias hizieron dio legitima causa al insigne governador del arzobispado, para impedirles a los curas de las iglesias restantes la licencia de hazer sus fiestas con solemnidad: anublando las luminarias, y con estas los coraçones de todo el pueblo, mas al fin persuadido de justos ruegos abrio de nuevo la puerta a la largueza y virtud sevillana, para que prosiguiesse sus buenos propositos aviendo como prudentissimo juez usado de algun rigor y discreta cautela, para poner freno a las demasiadas solturas de la gente popular.<sup>44</sup>

Además de la procesión general que en aquel momento se circunscribía a un recorrido por el interior de la Catedral y a una breve exposición del Monumento Pascual a los fieles que se agolpaban en las Gradass que rodean el templo, Messia cuenta la procesión que organizaba cada parroquia y la ubica temporalmente. Esta información aparece en el discurso segundo donde se indica que las procesiones parroquiales eran el viernes siguiente a la procesión general, día del Corpus:

La devocion grande de la gente desta ciudad insigne, no se contenta con hazer al Sanctissimo Sacramento esta fiesta solo en nombre y voz de todo el pueblo, antes imitando a la cabeça desde el viernes siguiente çelebra la misma fiesta desde la mas alta parrochia hasta el mas pobre monasterio que en ella se conoce<sup>45</sup>

Con esto se respetaba la octava del Corpus, la cual litúrgicamente son los siete días que siguen al jueves del Corpus, es decir de jueves a jueves, siendo el viernes el primer día después del octavario y el comienzo de las procesiones menores. Sin embargo en la obra de Messia se diferencia entre éstas y los festejos que las acompañaban, compuestos por fuegos artificiales y representaciones. Para éstos el día grande de la fiesta de cada barrio era el domingo que venía tras el viernes de la procesión y las luminarias y mascaradas se hacían desde ocho noches antes, es decir desde el sábado de la semana precedente:

44. Messia de la Cerda, *op. cit.*, (Discurso III), p. 27.

45. *Ibidem*, p. 23.

La más ligera pluma quedara corta si quisiere contar en breve summa las invenciones de luminarias y fuegos que las ocho noches antes del domingo de su fiesta los vezinos de Gradass<sup>46</sup> hizieron; aqui se podra ver un Retrato bivo de la abrasada Troya, porque desde los mas infimos umbrales hasta los mas altos chapiteles eran invenciones de fuego, que parecia abrasarse esta venturosa ciudad; [...] Amanecio el domingo por la mañana, y la luz del nuevo día descubrio mil curiosidades que la media noche encubrio con sus tinieblas, de ver eran aquellos hordenes de arcos [...]<sup>47</sup>

Con la ayuda de Sánchez Arjona en su libro *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*,<sup>48</sup> hemos podido saber que en el año 1594 el día 1 de junio fue miércoles. Quizá ésta haya sido una de las razones —junto a la falta de claridad de la abreviatura del ordinal— por las que se haya creído que el manuscrito está fechado el día 2, jueves, y, por lo tanto, uno de los posibles jueves del Corpus. Pero de ser así, no existiría acuerdo con lo que cita Arjona refiriéndose al periodo de representación de los autos de ese año:

En el libro de caja se dice: ‘Á las personas que se ocuparon y trabajaron en los andamios que se pusieron en casa del Conde Asistente para el ensayo de los autos y danzas de la fiesta, desde Miércoles 1º de Junio hasta 10 días del dicho mes’, etc.<sup>49</sup>

Que se hicieran los ensayos hasta el 10 de junio encaja con el día en el que realmente cayó el Corpus aquel año: el calendario litúrgico señala el 10 de abril de ese año como el de Pascua de Resurrección, cincuenta días después, esto es, el 5 de junio se celebró domingo de Pentecostés, y el jueves siguiente día 9, el Corpus. Por lo tanto el octavario terminaría el día 16, las procesiones parroquiales serían el viernes 17 y el domingo 19 culminarían las fiestas de luminarias. Messia o cualquiera que tuviera en su poder el manuscrito y se percatase de la ausencia de datación también pudo hacer este cálculo. Dado que además el domingo 19 terminaban las fiestas, es probable que quien tratase de datar anotase el día 20 según una previsión temporal lógica.

Precisamente el hecho de que Messia en un momento determinado aluda a las celebraciones de agosto nos hace dudar de que fuese él mismo quien hiciese la corrección de la portada. Quizá quiso reflejar estrictamente la normativa litúrgica, pero nos resulta difícil entenderlo así, ya que entonces hubiese obviado conscientemente el salto temporal de las luminarias de El Salvador, parroquia a la que por otra parte dedica los *Discursos*.

46. Se refiere a los de la parroquia de San Clemente, sagrario de la Catedral. Las Gradass, como hemos mencionado, son las calles que rodean a la catedral.

47. Messia de la Cerda, *op. cit.*, (Discurso II), p. 24.

48. Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994 (prólogo de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña), p. 90.

49. *Ibidem*, p. 90.

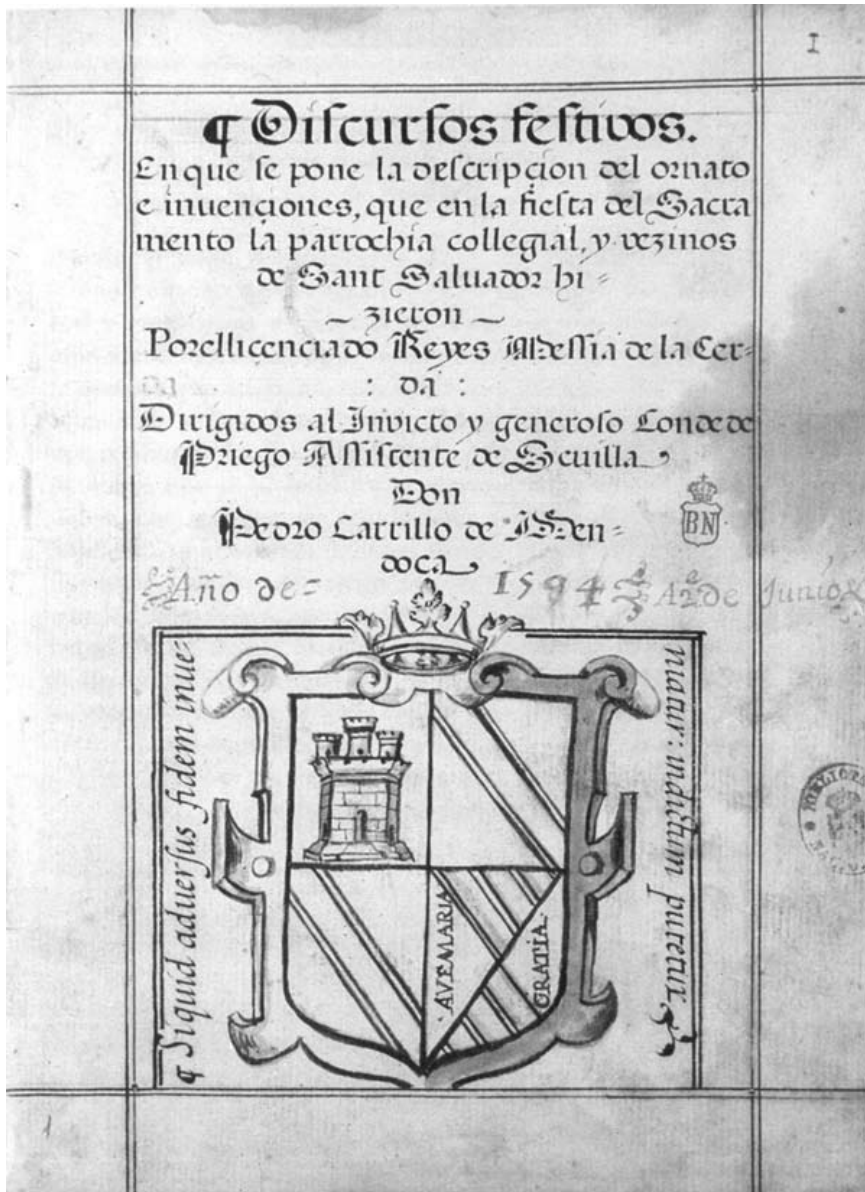


Fig. 3. Portada de los *Discursos Festivos* de Reyes Messia de la Cerda. Sevilla, 1594. Madrid. Biblioteca Nacional. Mss./Facs. 542. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

### b) *Los passos*

Como ya hemos mencionado, a través de los catorce discursos de la obra se detallan las decoraciones callejeras que costearon los distintos barrios para el adorno de las fiestas sevillanas del Corpus de 1594. A cada barrio le corresponde un discurso, excepto al de la calle Sierpes, cuya relación comprende desde el octavo al decimotercero.

El interés excepcional que ofrecen los dibujos que acompañan a la narración es el matiz popular de la fiesta que subsiste en estas apariencias dispuestas la mayoría de ellas en forma de *passos*. Las figuras de los mismos fueron además vestidas con ropas auténticas que proporcionaron los propios vecinos:

Y no queriendo el buscar vestidos para tanta machina como se intentava hazer, solo se prefirio a vestir las figuras dandole los vezinos las ropas conforme al repartimiento que se les diesse. [...] y expuestos los quatro diputados a repartir entre los suyos el trabajo de buscar las ropas, y todos los aliados resueltos a buscarlas, (que no fue de poco momento porque las hallaron riquissimas)<sup>50</sup>

En Sevilla ya existía la tradición de las llamadas «figuras de vestir» y se empleaba para festividades como las de la Semana Santa. Como apunta Lleó Cañal,<sup>51</sup> normalmente eran de barro —suponemos que sólo algunas partes— e iban ataviadas con pelucas de cáñamo, caretas de *papier-marché* pintadas y ropas.

Había talleres especializados en este tipo de estructuras y el de Juan Bautista de Aguilar, uno de los «maestros de invenciones» que participó en la creación de los decorados de la calle Sierpes, era en «manufacturas de invenciones, arcos y passos» uno de los «mas particulares de España».<sup>52</sup> Junto a éste, Melchor de los Reyes fue otro de los «maestros» de las mencionadas esculturas efímeras de la calle Sierpes. De hecho Aguilar, al caer enfermo De los Reyes, utilizó los cuerpos y rostros que éste tenía ya preparados:

Al fin aviendolo traçado y puesto en el punto mejor que yo supe, para la obra de manos hize se trujesen Juan Baptista de Aguilar y Melchor de los Reyes, [...] y por caer Reyes indispuerto de una grave enfermedad, que le obligo a estar algunos dias en la cama, que no hizo poca falta, se encargo solo Juan Baptista de dar todos los cuerpos y rostros que necesarios fuesen, valiendose de los que Reyes tenia que son en extremo.<sup>53</sup>

A su vez Messia, en un momento determinado, asume la autoría de la «traza» de los «passos»:

yo devoto de esta parrochia (aunque no lo es mia) juntandose a esto, los muchos amigos saçerdotes que en ella estan mios, y el amor que en particular a la naçion portuguesa tengo, lo façilito de suerte que lo

50. Messia de la Cerda, *Discursos festivos...*, ed. cit., p. 78.

51. Cf. Lleó Cañal, prólogo a los *Discursos...*, p. XII.

52. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 78.

53. *Ibidem.*

que pedia trabajo de algunos meses, me obligo a traçarlo en dos dias por no quedar de tiempo, para poner por obra las invenciones de los passos mas que doze dias y destos los quatro fiestas, que no pequeño cuydado me causo.<sup>54</sup>

Cada uno de los barrios acogió distintos tipos de adornos, que han sido clasificados temáticamente por Lleó Cañal. De este modo estaban los llamados «passos» del Antiguo y Nuevo Testamento de la calle Sierpes; los profetas, sibilas y figuras alegóricas, concentrados en su mayoría también en esta misma calle; las invenciones propiamente dichas, es decir, aquellos fenómenos mecánicos inspirados muchos de ellos en la literatura emblemática; las arquitecturas efímeras levantadas en calles y plazas —arcos triunfales, pórticos, «riscos»...—; y por último los altares erigidos por vecinos y adosados a sus casas.<sup>55</sup>

En el discurso primero, «en que se trata de la proçession general que cada año haze la insigne çiudad de Sevilla al Sanctissimo Sacramento en la iglesia mayor della y de la fabrica de su monumento»,<sup>56</sup> se obtienen interesantes datos sobre el componente teatral de la fiesta. En él se habla de las representaciones que se ordenaron para el día de la procesión general, y de la fórmula de los «medios carros» como mecanismo escénico:

Las Representaciones son quatro divididas en ocho medios carros de grandissima machina y longitud, las danças son ocho, todas de mucho Reguzijo, y estas con las representaciones duran todo el dia<sup>57</sup>

Normalmente en Sevilla éste era el número habitual de representaciones, aunque en ocasiones llegaron a ser seis y finalmente tan sólo dos. En un principio los autos eran costeados por los Gremios y Hermandades, pero a partir de 1554 pasaron a depender del Ayuntamiento a medida que aquéllos fueron perdiendo su carácter corporativo para sufrir una vigilancia estricta por parte de la Iglesia.<sup>58</sup> Como hemos comentado, ni siquiera inicialmente las obras guardaban una relación directa con el Misterio celebrado y, las Tarascas, Gigantes y Mojarillas, eran los protagonistas procesionales que continuamente se cruzaban de forma natural delante de la Custodia, reliquias de santos o autoridades eclesiásticas y civiles. El interés por otorgar un orden a dichos elementos pone de manifiesto su complicado control.

De este modo el Ayuntamiento, en su afán de hermanar Iglesia y representaciones, nombró una comisión para escoger los mejores autos entre los presentados a público concurso. Por las noticias que facilita Sánchez Arjona<sup>59</sup> se sabe que en este año de 1594 los premiados fueron: *El grado de Cristo* de Juan Suárez del Águila y *Santa María Egiciaca* de Alonso Díaz. A su vez también se llevaron a escena *La ciudad de Dios* y *Nuestra Señora de Guadalupe*, de los cuales no consta quiénes fueron los autores, aunque el último se haya atribuido a Cervantes:<sup>60</sup>

54. *Ibidem*, p. 77.

55. Cf. Lleó Cañal, Prólogo a los *Discursos festivos...*, pp. XIII-XV.

56. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 14.

57. *Ibidem*, p. 22.

58. Cf. Lleó Cañal, Prólogo a los *Discursos festivos...*, p. x.

59. Sánchez-Arjona, José, *op. cit.*, Sevilla, Ayuntamiento, 1994, pp. 86-87.

60. Respecto al auto de *Nuestra Señora de Guadalupe* fue José M<sup>a</sup> Asensio en el prólogo que precede a la edición de este auto hecha por Bibliófilos Andaluces en 1868, quien supone a Cervantes como posible autor. Sánchez Arjona en cambio, se muestra escéptico al respecto. (*Ibid.*, pp. 87-90)

El autor de comedias Gaspar de Porras, [...], fué el encargado, mediante 1,200 ducados que le dio la Ciudad, de representar los cuatro autos de la fiesta del Corpus de este año, haciéndolo á satisfacción y contento de la Comisión, quien acordó dar de gratificación 37,400 maravedises á Catalina Hernández, mujer del mencionado Porras, en atención ‘á la mucha costa y gusto que tuvo en los vestidos de seda que hizo para la representación, y en la bordadura de ellos’, ...

También al representante Gonzalo de Córdoba se le dió una ayuda de costas ‘por el trabajo que tuvo en concertar la fiesta y hacer que se representase bien.’

Se dispuso dar premios á los autores de las mejores letras de autos que se presentasen; y así se hizo, concediendo 30 ducados de premio á Juan Suárez del Águila por el auto que escribió de *El grado de Cristo*, y otros 30 ducados á Alonso Díaz por el intitulado *Santa Maria Egiciaca*...

Al parecer eran varios los puntos de la ciudad donde pudieron tener lugar las representaciones. Esta movilidad queda directamente relacionada con el recurso de los medios carros. Ya en 1543 Lope de Rueda sacó en *dos carros* el auto de la *Asunción de Nuestra Señora*<sup>61</sup> y este dispositivo escénico supuso una agilidad espacial imprescindible para magnificar el espectáculo y conseguir esa buscada dimensión de sobrenaturalidad.

La ubicación de las representaciones venía marcada con anterioridad por los diputados del Cabildo municipal ya que colocaban las armas de la ciudad sobre los muros de las casas donde debían detenerse y actuar todos los que durante la mañana, en la procesión y el oficio, habían aportado el elemento lúdico. Esto pudo condicionar, de alguna forma, un patrón decorativo que conectase con los autos, precisamente, por la inherente tradición temática e iconográfica de éstos. Un ejemplo de esta relación es quizás la que pudo haber entre el «risco» de Santa María Egipciaca en la *Plaza de los Lenceros* —próxima a la actual calle de los Chicarreros y por lo tanto muy cercana a Sierpes y a la Catedral— y el auto del mismo tema representado ese año.<sup>62</sup>

Otros discursos en los que se aprecia la riqueza iconográfica de los pasos y su dimensión espectacular son el quinto «donde se pone el ornato de la Calle Culebras, Plaza del Pan, sus altares, bosques y arcos» y el sexto «donde se describe la curiosidad de la calle de Dados, sus fuentes e invençiones».<sup>63</sup>

La calle Culebras era la que modernamente se conoce como la calle Villegas y sus extremos son la Plaza del Pan, la calle Francos y Galindo y la plaza del Salvador. Asimismo la calle Dados era la que en la actualidad se llama Puente y Pellón.<sup>64</sup> Pese a ser céntricas y no demasiado anchas fue extraordinaria la cantidad de altares, arcos, retra-

61. Lleó Cañal, *op. cit.*, pp. 18-19.

62. Trataremos este tema con más detalle dentro del apartado «Influencia pictórica e información teatral».

63. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 32. El discurso quinto abarca desde la página 32 a la 40, y el sexto desde la 40 a la 53.

64. Cf. Lleó Cañal, notas a Messia de la Cerda, *Discursos...*, p. 230. En la nota 55 cita a Álvarez Benavides, *Explicación del plano de Sevilla*, vol. II, p. 275, el cual dice que «los extremos de esta calle son plaza del Pan, Francos y Galindo y plaza del Salvador», y añade que «esta vía es de las más importantes y céntricas de la ciudad. Por ella pasan la procesión del Corpus y casi todas las cofradías; la entoldan en verano». Asimismo la calle Dados es la que actualmente tiene el nombre de Puente y Pellón e iba desde la Plaza del Pan hasta la plaza de la Encarnación. (*Ibidem*, Messia de la Cerda, *Discursos...*, notas de Lleó Cañal, p. 232). Nuestra intención es reconstruir el recorrido de la procesión de la Iglesia de el Salvador siguiendo las indicaciones de Messia en un plano del

tos, paredes doseladas, enramados para crear sombra, fuentes, bosques artificiales y pasos que se concentraron en este espacio, llamando particularmente la atención el paso de San Eustaquio o *Sant Estação* [vid. más adelante la Fig. 48], el cual vuelve de nuevo a conectar las decoraciones efímeras con el arte y con el teatro:

[...] estava otro bosque mucho mayor, que ocupava treinta varas de sitio en longitud y çerca de tres en anchura. En este avia algunas savandijas y fieras fingidas, gañanes y monteros, y en medio Sant Estação arrodillado a un çiervo que entre sus cuernos tenia un Christo Cruçificado, cuya vista fue el principio de la inopinada conversion deste sancto. Poco atras pareçia entre los alamos y verduras de que el monte estava enriqueçido un cavallo grande muy bien hecho, y tan al bivo fabricado, y con tanto discuido cuydadoso puesto, que hizo picar a muchos que repentinamente lo miravan, y aunque estava curioso, lo que mas lo enriquecio fue un gañan vestido de jerga que a la puerta de una choça con su baculo estava, cuyo rostro, talle y postura engaño a muchos discretos no creyendo ser figura contrahecha sino natural<sup>65</sup>

Las dimensiones, «treinta varas de sitio en longitud»<sup>66</sup> es decir aproximadamente unos 24,90 m y «tres de anchura», 2,49 m., nos dan una idea de la extensión del simulado «bosque», el cual tenía unas proporciones nada despreciables.

Esta aparatosidad rebasaba claramente los límites de lo meramente ornamental. Los adornos que describe Messia pretenden, bajo un carácter festivo, dramatizar y conferir acción a las insignias religiosas ensalzadas por los recursos plásticos y poéticos del teatro. Criaturas como el «pelicano» o la «paloma *viva* que echaba agua», el ciervo o el caballo del paso de San Eustaquio, convierten en verdadera fiesta teatral el misterio y pensamiento teológico. La suntuosidad y adorno de las iglesias, acorde con el espíritu impresionista trentino, impulsó este desbordamiento mundano fuera de los templos. El acercamiento al vulgo gracias a figuras como «el gañán» es parte de un recurso escénico que busca la complicidad del receptor al más puro estilo lopesco.

El sentido dramático impregna todo el manuscrito, pero a partir del discurso séptimo y especialmente desde el noveno hasta el decimotercero —segundo tercio de la calle Sierpes aderezada por los portugueses— hay un desbordamiento hacia lo externo, hacia todo estímulo sensorial, especialmente la vista, de forma incomparablemente más concentrada que en el resto de calles mencionadas.

El discurso séptimo corresponde al altar y calles de la Compañía de Jesús que, en palabras de Messia, comprendía «la entrada que hace el barrio de don Pedro Ponce [...] [y] el templo de la Compañía de Jesús»,<sup>67</sup> lo que posteriormente se ha conocido como la calle Aranjuez y la capilla de la Universidad, continuando por la que «vulgarmente se llama la vallestilla»<sup>68</sup> —hoy en día la que va de la calle Acetres hasta la plaza de la En-

año 1771, el que se hizo por disposición de D. Pablo de Olavide, asistente de la ciudad en aquel momento, y también en un plano actual de la ciudad de Sevilla para mayor claridad. Asimismo mostraremos sobre éstos el recorrido por donde pasaban los carros.

65. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 39.

66. La vara eran aproximadamente 83 cm.

67. Messia de la Cerda, *op. cit.*, pp. 53-54.

68. *Ibidem*, p. 63.



carnación, cortada por la calle de la Sopa en su mitad—. <sup>69</sup> La capilla se adornó con ricos doseles, las calles con altares, pero aquello que destacó por su efectismo teatral fue un arco en cuya mitad había una «bola a semejança de nube, que servía de pie a una imagen pequeña de Nuestra Señora, la cual por la parte superior parecía estar en el ayre». <sup>70</sup> Esta aparatosidad, avivada por el deseo de crear una realidad ambiental conmovedora, es fruto de las preocupaciones escenográficas que el arte adquiere para dar a sus obras ese carácter confuso de la existencia bajo la forma de una apariencia cambiante y móvil. En el libro de Gustav Rene Hocke, *El Manierismo en el arte europeo, de 1520 a 1650 y en el actual*, se ilustra un artefacto similar al que Messia debió de utilizar para esta escultura [Vid Fig. 4]. <sup>71</sup> El mecanismo consistía en una especie de armazón de hierro, que, al serle colgada la imagen, quedaba oculto y por lo tanto ésta parecía flotar. <sup>72</sup> Lo fingido surge gracias a ese elemento teatral que hace de esta invención una curiosidad técnica.

En el octavo discurso nos adentramos ya en la calle Cerrajería y parte de la calle de la Sierpe. En este tramo lo más destacable era la ya comentada figura del monte Tabor y un risco al final de Cerrajería en medio del cual estaba Sansón bebiendo de la quijada del león. Al otro extremo de la calle, había un retablo de plata con la Virgen, el Niño, Santa Caterina, San Benito y Sto. Domingo [Vid. Apéndice A: Figs. 2 y 3]. Y todo este conjunto escoltado en sus esquinas por dos salvajes.

Al iniciar la calle Sierpes se puso un altar dedicado a Santa Catalina, un paso del Papa Urbano rodeado de Santo Tomás y San Buenaventura —imprescindible dada la importancia de este Pontífice para la fiesta del Corpus— y cuatro jerglíficos, dos de ellos dibujados: el clásico y ortodoxo «Non Plus Ultra» [Vid. Fig. 5] y el así llamado del «jumento» [Vid. Fig. 6]. En este último se connota negativamente a este animal ya que a lo largo de la tradición cristiana había sido escogido como símbolo del pueblo judío o de Santo Tomás incrédulo. <sup>73</sup> Por otra parte en la *Iconología* de Ripa el asno es el reflejo de la mofa, la broma a costa de las desgracias ajenas, <sup>74</sup> la obstinación, <sup>75</sup> la pereza <sup>76</sup> o la ignorancia. <sup>77</sup> El lema que acompaña a la imagen —*Si llegas con contricion/ haras miel deste sustento/ y si con vana intencion/ como asqueroso jumento/ gustaras tu perdicion*— confirma el matiz peyorativo que tradicionalmente ha arrastrado este animal.

Con este último jerglífico se da paso al discurso noveno, en el que se inicia el segundo tercio de la calle Sierpes y el esmerado aderezo de los portugueses —la narración se extiende hasta el discurso decimotercero, donde aún se comenta el ornato del último tercio de la calle Sierpes; en el decimocuarto, como ya se ha mencionado, se especifica fundamentalmente el orden de la procesión en torno a la Iglesia de El Salvador—.

Sierpes ofrecía un total de 28 *passos*, 14 del Antiguo Testamento en el lado izquierdo y otros 14 del Nuevo en el derecho. Asimismo entre cada uno de ellos se ubicaba la

69. Cf. *Ibidem*, nota 81 de Lleó Cañal, p. 236.

70. *Ibidem*, p. 63.

71. Madrid, Guadarrama, 1961. Lámina s/n titulada «Dibujo para una procesión en Campobasso», perteneciente al capítulo introductorio, concretamente al epígrafe titulado «Nuevo modo de ver», pp. 27-35.

72. Cf. Lleó Cañal, notas a los *Discursos...*, ed. cit., p. 236 (nota 82).

73. Cf. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano* [6 vols.]: Tomo I/vol. I: *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Sebral, 1996, pp. 125 y 127.

74. Ripa, *Iconología* [2 tomos], Madrid, Akal, 1996; T. II, p. 92.

75. *Ibidem*, T. II, p. 141.

76. *Ibidem*, T. II, p. 195 y T. I, p. 64.

77. *Ibidem*, T. II, p. 504.

figura de un profeta o de una sibila colocada en una especie de casamento angosto que medía dos «varas» de largo (1.66 m. aproximadamente).<sup>78</sup> Los 28 *passos* se situaban a unos 2.23 m. de altura —«un estado y una tercia»—<sup>79</sup> para que pudieran ser contemplados sin dificultad. Su disposición simétrica era intencionada porque se advierte una conexión temática entre las historias. De este modo Messia prefiguró sucesos del Nuevo Testamento a través de los eventos del Antiguo.

Suponemos que esta colmada decoración de las distintas calles respondió a una clara aspiración de penetrar en el espacio del auditorio, el cual quedó invadido por esculturas efímeras, ingenios mecánicos, enramados, doseles, arcos con apariencias..., elementos estos, en suma, que pertenecían al plano virtual del espectáculo, pero que en ese momento, siguiendo el sentido general de la estética manierista-barroca, tendían a la invasión del área del espectador para incorporarlo a un nuevo terreno ilusorio, teatral. La comunicación con éste se buscó más que nunca. La recreación «realista» y pueril de las esculturas de la calle Sierpes fueron destinadas a provocar la emoción de quien las contemplaba, ya que éstas ocuparon, excepcionalmente, el mismo medio que los fieles. Las implicaciones artísticas que conllevó este acercamiento respondían a los mismos fines del teatro: la creación de ficciones espaciales conmovedoras que establecieran lazos de unión con quien las presenciase.

Esta esmerada ambientación en el festejo del Misterio consiguió sacar el drama sacro fuera del templo y lo instauró en las calles para hacer de las mismas auténticos ámbitos teatrales preparados para albergar una trama de argumento teológico. Por esta razón, y para poder comprenderla influencia recíproca entre esta imaginería y la de los autos sacramentales, juzgamos conveniente la visualización de lo narrado por Messia tanto la trayectoria de la procesión de El Salvador como la reconstrucción a través de un boceto del proyecto escénico de la calle Sierpes.

78. Cf. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 79.

79. *Ibidem*. Un estado eran siete pies y un pie aproximadamente 23 cm. Posteriormente, en el apartado del itinerario de la procesión y los carros, daremos con más detalle las medidas especificadas por Messia.

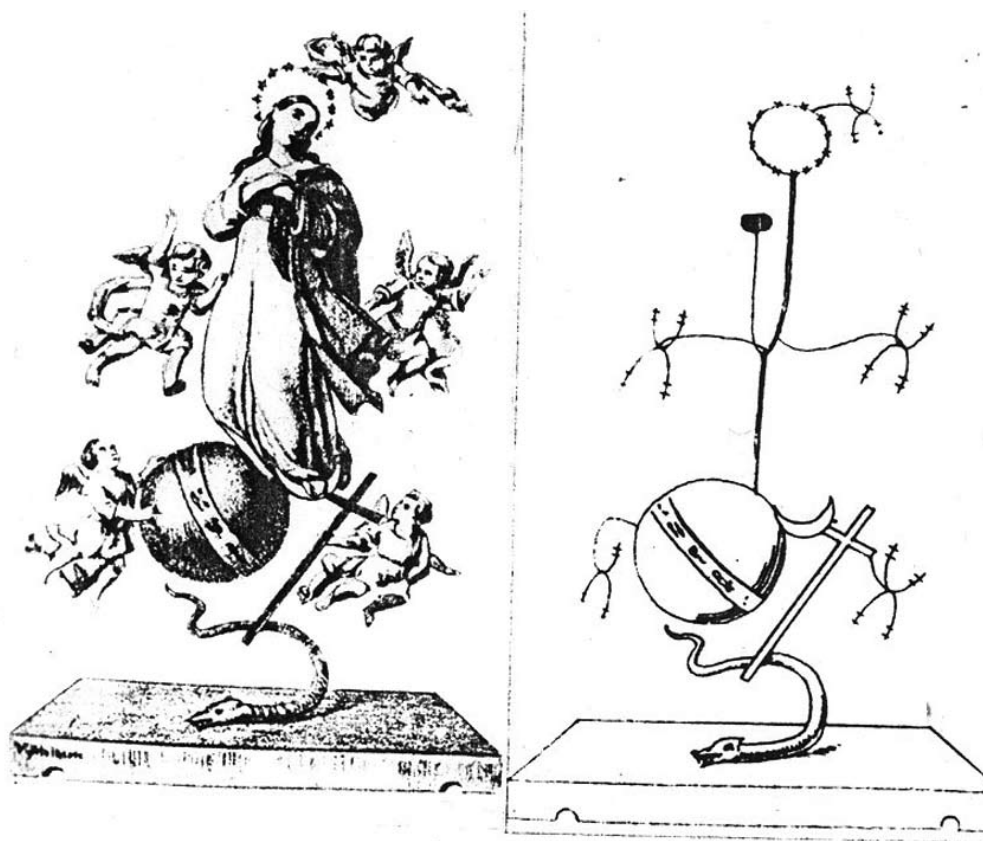


Fig. 4. Dibujo para una procesión en Campobasso. (Rene Hocke, *El Manierismo en el arte europeo, de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961).



Fig. 5. Dibujo de los *Discursos Festivos*, Sevilla, 1594. Mss./Facs. 542, f. 46 ro. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 6. Dibujo de los *Discursos Festivos*, Sevilla, 1594. Mss./Facs. 542, f. 46 ro. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

## CUADRO A

## PASOS DE LA CALLE SIERPES Y PROFETAS SITUADOS ENTRE LOS CASAMENTOS

ANTIGUO TESTAMENTO	NUEVO TESTAMENTO
1º: Abraham, Sara y los tres ángeles —Profeta Isaías	1º: Anunciación de la Virgen —Sibila Cumea
2º: Abraham expulsada a Agar —Profeta Jeremías	2º: Huida a Egipto —Sibila Tiburtina
3º: Rebeca y Eliazer —Profeta Daniel	3º: falta este paso. El texto pasa del segundo al cuarto paso del Nuevo Testamento
4º: Bendición de Jacob —Profeta Ezequiel	4º: El Buen Pastor acompañado por la Fe y el Mal Pastor por la Herejía —Sibila Europea
5º: José y sus hermanos —Profeta Oseas	5º: Multiplicación de los panes y de los peces —Sibila Libica
6º: Moisés y la zarza ardiente —Profeta Jobel	6º: La Inmaculada rodeada de atributos y Virtudes —Sibila Helespontica
7º: Josué deteniendo el sol —Profeta Amos	7º: La Virgen intercede ante la cólera divina, acompañada de San Francisco y Santo Domingo —Sibila Frigia
8º: Gedeón y el vellocino —Profeta Micheas	8º: Juan El Bautista señala al Mesías —Sibila Persica
9º: Historia de Ruth y Booth —Profeta Sophonias	9º: Desposorios de Cristo con la Iglesia —Sibila Eritrea
10º: Sansón con la quijada del león —Profeta Nahum	10º: Las tentaciones de Jesús —Sibila Egipcia
11º: Historia de Ester y Mardoqueo —Profeta Zacharias	11º: Entrada de Cristo a Jerusalén —Anna Profetisa
12º: El racimo gigante de la Tierra Prometida (Falta el dibujo) —Profeta Abdías	12º: Prensa mística y sangre vendimiada por los primeros Padres —Sibila Samia
13º: Jonás saliendo de la boca de la ballena —Profeta Abacuch	13º: Resurrección de Cristo —Sibila Cumana
14º: Visión de San Juan en Patmos <sup>80</sup> —Profeta Malechias	14º: Cristo rodeado por los Doctores de la Iglesia en la Institución de la Eucaristía —La Fe

80. Para dar una explicación a la inclusión de este paso entre los del Antiguo Testamento remitimos a la justificación dada por el propio Messia en su obra (*op. cit.*, p. 136).

c) *Itinerario de la procesión de la iglesia de El Salvador  
y boceto del ornato de la calle Sierpes*

Para delinear el itinerario procesional emplearemos dos planos, así como dibujos de vistas de Sevilla de la época: uno es el datado en 1771, grabado por José Braulio Amat y dibujado por Francisco Manuel Coelho;<sup>81</sup> el otro es el plano actual de esta ciudad, donde por la mayor precisión en el trazado de las calles del casco antiguo, puede observarse con mayor claridad el recorrido y los mínimos cambios en cuanto a disposición urbanística.

El recorrido procesional de la iglesia de El Salvador —situada en pleno centro de Sevilla— fue concomitante al itinerario y adornos de los diversos núcleos parroquiales que participaron en la fiesta: la Iglesia Mayor o Catedral y la parroquia de San Clemente —sagrario de la Iglesia Mayor—, la de San Vicente —más alejada del centro pero cuya procesión desembocaba cerca del convento de los jesuitas—, los ornatos de la calle Culebras y Plaza del Pan, el convento de la Compañía de Jesús, y los decorados de las calles Cerrajería y Sierpes, los cuales, constituyeron el final apoteósico de la ruta de El Salvador.

Pese al detalle, en el manuscrito de Messia no se adivina el orden que sigue la procesión de El Salvador hasta el último discurso. Anteriormente el autor se ha ocupado de describir las procesiones menores de la Iglesia Mayor (Discurso I), San Clemente (Discurso II), San Vicente (Discurso III) o Jesuitas (Discurso VIII). Pero es en el discurso decimocuarto, donde recompone los datos que desde el Discurso IV al Discurso VII había ido aportando en una exposición profusa pero poco metódica. De este modo sabemos que salió por la Puerta del Perdón<sup>82</sup> de la iglesia de El Salvador, precedida del elemento lúdico: la tarasca, las mojarillas, los danzantes, las trompetas y atabales de la ciudad junto a las «follonas» portuguesas.<sup>83</sup>

concurrieron a la Iglesia todos los combidados para este acompañamien-

81. Plano de la ciudad de Sevilla, 1771: «Plano topographico de la M. N. Y. M. L. ciudad de Sevilla, se levantó, y abrió por disposición del Sr. Dn. Pablo de Olavide, Asistente de esta ciudad, intendente del exercito, y provincia de Andalucia, y superintendente de las nuevas poblaciones de Sierra Morena, y Andalucia, año 1771», «Impreso el año de 1903, a expensas del Sr. Duque de Seclaes». Grabado por José Braulio Amat (documentado en Sevilla hasta 1800). Dibujado por Francisco Manuel Coelho. Cobre, talla dulce, 129 x 93 cm. Firmado: «Lo levantó y delineó Dn Fco. Man' Coelho, y lo Gravó Dn Jph Amat». Las vistas de Sevilla que se exponen en este capítulo, proceden de los libros: VV. AA., *Iconografía de Sevilla: Tomo I (1400-1650): Tomo II (1650-1790), Tomo III (1650-1790)*, Madrid, El Viso, 1988-89 (2 vols.)

82. En un principio éste fue un dato que propició la confusión con la «Puerta del Perdón» de la Catedral, pensando que en el manuscrito se estaba describiendo la procesión general. Sin embargo esto queda perfectamente aclarado en este último discurso. La Iglesia de El Salvador tenía «corral de los naranjos» y también «Puerta del perdón»: «[...] supongo que la yglesia de Sant Salvador es la mas antigua parrochia desta ciudad despues de Sancta Maria la mayor, su sitio es grande su fabrica antigua, con muchos arcos a la traça de la yglesia mayor de Cordova, señales evidentes que en el tiempo que los alarbes ocupaban esta çidad devia ser alguna famosa mezaquita suya. Por la parte de septentrion la adorna un claustro moderado con su patio, que a imitacion del de la iglesia mayor le llama el pueblo el Corral de los naranjos», Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 28.

83. Según Covarrubias en su *Tesoro...* (1611), ed. de Felipe C. Maldonado revisada por Manuel Camarero [segunda edición corregida], Madrid, Castalia 1995, p. 555a, la «FOLÍA». «Es una cierta dança portuguesa, de mucho ruido; porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos, llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus ombros unos muchachos vestidos de donzellas, que con las mangas de punta van hazien-

to, y aviendose gastado algun espacio en componer la machina de la gente, por la Puerta del Perdón que llaman salio la procession en esta forma<sup>84</sup>

Y sólo después de comentar la composición de la comitiva, Messia nombra por primera vez el sentido que tomó la procesión:

Junta la machina de esta procession y siguiendo un horden y concierto digno de alabança, dio buelta a las calles que con varias y discretas invenciones la estavan esperando; de las ventanas caya infinidad de trigo, obleas, gragea y rozio de aguas almizcladas, [...]; de las campanas avisados, los padres de la Compañía de Jesus, que en la casa profesa estan, embiaron sus espías para saber a que parte llegavan los estandartes, y teniendo noticia que venian ya por la calle Dados, juntos todos, salieron en procession hasta el barrio de don Pedro Ponce [...]. En esta junta se hallaron los moradores de las tres casas desta sancta religion, de la professa, del collegio de Sant Ermenegildo (y) del colegio de los ingleses, a quien yo doy titulo de teatinos o Jesuitas por la mucha afinidad y trato que con ellos tienen. La procession siguió su horden sin que ocaasion alguna la interrompiese, mas luego que la Custodia dio vista a la calle de los Çerrageros, [...]. Passo adelante la clerecia e ymagenes con todo el acompañamiento que llevaba y al entrar en la calle de la Sierpe, llegando (a) aquella parte donde los honrrados portugueses y sus passos tenian principio, pareció averse transformado en esta calle un pedaço de olorosa gloria [...]. De aqui sin detenerse, continuando la gravedad de su passo, prosiguió la Custodia y Cabildo hasta llegar a la Plaçuela de los Lençeros [...], mas passando de aqui no hizo possa alguna hasta entrar en la ultima plaça y primera de su Yglesia [...] <sup>85</sup>

De la Puerta del Perdón situada en el lado este del edificio, se pasaba a la calle Dados (actualmente Puente y Pellón), la cual iba según el plano de Sartorius de 1848, desde la plaza del Pan hasta la Plaza de la Encarnación.<sup>86</sup> De la calle Dados se entraba en el barrio de Pedro Ponce —C/Aranjuez posteriormente— que de inmediato daba al templo de la Compañía de Jesús, conocido hoy en día como la capilla de la Universidad o la Iglesia

do tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas; y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera del juyzio. Y así le dieron a la dança el nombre de folía de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeça vana.» La cita de Messia, dice lo siguiente: «El primer lugar ocuparon las çarandajas de la fiesta, la tarasca que es una sierpe grande en cuyo hueco van doze hombres gobernandola, con sus mojarillas que la defienden de la turba de los muchachos, que infinitos acuden a ofendella en vengança de los agravios que le haze, tragandoles los sombreros y desterrandolos de los lugares publicos, donde la multitud de sus voçes suele ser impedimento grande a la gente noble y popular que en ellos esta. Tras ella venian quatro danças, que hazian numero de quarenta y ocho personas, todas con sus instrumentos en las manos, haziendo estraña armonia, y reguzijando el principio de la procession; seguianse a estos las trompetas y atabales de la ciudad, junto a quien yvan las follonas portuguesas que por remate llevaban el Santo gigante Christoval...», Messia de la Cerda, *op. cit.*, pp. 209-210.

84. *Ibidem*, p. 209.

85. *Ibidem*, pp. 215-217. El subrayado es nuestro.

86. El plano de Sartorius, así como la información sobre los nombres modernos de las calles son citados por Lleó Cañal en sus comentarios del manuscrito (*op. cit.*, nota 62, p. 232). Queremos subrayar que, de ahora en adelante, las referencias a los nombres actuales de las calles se deben a las aclaraciones que hace Lleó Cañal en la mencionada edición del manuscrito.

de la Anunciación, Pabellón de Sevillanos Ilustres. A continuación se proseguía por la calle que vulgarmente se llamaba de la Vallestilla, que era la que hoy va desde la calle Acetres hasta la Plaza de la Encarnación, posiblemente la moderna calle Compañía. En ésta había varios doseles y el mencionado ingenio del arco cercado de lámparas en cuya mitad había una bola a semejanza de nube que servía de pie a una imagen de la Virgen, que «por la parte superior parecía estar en el ayre»<sup>87</sup> [Vid Fig. 4].

Seguidamente de Acetres se iba a la calle Cerrajería —protagonista del discurso VIII—, la cual desembocaba a mitad de la calle Sierpes, cuyo segundo tercio estaba aderezado por los portugueses. Como indica Messia éste se iniciaba «desde la calle, que llaman de las Moças hasta los Armeros».<sup>88</sup> Asimismo Lleó Cañal, según el plano de Sartorius, comenta que la calle de las Moças «es un callejón sin salida, con entrada por la calle Sierpes entre las actuales Sagasta y Cerrajería»,<sup>89</sup> es decir, la bocacalle M. López con arreglo al plano actual. Desconocemos en cambio cuál es el lugar que Messia señala como «Armeros», posiblemente llegaría hasta el final de Sierpes en su cruce con Manuel Cortina, ya que Messia menciona que «desde la calle que llaman Moças hasta los Armeros ay numero de 36 casas contadas por los dos lados desta calle».<sup>90</sup>

Posteriormente el adorno pasaba la «Cárcel Pública desta ciudad, [y venía a] la calle pequeña que de las Joyerías atraviesa a los Talaverteros [...]».<sup>91</sup> Este edificio se situaba en la embocadura de la calle Sierpes y mirando hacia la Plaza de San Francisco. La calle Joyerías es la que iba desde la que hoy recibe el nombre de Manuel Cortina hasta la Plaza de San Francisco. Y, Talaverteros, era parte de la actual Álvarez Quintero, «más exactamente el trozo comprendido entre la plaza del Salvador y la Cruz de los Polaineros».<sup>92</sup> Por lo tanto, las decoraciones debían de seguir por la calle denominada modernamente de los Chicarreros, afluir en la antigua «Plaça de los Lenceros» y de ahí finalmente dar a la calle Villegas, una de las laterales de la iglesia de El Salvador. [Vid. Fig. 7 y Fig. 8].<sup>93</sup>

Si observamos un detalle del plano de 1771 de Francisco Manuel Coelho [Fig. 9], y

87. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p.63.

88. *Ibidem*, p. 75.

89. Edición a Messia de la Cerda, *op. cit.*, nota 89, p. 237.

90. Desde luego no se puede tratar de la actual calle Armeros, muy alejada del núcleo urbano que estamos comentando.

91. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 192.

92. Cf. Lleó Cañal, notas 104, 105 y 106 a la edición el manuscrito de Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 242.

93. Queremos destacar que la reconstrucción que presentamos del recorrido de la procesión es una hipótesis construida a partir de las directrices de Messia en el último discurso, que señalan las calles adornadas —«dio buelta a las calles que con varias y discretas invenciones la estaban esperando»— como aquéllas por donde pasó la procesión. Esta última relación sumamente sintética de los hechos, puede completarse con la exhaustiva descripción que ha hecho en cada discurso, especificando en éstas los nombres de calles aderezadas. De este modo ha sido posible hilvanar el itinerario procesional, aunque alberguemos ciertas dudas sobre el mismo. Una de ellas es referente al llamado «barrio de Pedro Ponce», en él se juntaban los jesuitas, los del colegio de San Hermenegildo y los del colegio de los ingleses. No sabemos muy bien si daban la vuelta a la hoy denominada capilla de la Universidad o simplemente seguían por la antigua calle Vallestilla (posiblemente la actual calle Compañía) hasta llegar a Acetres y de ahí pasar a Cerrajería —solución esta última por la que hemos optado ya que la calle Compañía era un cauce directo a Acetres y además especialmente ornamentado para el paso de la procesión. De otro modo ésta hubiera entrado por las actuales Cuna y Goyeneta, que no son mencionadas por Messia como calles adornadas—. Messia en el último discurso solamente dice que desde el barrio de Pedro Ponce «la procesión siguió su horden sin que ocasion alguna la interrompiese, mas luego que la Custodia dio vista a la calle de los Çerrageros, [...]». Por ello hemos tenido que cubrir este hueco informativo con el rumbo que menciona Messia anteriormente para el adorno de este núcleo de calles en el Discurso VII (altar y calles del Convento de la Compañía de Jesús).





Fig. 7. F. M. Coelho (Dib.), José Braulio Amat (Grab.), *Plano de la ciudad de Sevilla* (1771).  
En negro: procesión de El Salvador; en blanco: recorrido de los carros.

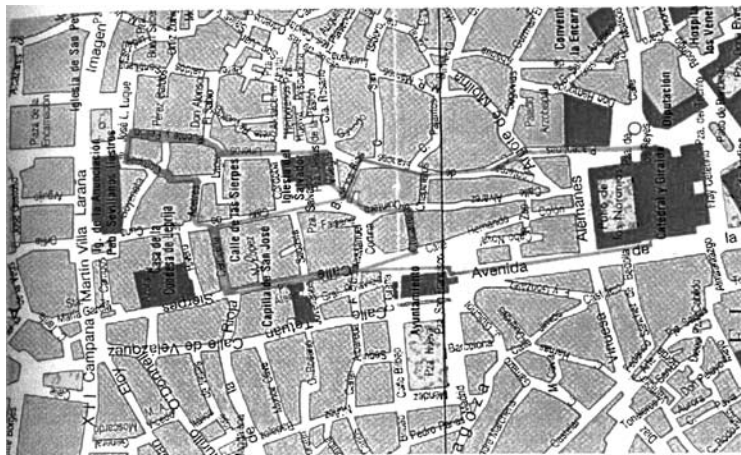


Fig. 8. Plano actual de la ciudad de Sevilla. Detalle.  
En negro procesión de El Salvador; en gris: recorrido de los carros.



Fig. 9. F. M. Coelho (Dib.), José Braulio Amat (Grab.), *Plano de la ciudad de Sevilla* (1771).  
Detalle. Cobre, talla dulce. 129 x 93 cm.

nos fijamos en el fragmento en que se ve la Catedral y el barrio de ésta —el cual Messia denomina como el de la Parroquia de San Clemente por ser ésta la Capilla del Sagrario—,<sup>94</sup> contemplamos con precisión las aludidas Gradas<sup>95</sup> del manuscrito, rodeando la Catedral por la parte del patio de los naranjos. Dicha comunidad organizó espectaculares fuegos:

La más ligera pluma quedara Corta si quisiere contar en breve summa las invenciones de luminarias y fuegos que las ocho noches antes del domingo de su fiesta los vezinos de Gradas hizieron<sup>96</sup>

De las Gradas que van a parar a la antigua calle Génova, se confluía en la Plaza de San Francisco —entre los números 161 (Casas capitulares de la ciudad) y 162 (Real Audiencia) del plano de 1771— en la que por primera vez se halla un espacio amplio y, por lo tanto, uno de los alternativos puntos viables en el que pudieron instalarse los ocho medios carros de los autos sacramentales de aquel año.

Gracias a un testimonio citado por Celestino López Martínez sabemos que el trayecto que seguían los carros de representación del Corpus comenzaba en «Las Gradas altas, desde el Colegio de San Miguel hasta la boca de la calle Génova, la Plaza de San Francisco, la placeta de la Cárcel Real, la calle de Sierpes hasta la nombrada de los Arqueros, luego Cerrajería, la Plaza del Cementerio del Salvador, desde la calle de Carpinteros hasta el principio de la titulada de los Cereros; la plazuela de la calle Francos, la de Placentines y las Gradas de Levante hasta la Torre de la Iglesia Mayor»<sup>97</sup> [Vid. Fig. 7 y 8 (recorridos entrecruzados)].

Lo que ignoramos es dónde se pararía toda esta maquinaria para la puesta en escena de los autos: durante el siglo XVI se comenzó con representaciones de obras litúrgicas en el interior de la Catedral pero éstas se expandieron fuera del templo para distribuirse en distintos enclaves de la ciudad marcados por la diputación del Cabildo, y en 1579 —tal como confirma Wardropper—,<sup>98</sup> se tomó el acuerdo de celebrar la «fiesta de los carros» en la Puerta del Perdón de la Catedral porque el lugar habitual para el drama dentro de la iglesia había sido ocupado por un catafalco.<sup>99</sup> Aún así, coincidimos con Lleó Cañal en que este hecho circunstancial no fue determinante para el traslado del teatro a las calles —cosa que eventualmente ya sucedía con anterioridad—. Si esta fórmula acabó insti-

94. Según Félix González León en 1594 ésta «se alojaba en una amplia nave abovedada, junto a la escalera de acceso a la Biblioteca Colombina, que hoy sirve de almacén al Cabildo», en *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, s.n., 1973 (Gráf. del Sur), p. 487. Al parecer ésta formaba parte de una nave lateral del Patio de los Naranjos, cuya destrucción completa no se había consumado aún en 1594. Citado por Lleó Cañal, nota 33, p. 227, *Ibidem*. Messia dice al respecto: «[...] la primera que tomó la mano en mostrar el zelo de sus feligreses, fue la collacion de Sant Clemente, Sagrario que es de la yglesia mayor desta ciudad, cuyo templo esta en el claustro de la misma yglesia, a un lado del patio de los naranjos», *Ibidem*, (pp. 23-24).

95. Como puede notarse, Gradas son las modernamente llamadas Avda. de la Constitución, la que va a dar a Placentines y la calle Alemanas.

96. *Ibidem*, p. 24.

97. En *Teatros y Comediantes sevillanos del siglo XVI: estudio documental*, Sevilla, s.n., 1940 (Imp. Provincial), p. 93. Citado por Lleó Cañal en *Arte y espectáculo ...*, ed. cit., p. 43.

98. Wardropper, Bruce, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, 1967, p. 57.

99. Vid. Lleó Cañal, *op. cit.*, p. 43: «... con motivo del traslado de los cuerpos Reales a la nueva Capilla, se levantó entre los dos Coros un suntuoso túmulo que los albergase mientras duraban las funciones religiosas que se celebraron con tal motivo. Al no quedar despejada la zona a tiempo, se tomó la decisión de representar las obras en un tablado erigido ante la Puerta del Perdón».

tuyéndose, en todo caso debió de corresponder a un deseo reformista de popularizar la fiesta y a la enorme aceptación que este nuevo modelo de teatralidad urbana supuso. Esta metamorfosis de los espacios estipuló la búsqueda de plazas destinadas a ser adornadas con arcos, enramados y construcciones efímeras, bien por su adecuación como posibles objetivos donde ubicar los carros, bien por el deseo de convertirse en exornos dignos por donde éstos discurrieran. En Sevilla, la concepción islámica de la ciudad proporcionó pocas áreas urbanas despejadas para este fin.<sup>100</sup> No obstante, como hemos sugerido, la Plaza de San Francisco o las Gradas cumplían esta función, aunque a su vez, pequeñas plazuelas situadas delante de las parroquias o de edificios importantes, como la de la Cárcel Real —tan próxima a la calle Sierpes— pudieron ocasionalmente ser sitios idóneos. La proporción de estos mentideros de la ciudad puede observarse mejor a través de algunas de las vistas de Sevilla que se conservan de esta época.

Una de las panorámicas que mejor muestra la amplitud de la plaza de San Francisco es el grabado anónimo de 1617 [Fig. 10],<sup>101</sup> editado por Joannes Janssonius. Pese a los manifiestos errores en la situación de los principales edificios religiosos —como la anteposición, respecto a la Iglesia Mayor, del templo de la compañía de Jesús a la iglesia de El Salvador— lo interesante en él es advertir esta plaza como gran centro de reunión social, al igual que su proximidad a las Gradas de la Capilla del Sagrario. Estas notables incorrecciones son subsanadas por vistas posteriores como la anónima de 1726 [Fig. 11],<sup>102</sup> que en nuestra presentación parcial de la misma, puede servirnos para percibir, según una perspectiva alzada, el corazón monumental y artístico en el que se ramificó el itinerario reseñado tanto para la procesión como para los carros: la Iglesia de El Salvador (nº 15), la capilla de la Compañía (nº 14), San Francisco (nº 21) o el Sagrario (nº 23).

Por otra parte, el ejemplar más antiguo, datado en 1585, es una vista general de Sevilla en perspectiva caballera, editada por Pietro de Nobili y grabada por Ambrosio Brambilla.<sup>103</sup> Ésta fue un prototipo difundido por todo el mundo hasta el siglo XVIII, gracias a que fue copiado e incluido en el tomo IV del *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun y Franz Hogenberg, publicado en 1588.<sup>104</sup> Una descripción muy detallada de la misma lo realiza M<sup>a</sup> Dolores Cabra Loredó: [esas] «avenidas, aunque exageradas, responden aún hoy a algunas de las vías importantes del casco antiguo. Se reconocen la calle Armas [...] mandada enladrillar en 1501 por los Reyes Católicos y que iba desde la puerta de Goles hasta la plaza del duque de Medina Sidonia; la que llevaba del postigo del carbón hasta la plaza del Palacio o Alcázar, la calle Sierpes, etcétera.

También se han destacado con grandes claros cinco plazas, algunas de las cuales aún

100. Cf. Lleó Cañal, *op. cit.*, p. 45.

101. Con la inscripción *Qui non ha visto Sevilla non ha visto maravilla* [...]. Grabado Calcográfico en cuatro planchas, 490 x 2290 mm. En M<sup>a</sup> Dolores Cabra Loredó y Elena María Santiago Páez (Eds.), *Iconografía de Sevilla*, Tomo I (1400-1650), p. 133, il. 56.

102. Anónimo, óleo sobre lienzo. 108 x 241 cm. En Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver, (Eds.), *Ibidem*, Tomo II (1650-1790) dentro del capítulo de Javier Portús, «Catálogo: La ciudad Real», p. 188, il. 136.

103. Grabado calcográfico, 455 x 715 mm., Sevilla, Colección Fundación Focus. Esta imagen puede consultarse en: *Ibidem*, Tomo I (1400-1650), il. 36, p. 96.

104. Cf. M<sup>a</sup> Dolores Cabra Loredó y Elena M<sup>a</sup> Santiago Páez, citado en la ficha 36 del «Repertorio iconográfico», *Ibidem*. El grabado editado por Braun y Hogenberg es calcográfico, de 155 x 485 mm. A su vez también fue reproducido en el *Urbium praecipuarum Totius Mundi. Liber quartus*. La ilustración de éste puede verse también en M<sup>a</sup> Dolores Cabra Loredó y Elena María Santiago Páez, (Eds.), *Iconografía de Sevilla*, Tomo I ..., ed. cit., (il. 38; p. 104). 107. Óleo sobre lienzo, 135 x 292 cm (8 pinturas). Sevilla, Museo de Bellas Artes. En: *Ibidem*, pp. 235-241, (ils. 216-223).



Fig. 10. *Sevilla*. Grabado Calcográfico en cuatro planchas. 490 x 2290 mm.  
Con la inscripción *Qui non ha visto Sevilla non ha visto maravilla*.

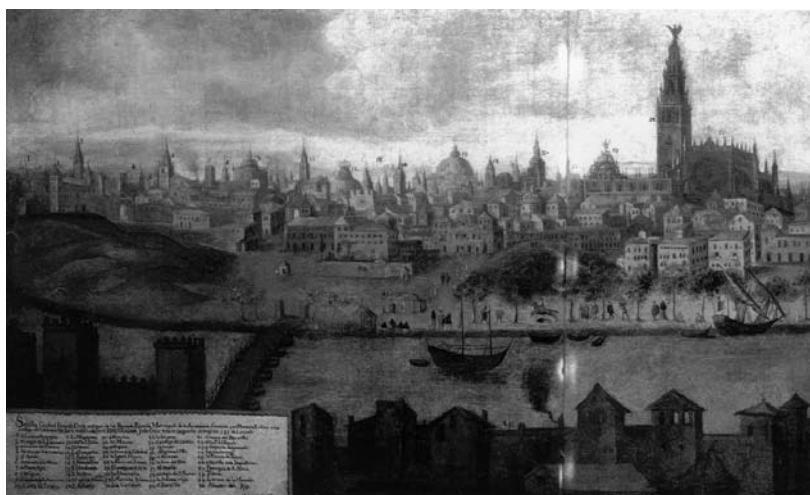


Fig. 11. Anónimo, *Sevilla*. Óleo sobre lienzo. 108 x 241 cm. En Juan Miguel Serra y Alberto Oliver, (Eds.), *Iconografía de Sevilla, Tomo II (1650-1790)*, Madrid, El Viso, 1989, p. 188, il. 136.

subsisten. En la de San Francisco [...] se ha dibujado su famosa fuente de mármol blanco rematada con una figura de bronce hecha en 1570; ...»<sup>105</sup> Esta emblemática fuente y el trazado al estilo renacentista de la plaza, queda perfectamente expuesto en una imagen un tanto idealizada de la misma: el grabado de 1668 de Louis Meunier (ca. 1630-?).<sup>106</sup>

Uno de los documentos visuales que mejor ilustra el exorno callejero para los festejos de una mascarada es el conjunto de óleos de Domingo Martínez (1688-1749) *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* [1747].<sup>107</sup> De las ocho preciosas pinturas que conforman la serie, las correspondientes al «Carro del Fuego»<sup>108</sup> [Fig. 12], al «Carro del Aire»<sup>109</sup> [Fig. 13] y al «Carro de la Tierra»<sup>110</sup> [Fig. 14], son especialmente relevantes ya que nos sirven para visualizar parte del itinerario mencionado por López Martínez para los carros de los autos: la Puerta del Perdón, la calle Génova y su entrada en la plaza de San Francisco.

En la llamada «Carro de Fuego» [Fig. 12] se aprecia que en la Puerta del Perdón hay dos espléndidas cortinas rojas, como si del fondo de un sencillo escenario de corral de comedias se tratara tras el cual se fuese a descubrir alguna apariencia. Asimismo en la parte frontal, acompañando a las hornacinas de santos de los laterales, se ha puesto una pintura cuya temática no podemos adivinar, pero que quizá estuviera relacionada con una de las escenas previas a la pasión de Jesucristo, tal vez la expulsión de los mercaderes del templo, ya que otra de las imágenes que se aprecian después de la de la Inmaculada, es la de Jesucristo portando la cruz. En contraposición, los tapices inferiores, parecen recordar pasajes mitológicos.

De cualquier forma es notoria la aceptación de esta técnica de cubrir las paredes para crear una especie de «perspectivas», con el fin de elaborar espacios ficticios para la función de los carros. La importancia de estas reproducciones en torno a los tablados no fue trivial, pues, al fin y al cabo, eran las que en último término daban la sensación de movimiento. Como señala Manuel Ruiz Lagos, muchas de ellas «aparecían tras los cambios de vanos y completos y al ser móviles los carros permitían la alternativa decorativa, envolvían al espectador al obligarlo a contemplar escenas simultáneas.»<sup>111</sup>

De hecho, parece ser que el empleo de tapices dispuestos en el recorrido de la procesión y en la plaza donde se iban a representar los autos era una costumbre bastante extendida.<sup>112</sup> Uno de los documentos iconográficos que testimonia este hábito se refiere

105. *Ibidem*.

106. Vid esta imagen en Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver, (Eds.), *Iconografía de Sevilla*, [Tomo II], ed. cit., il. 84. En ella es fácil imaginar el desfile de carros y el adosado de los mismos a una de las partes de la plaza. Como también es posible evocar este montaje en la Puerta del Perdón, donde, como ya se ha dicho, se acostumbraba a preparar este espectáculo desde aproximadamente 1579.

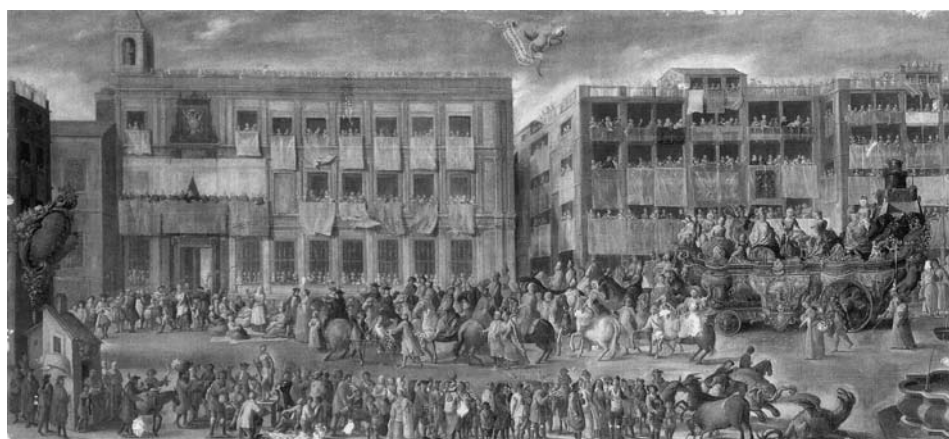
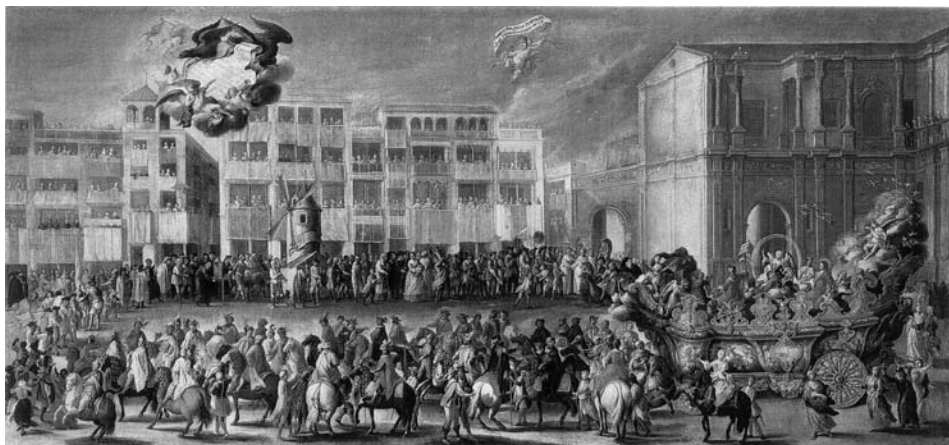
107. Óleo sobre lienzo, 135 x 292 cm (8 pinturas). Sevilla, Museo de Bellas Artes. En: *Ibidem*, pp. 235-241, (ils. 216-223).

108. La inscripción de esta pintura dice así: «Vista y perspectiva de la iglesia maior por la Puerta de los Palos». «Carro del elemento del Fuego y su acompañamiento que seguía al de la Alegría de la Mascara de los individuos de las Reales Fabricas de Tabaco de Sevilla», En: *Ibidem*, p. 237, (il. 218).

109. Inscripción: «Vista y perspectiva de la Puerta de S. Francisco y calle de Genova». «Carro 4º. Del elemento del Ayre y su acompañamiento que seguía al del Agua en la Mascara que celebraron los individuos de las Rs Fabricas del Tabaco en la exaltacion de S. M. Fernando VI», *Ibidem*, p. 239, il. 220.

110. Inscripción: «Vista y perspectiva de la Real Audiencia y Plaza de San Francisco». «Carro 5º. Del elemento de la Tierra que seguía al del Ayre en la Mascara que celebraron los individuos de las Reales Fabricas del Tabaco por la exaltacion de su M. C. el Sr. Fernando VI», *Ibidem*, p. 240, il. 221.

111. Ruiz Lagos, M., «Las alegorías inanimadas, como técnica escenográfica en el teatro simbólico de Calderón», *Archivum* (xv, 1965), p. 260.



Figs. 12, 13, 14. Domingo Martínez (1688-1749), *Carro del Fuego*, *Carro del Aire*, *Carro de la Tierra*, 1747. 135 x 292 cm. Perteneciente a la serie de ocho pinturas, *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* [1747]. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

a la localidad de Medina del Campo (Valladolid), datado en 1596 y, por lo tanto, casi coetáneo a nuestro manuscrito [Fig. 15].<sup>113</sup> Éste muestra, de forma más simplificada, el mismo concepto de utilización de las pinturas con el fin de transfigurar un espacio:

1596. Condiciones del adorno de la plaza de Medina del Campo para la fiesta del Santísimo Sacramento.

En Medina del Campo, a veintiocho días del mes de Mayo de mil quinientos y noventa y seis años [...]

—primeramente el oficial que se encargase de la dicha obra ha de tirar sus cordeles derechos como se sale de la Rúa hasta la calle de Salamanca y desde el palacio del Rey hasta la calle de Salamanca y desde el palacio del rey hasta la calle Avila, guardando la escuadra poco más o menos, y los otros dos paños por el mismo consiguiente, de manera que quede cercada la plaza en cuadro.

—y por las mismas cuerdas repartirá el dicho oficial los pinos y arcos en que se cuelgan unos lienzos, conforme está en un rasguño hecho, y por la parte de fuera ha de poner sus quinzales por donde no se pudiere colgar de las paredes la tapicería, de manera que vaya por su cuerda derecha.<sup>114</sup>

Pero no solamente se asemeja a lo narrado por Messia en el empleo de lienzos, sino también en el uso de figuras de bulto, ya que además de situar altares allá donde de antemano los comisarios hubiesen prescrito, se menciona el entapizado de un caballo de madera:

—es condición juntamente con esto hacer seis altares, con una peana de dieciséis pies de largo y ocho pies de ancho y tres pies en alto, sobre que cargue el dicho altar, y encima de cada uno de los dichos seis altares ha de llevar su gradilla del alto de una frontalera.

—han de ser estos altares hechos en el sitio que los dichos señores comisarios señalaren, de manera y forma que no se diferencie en alto, ni en peana, ni en gradilla el uno con el otro, y para esto ha de poner el dicho oficial toda la madera y clavos para los dichos seis altares y marcos para los doseles, y de dar los doseles puestos.

[...]

—es condición que lo que toca a arcos y pinos y espadas necesarios para vestir los arcos y quinzales en que van puestas y cordeles para ponerlas lo han de dar los señores comisarios puesto dentro de la plaza y

112. Como reseña Anastasio Rojo Vega «[En el siglo xvi] las fiestas de entonces eran más o menos similares en todas partes y contaban con los mismos elementos de espectáculo. Eran fiestas ricas en el número de tales elementos, pero muy parecidas, casi calcadas, en todos los sitios. Uno podía encontrarse más o menos lo mismo en Zaragoza, en Bilbao, en Madrid o en Sevilla. Mucha riqueza y poca diversidad regional.», en su libro *Fiestas y comedias en Valladolid (siglos xvi-xvii)*, Valladolid, Ayuntamiento, 1999, p. 9.

113. Éste ha sido publicado en el libro de Anastasio Rojo Vega *Fiestas y comedias en Valladolid (siglos xvi y xvii)* ed. cit. p. 15. Como alude Anastasio Rojo en la introducción de este libro, los fondos son del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, de la sección de *Protocolos*. El rasguño y las condiciones se encuentran en el legajo 7.208 de esta sección, folios 122-125v.

114. *Ibidem*, p. 14. El subrayado es nuestro.



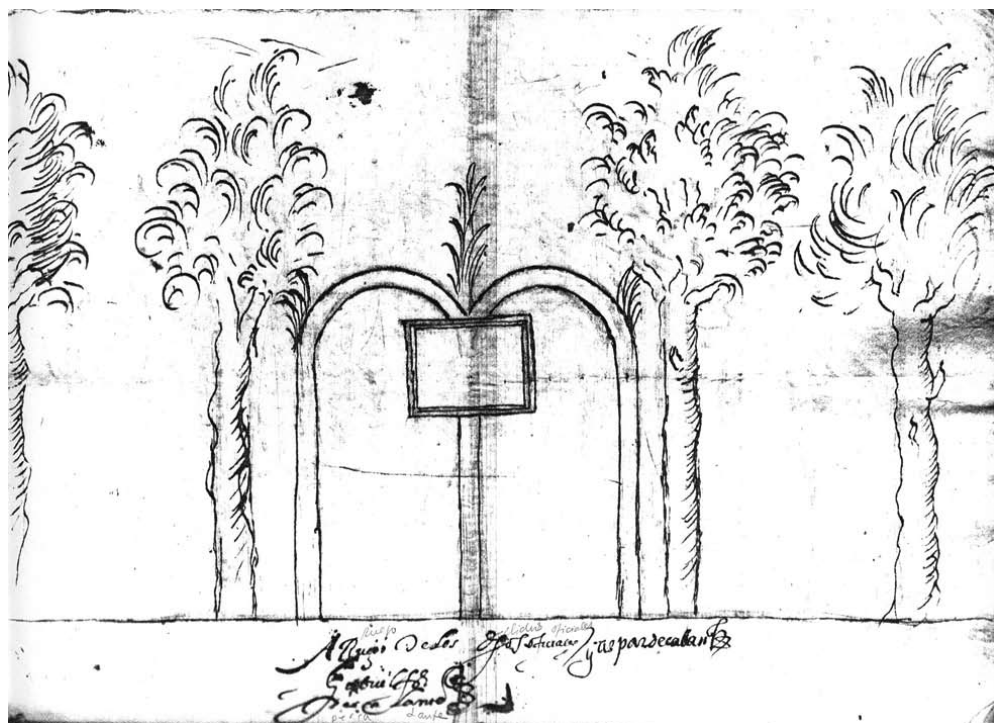


Fig. 15. Escenografía para las fiestas del Corpus de Medina del Campo, 1596.  
Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

más le han de dar para lo que toca a **entapizar un caballo de madera** y para todo esto ha de poner el dicho oficial toda la clavazón que fuere menester [...]<sup>115</sup>

El sentido de todo este tipo de ornamentación tanto en Sevilla como en Valladolid, o cualquier otra ciudad española, respondió a la intención de borrar toda huella de cotidianeidad.<sup>116</sup> En el manuscrito de Messia este abigarramiento es especialmente notable en el mencionado Discurso Quinto, en el que se puso «el ornato de la calle Culebras, Plaça del Pan, sus altares, bosques y arcos».<sup>117</sup> De nuevo encontramos la parte superior de las calles plagada de pinturas con una pequeña composición poética alusiva al tema. Calles como ésta pasaron a ser el preámbulo ceremonioso de las plazas preparadas para el teatro, las cuales, a su vez, derivaron en espacios cerrados, cubiertas con toldos y doseles, forradas de imágenes religiosas. Serpes, además, transformó estas sargas en esculturas efímeras de mediano tamaño.

Los llamados *passos* se situaron a la altura de los balcones de las casas para no entorpecer el tránsito de la ya estrecha vía, la cual como anota Messia tenía «36 casas contadas por los dos lados» y medía «por la parte más angosta cinco varas de ancho, y de largo abraçando solo la planta destas moradas haze cient varas de espacio».<sup>118</sup> Esto suponía —dado que las varas castellanas equivalen aproximadamente a 83 cm.— que el tercio de los portugueses ocupaba 83 m. de largo, y su parte menos ancha 4.15 m.<sup>119</sup> Recordemos la detallada estructura que adoptó el arreglo de la calle:

Venido el domingo de mañana y aviertas las calles se descubrieron por la parte alta de las puertas un estado y una tercia de altura, unos tabladados a manera de balcones sucesivamente puestos por ambas partes de la calle, de anchura cada uno de una vara, de modo que ocupando dos de la calle por la parte superior, quedava toda la vaja libre sin que a la gente les sirviessen de estorvo para passar, antes con menos trabajo se vian y juzgavan las figuras y passos por estar levantados de la tierra y en parte donde facilmente podian ser mirados. A la mano yzquierda estavan catorze historias del Testamento Viejo cada una debajo de un arco que ocupava por lo largo cinco varas de hueco; entre esos avia catorze casamentos angostos de solas dos varas de espacio, que, dividiendolos unos de los otros, servian de tabernaculos donde estavan catorze profetas, cada uno junto a su passo, profetizando el misterio que contenia. Y para que se proçeda con distincion, y como el oydo se regala, tambien se alegre la vista, contando de cada uno en particular pondré aqui su modelo, y fabricacion donde constara lo mucho que en tan breve termino se hizo<sup>120</sup>

115. *Ibidem*. El subrayado es nuestro

116. Cf. Lleó Cañal, *op. cit.*, p. 49.

117. Messia de la Cerda, *op. cit.*, pp. 32-40.

118. *Ibidem*, p. 75.

119. Creemos que el dato de la anchura no es trivial, ya que luego comprobaremos que este espacio, quitándole la proporción del volumen abarcado por la anchura de los *passos*, podía albergar los carros de los autos [Vid. nota 130].

120. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 79.

Los *passos* se encontraban por lo tanto a 2.23m. del suelo —«un estado<sup>121</sup> y una tercia de altura»—, sobresalían 0.83m. de ancho (una vara castellana) y de largo se extendían lo que un arco de cinco varas de hueco, esto es, 4.15m. Por ello, si había 14 a cada parte, ocupaban en cada uno de los lados 58.1m., que sumado a los 23.24m. de los 14 casamentos de dos varas de longitud (1.66m), hacía un total de 81.34m. Como hemos referido, el tercio portugués de Sierpes tenía 83m. de largo, con lo cual no quedaba apenas ningún trozo de la misma por cubrir. Incluso se entoldó para evitar el exceso de luz.<sup>122</sup> Esto seguramente ayudó a crear un espacio envolvente, alejado del frío encuadramiento del retablo y dominado por la pretensión teatral de un entorno donde las esculturas ‘sintieran’.

El boceto de este escenario [Fig. 16; 17-18]<sup>123</sup> ha sido posible gracias a los datos referidos por Messia y a la conservación de algunos dibujos de la Cárcel Real o Pública, una de las edificaciones más emblemáticas de la calle. A su vez, dibujos como el *Adorno de la calle de las Armas*<sup>124</sup> para una fiesta concepcionista (1761) [Fig. 19]<sup>125</sup> muestran, respectivamente, la disposición verosímil en una fachada de la clase de aderezos que se han descrito o el posible ornato vegetal empleado para los *passos* [Fig. 20]. En éste [Fig. 19], vemos casas de dos alturas con altares adosados a los muros que llegan casi hasta los tejados, e incluso uno, el frontal perteneciente a la «Empresa del patronato», que en orientación perpendicular ocupó todo «el frente de la calle».<sup>126</sup>

Podría pensarse que la estrechez de estas vías hacía imposible el paso de los «carros triunfales» por ellas. Sin embargo, documentos que se conservan de la época, atestiguan que la anchura de los mismos era moderada: los «castillos», antepasados directos de los carros, medían aproximadamente 2.9 m. de largo x 1.6 m. de ancho y 2.07m. de alto;<sup>127</sup> los carros, según el conocido plano datado en 1636 del Archivo Municipal de Madrid

121. Un estado son siete pies y un pie aproximadamente son 23 cm.

122. «Conformes pues todos nosotros, Baptista de Aguilar de hazer los celajes por la parte superior de la calle contra la fuerza del sol y para adorno de las curiosidades que se avian de poner contra la fuerza del sol y obligado a formar los arcos y casamentos de las figuras y vestirlos con florones de oro y variedad de flores y adereçar tambien las figuras que se le pidiessen, [...]», Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 78. En el Discurso XI, en el que se sigue hablando de la calle Sierpes, Messia especifica más acerca de la composición de este toldo. En éste había unos encañados grandes cubiertos de variedad de «verduras y sembrados de muchos florones de oro que por extremo los enriquecian», (*Ibidem*, p. 191). A su vez, «desde los tablados al suelo estaban varios ramos que adornaban las paredes con tanta gala que al descubrirse la calle, parecía un bosque por la parte vaja y un pedaço de gloria por la superior;...» (*Ibidem*, p. 190-191)

123. El boceto del ornato de la Calle Sierpes ha sido realizado por el arquitecto D. Luis Alberto Mingo, al cual desde aquí reiteramos nuestro agradecimiento.

124. Ésta era la que iba desde la actual plaza del Duque de la Victoria hasta la Puerta Real. En el manuscrito de Messia, corresponde a una de las calles por las que pasa la procesión de la Parroquia de San Vicente (Discurso III).

125. Grabado por Jacinto Núñez. Madera, entalladura, 192 x 270 mm. Firmado «Jacinto Nuñez». Ilustración de la obra Anónima: *Astronomía Mariana, con la que la siempre ilustre, y venerable Hermandad de Jesús Nazareno, y Santísima Cruz de Jerusalem, súa en la Real Casa Hospital de San Antonio Abad de esta ciudad de Sevilla, observó, en el cielo de su Capilla, el passo de la mas pura estrella de Venus, Maria, en el Graciosissimo instante de su concepcion Inmaculada... en los dias 25, 28 y 29 de Junio de este año de 1761...*, Sevilla, Imprenta Mayor, s. a. (1761). Imagen del libro de Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver (Eds.), *Iconografía de Sevilla: Tomo II*, ed. cit., p. 258, (il. 259).

126. En *Ibidem*, inscripción del ángulo derecho del dibujo.

127. Citado por M<sup>a</sup> Jesús Sanz, art. cit., p. 130. Todas las medidas que damos a continuación —excepto la referida en la Memoria de Apariencias de Calderón— las hemos deducido a partir de los planos y dibujos. Para ello, hemos comprobado antes que sean a escala. Aún así queremos subrayar que todas las medidas que adjuntamos son aproximadas.

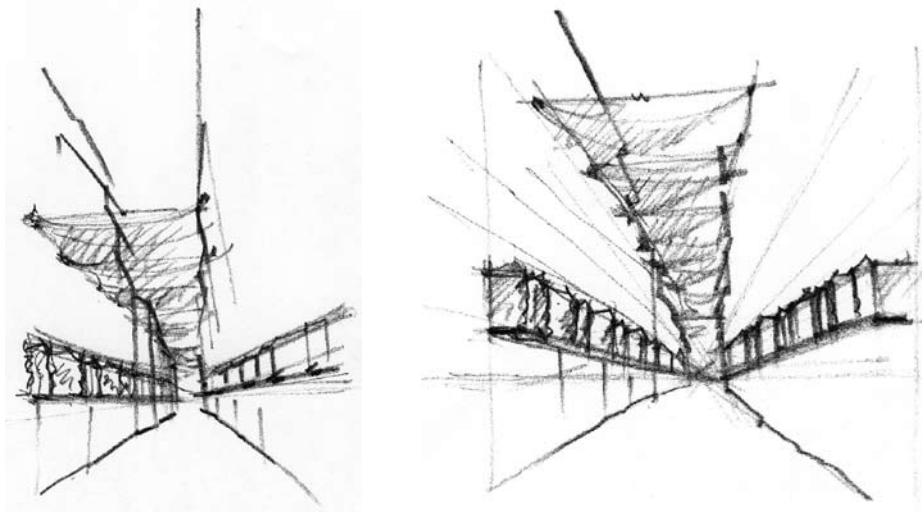


Fig. 16. *Ornato de la calle Sierpes para la procesión de El Salvador de 1594*  
(según Luis Alberto Mingo Macías).

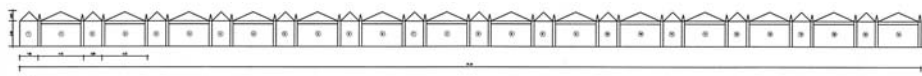


Fig. 17. *Reconstrucción de los Casamentos de la calle Sierpes*  
(según Luis Alberto Mingo Macías).

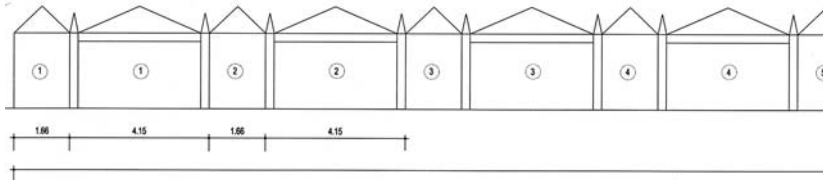


Fig. 18. Reconstrucción de los Casamentos de la calle Sierpes. Detalle.  
(Según Luis Alberto Mingo Macías).

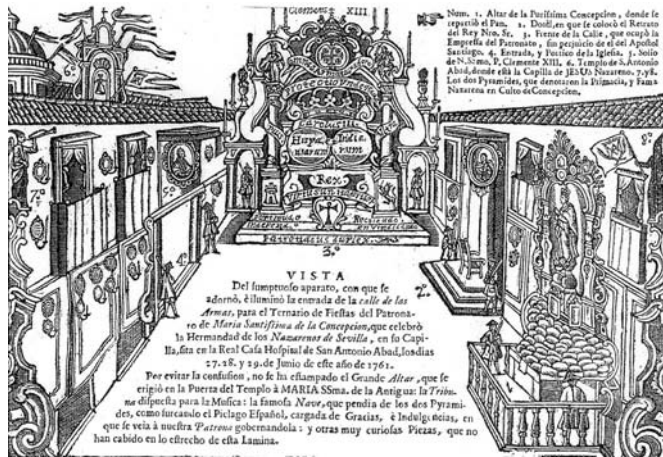


Fig. 19. Jacinto Núñez, Adorno de la calle de las Armas para una fiesta concepcionista, 1761.  
Grabado sobre madera, entalladura. 192 x 270 mm. Madrid. Biblioteca Nacional.



Fig. 20. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *Moisés y la zarza ardiente*  
(*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 72 vo.)  
Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

[Fig. 21]<sup>128</sup> eran de 2.18 m. x 2.18 m. (9.5 x 9.5 pies).<sup>129</sup> Posteriormente el dibujo de 1644 «Tablado de la representación y tablado con tribunas para la representación de los autos sacramentales en la Plaza Mayor de Madrid en 1644» [Fig. 22]<sup>130</sup> facilita las medidas de 2.3m x 2.3m. (10 x 10 pies). Y, por citar un testimonio donde queden escritas las dimensiones, el referente a los autos que se hicieron en Madrid en 1646,<sup>131</sup> detalla que el bastidor del carro debía medir «18 pies de largo de fuera a fuera y nueve de ancho de fuera a fuera»<sup>132</sup> (4.14 x 2.07 m.).

En cualquiera de los casos, una de estas máquinas pasaba por la calle Sierpes, la cual, como se ha dicho, contaba «5 varas» (4.15 m.) «en su parte más angosta».<sup>133</sup> Pese a que juzgamos muy difícil que se preparase allí una representación, debido fundamentalmente a la aludida falta de espacio, no debe menospreciarse la importancia de las decoraciones callejeras, las cuales, posiblemente, fueron un perfecto complemento iconológico a la tradicional imaginería de los carros<sup>134</sup> o al menos albergaron una clara funcionalidad teatral.

Es, por lo tanto, en esta clase de marco, donde se ha de visualizar la escenografía de los autos sacramentales e interpretar los rasgos iconográficos de los mismos. Un espectáculo que rodeaba al espectador debía de guardar el principio de continuidad de la representación misma con todo aquello que la circundaba, sin distanciamientos académicos propios de la preceptiva renacentista. El lenguaje de los decorados callejeros era seguramente el mismo que el de una escenografía convencional sólo que con una movilidad mucho más limitada. Actores<sup>135</sup> y maestros de apariencias fueron enriqueciendo

128. J. Villoria y L. Gavilán, «Tablado para el Corpus. 1636». Dibujo sobre papel verjurado, tinta negra, 425 x 586 mm. Firmado. Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Archivo de la Villa de Madrid, [ASA 2-196-42]. Ilustración del catálogo de José Alcalá Zamora y Queipo de Llano, et al., *Calderón de la Barca y la España del Barroco: sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional del 16 de junio al 15 de agosto de 2000*, ed. cit., II, 143, p. 343.

129. Esta última medida la hemos deducido de suponer que la mitad del largo para un carro según el plano (unos 19 pies, 4.36m.) se corresponde exclusivamente con la caja del mismo.

130. Juan Gómez de Mora (1586-1648). «Tablados para la fiesta del Corpus en la Plaza Mayor. 1644». Dibujo sobre papel verjurado, tinta marrón, agua sepia (297 x 220 mm). Firmado y datado en el expediente. Madrid. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura. Archivo de la Villa [ASA 2-197-3] Il. del catálogo *Calderón de la Barca...*, ed. cit., II, 144, p. 343. En este alzado puede deducirse la medida de 22 pies para la altura del carro —unos 5.06 m. aproximadamente—, pues éste guarda más o menos la debida proporción con las indicaciones de la planta y la escala en pies que se detalla en el plano, y, además viene a coincidir con la medida dada para la altura de las tribunas (6 pies, 13 pies (comprendiendo los 6 iniciales), 9pies) [Vid. Fig. 23]. Sin embargo creemos que en el dibujo de las tribunas hay cierto descuido con la medida de 6 pies, que más bien parecen 5, según la escala. Salvo este descuido en el dibujo, pensamos que las demás medidas son consistentes.

131. Recogido por N. Shergold y J. Varey en *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1684: estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Arte y Geografía, 1961., doc. 66, pp. 64-69.

132. *Ibidem*, p. 65.

133. Tenemos asimismo en cuenta que a estos 4.15m. hemos de restarles 1.6 m, pues cada uno de los pasos sobresalía 0.83 m. Aún así nos quedarían 2.55 m., por donde podrían pasar —aunque con dificultades— incluso los carros más anchos de entre los que hemos citado (2.3 m.).

134. En cuanto a los autos y la relación de éstos con el urbanismo podríamos sacar más datos de este manuscrito si conociéramos cuál era la casa de D. Pedro Carrillo de Mendoza, Asistente de Sevilla, pues los ensayos de los autos en 1594 se realizaron en su casa. Desgraciadamente nos ha sido imposible averiguar dónde estaba esta casa.

135. Un documento del 11 de marzo de 1577, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, reseña el uso por parte del actor Gaspar de Oropesa de un libro de obras lleno de dibujos. Las imágenes tanto si las dibujó él como si las tomó como referencia, tienen el valor de ser concebidas como dignas de ser representadas o de ayuda para la puesta en escena. Creemos que éste es un testimonio de la contribución activa de los actores, en especial de los *autores* de comedias, en la formación de un repertorio iconográfico:

«Mas los autos que mi marido Gaspar de Oropesa, que haya en gloria, dejó que son los siguientes:

—primeramente diez y nueve cuadernos de obras que eran de un libro grande, **iluminadas**. [...]» Leg. 549, fol. 81. Publicado por Anastasio Rojo Vega, *op. cit.*, p. 260.

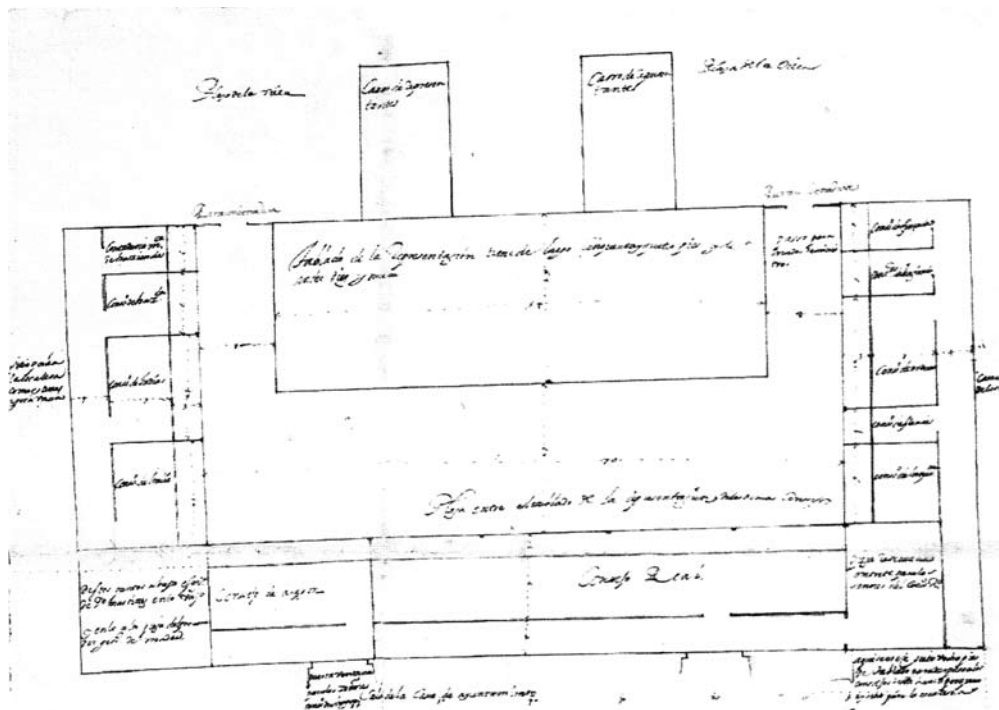


Fig. 21. J. Villoria y L. Gavilán, *Tablado para el Corpus*. 1636. Dibujo sobre papel verjurado, tinta negra. 425 x 586 mm. Firmado. Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Archivo de la Villa de Madrid [ASA 2-196-42].





el aparato iconológico nacido a partir de la religión o repertorios como el de Cesare Ripa. El teatro y el arte efímero compartieron la acumulación de tiempos y lugares contrapuestos, figuras alegóricas mezcladas con personajes comunes, una lógica propia del espacio destinada a anular el distanciamiento crítico.

Messia ofrece la riqueza excepcional de un testimonio escrito acompañado de dibujos. Del contraste entre ambos planos informativos intentaremos inferir el sustrato iconológico que posiblemente se adecuó al teatro.

## Influencia pictórica e información teatral

### a) *Del Arte al Teatro: algunas escenas del manuscrito*

Es probable que la composición de la mayoría de los pasos recibiera la influencia de estampas populares. Éstas gozaban de una amplia difusión y servían de inspiración a artistas menores como Messia. Curiosamente la indagación acerca de las fuentes de sus dibujos ha sido más complicada que la referente a la de las pinturas de la *commedia dell'arte*, ya que en estos últimos, el repertorio de grabados del que surgían todas las versiones se circunscribía a la exclusividad del *Recueil Fossard*. La imaginería religiosa es, en cambio, infinitamente variada y mucho más extensa.

Por lo tanto, así como en el capítulo de los cómicos italianos la investigación de las fuentes sirvió para discutir en torno a la veracidad de los documentos teatrales presentados e incluso para rellenar huecos informativos en los grabados gracias a un fenómeno de retroalimentación con los óleos, en éste es pertinente para argumentar sobre la repercusión de las artes en el teatro, particularmente en un género dramático como el del auto sacramental que bebe para sus argumentos y alegorías de una rica tradición pictórica ya existente. La búsqueda de similitudes entre los dibujos de Messia y ejemplos artísticos sirve como un proceso que ayuda a comprender los inicios de la explosión cultural barroca en la que las artes invaden el terreno teatral y en consecuencia también se teatralizan en los ámbitos que le son propios.

El guión básico y común a partir del cual se construyen las imágenes de este manuscrito es el texto bíblico y las coincidencias figurativas con el contenido de las Sagradas Escrituras están aseguradas. Por ello, de entre todos sus dibujos, únicamente hay dos que presenten una clara relación con grabados de la época: la expulsión de Agar y San Eustaquio [Vid. más adelante Figs. 46 y 48] —los cuales serán objeto de un estudio pormenorizado—. Del resto indicaremos posibles influencias, ya que el parecido entre las mismas y los dibujos es menor que el de los dos casos señalados.

De acuerdo con estas razones, sólo señalaremos, con cierta reserva, la existencia de un antecedente común entre el cuadro de Jan Victoors (1620-1676) *Rebecca en el pozzo*<sup>136</sup> [Fig. 24] y el diseño de Messia [Fig. 25], así como también entre el grabado sobre la historia de Jacob y Esaú de Gerard Jode (1521-1591) —serie perteneciente al *Thesaurum sacrarum historiarum* [Fig. 26]—,<sup>137</sup> la posterior *Bendición de Jacob*<sup>138</sup> de la escuela toledana de primera mitad del S. XVII —taller de Pedro Orrente [Fig. 27]— y el paso referido a este tema [Fig. 28]. Lo mismo ocurre con la leyenda de José y sus hermanos [Fig. 29]<sup>139</sup> o la

136. Jan Victoors, *Rebecca en el pozo*, óleo sobre lienzo: 195 x 285 cm. Donación de la Condesa E. d'Angers Sellon. Museo Civico di Torino. Del libro: Mallé, Luigi, *I dipinti del museo d'arte antica: catalogo*, Torino: Museo civico di Torino, 1963, tavola 121.

137. Gerard de Jode: Serie de escenas bíblicas pertenecientes al *Thesaurus sacrarum historiarum* [c. 1500?]: episodios sobre la historia de Jacob y Esaú. «Jacob suplanta a Esaú en la bendición paterna»: 215 x 265 mm. (talla dulce), (nº sign 28-II-20, fol. 30). Copyright © Patrimonio Nacional.

138. Taller de Pedro Orrente (escuela toledana, primera mitad del s. XVII). Óleo/lienzo 94 x 134 cms. Basado, pero con variantes, en un cuadro de Orrente que se encuentra en el colegio de San Antón de Madrid.

139. Gerard de Jode (Ed.): Serie de escenas bíblicas pertenecientes al *Thesaurus sacrarum historiarum*: «José acusa a sus hermanos de espías». 210 x 260 mm. (talla dulce) (nº sign. 28-II-20, fol. 49). Copyright © Patrimonio Nacional.

de Gedeón [Fig. 31],<sup>140</sup> donde de nuevo Gerard Jode en el *Thesaurus sacrarum historiarum* muestra las huellas de un precedente reiterado en Messia [Fig. 30 y Fig. 32]. Bajo este razonamiento calificamos el parecido de algún grabado de Philippe Galle (1537-1612) [Fig. 33]<sup>141</sup> o de Anton Wierix (1552-1604) [Fig. 34]<sup>142</sup> recreando el tema de Jonás arrojado por la ballena y la reproducción del manuscrito [Fig. 35]: no sabemos si tuvieron repercusión en Messia o si simplemente el imaginario religioso compartido generó las semejanzas. En este sentido juzgamos también la similitud entre las imágenes sobre el tema de la prensa mística de la familia Wierix [Figs. 36, 37,<sup>143</sup>] y el paso que refleja la misma idea<sup>144</sup> [Fig. 38].

En cambio, la evidencia de la difusión de una estampa surge con mayor claridad en dos casos: el primero es el dibujo de Messia del paso 5º de la calle Sierpes [Fig. 39] sobre el milagro de los panes y los peces y un cuadro del mismo asunto de Alejandro Loarte (1600-1640) [Fig. 40];<sup>145</sup> el segundo es la entrada de Jesucristo a Jerusalén del paso decimoprimeros de Sierpes [Fig. 42] y el grabado de Francisco Hernández Blanco de su poema ilustrado *Universal Redención, pasión, muerte y resurrección de nuestro Redemptor Jesucristo* (Toledo, c. 1598) [Fig. 41].<sup>146</sup>

Si se analizan con cierto detalle las imágenes propuestas, la gradación establecida en cuanto a similitudes se hace patente. Todas las pinturas y grabados mencionados son cualitativamente incomparables a los dibujos de Messia, pero quizá la diferencia sea aún más notable con el ejemplo de Rebeca y la pintura de Jan Victoors. Hemos de tener en cuenta que Messia diseñó sus dibujos para figuras de bulto, y que precisamente, esta exigencia condiciona que su disposición sea lo más apaisada posible para que unas no oculten a otras y pueda observarse frontalmente todo el conjunto. Por ello no hay apenas perspectiva, diferencia respecto a la magistral obra de Victoors que se aprecia inmediatamente. La disminución en los tamaños, desde los dos protagonistas a los camellos del fondo que fijan el punto de fuga, es inexistente en Messia, el cual distribuye separadamente los mismos elementos que introduce Victoors y además sitúa el dúo central de forma inversa.

140. Serie sobre la historia de Gedeón. (*Thesaurus sacrarum historiarum* [c.1500?]) Talla dulce (nº. sign. 28-II-20, fol. 86.) Copyright © Patrimonio Nacional.

141. Fig. 33. «Jonás es arrojado en la playa»: 206 x 247 mm (talla dulce) (*Thesaurus sacrarum historiarum* [c.1500?]) Talla dulce (nº. sign. 28-II-17, fol. 100.) Copyright © Patrimonio Nacional.

142. «Jonás arrojado a la playa»: 190 x 245 mm. (talla dulce), (*Thesaurus sacrarum historiarum* [c.1500?]) Talla dulce (nº. sign. 28-II-20, fol. 201.) Copyright © Patrimonio Nacional.

143. [Fig. 36 y 37]: Familia Wierix, *La prensa mística*, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des Estampes.

144. Otra imagen similar puede verse en los *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. xvii. Años 1965-1966, II. nº 10.

145. *Multiplicación de los panes y los peces*, Madrid, Colección particular Masaveu.

146. Vid. una publicación del mismo en: Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* [IV tomos], Madrid: Ministerio de Cultura: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1982, figura 1017 (Tomo II). Pese a que la edición señalada es de 1598, los grabados probablemente son del año 1587, ya que, como indica el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez* [IV tomos]: tomo segundo: siglos xvi, xvii y xviii, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889, p. 263, esta tercera edición de 1598, en Toledo, contiene las láminas con el monograma F. H. del autor y en una de ellas figura la fecha de 1587, que «sin duda es el año en que las grabó». Este poema tuvo numerosas ediciones, pero la primera de ellas, de 1584 iba sin estampas. Por lo tanto, consideramos el año 1587 como el originario de las mismas.

En ambos casos la acción se centra en los regalos que Eliecer da a Rebeca para formalizar el compromiso junto al pozo como enclave central. El resto de personajes, incluyendo los camellos o las cabras alrededor de los protagonistas, muestran soluciones de disposición distintas de acuerdo con las necesidades de la técnica empleada en cada caso. Pero de todo el conjunto, resulta destacable en Messia, la tímida concesión a la teatralidad en la actitud del pastor que se deja entrever en la esquina izquierda. Su presencia se asemeja a las apariciones «al paño» de aquellos personajes de teatro que avanzan al proscenio para hacer un aparte, o que escuchan sin ser advertidos y mantienen cierta complicidad con el espectador.

En cuanto a la «Bendición de Jacob», tanto el grabado de Gerard de Jode como la pintura del taller de Pedro Orrente, forman parte de una tradición que se aprecia por el estrecho parecido albergado entre la pintura —de primera mitad del XVII— y Messia —de 1594—. De esto deducimos la existencia de grabados intermedios que han hecho que surja esta coincidencia, ya que creemos inverosímil que un artista del taller de Pedro Orrente se fijase en Messia para su composición. Es muy posible que la existencia de repertorios sobre episodios de la historia sagrada tales como el *Thesaurus sacrarum historiarum* (c. 1500) sirviera de fuente inicial para muchos pintores. Así pues la forma de representar el pasaje con una mesa con viandas, la imitación de los doseles del lecho, o la colocación de Isaac y Jacob aparece ya en el grabado de Gerard Jode anterior a Messia incluido en el *Thesaurus...* Creemos que variantes posteriores sobre el tema dieron lugar a un precedente común a Messia y al discípulo de Pedro Orrente.

Esta herencia de las estampas del *Thesaurus sacrarum...* es más notable en los asuntos como la historia de José, la de Gedeón o en los distintos modos de representar la leyenda de Jonás y la ballena. En las dos primeras, sobresale la misma idea acerca de la colocación de los personajes, fundamentalmente en la distribución del grupo formado por los hermanos de José y en el efecto buscado de distanciamiento relativo de Gedeón respecto a sus huestes, incluso en este último caso es similar la indumentaria guerrera y el gesto del general.

Por otra parte, un hecho bastante interesante en la historia de Jonás y la ballena, es la apariencia que adopta este animal. Probablemente, en el siglo XVI, sería poca la gente que hubiera visto realmente alguna y la idea generalizada que de estos animales se tenía era el de seres monstruosos, con semejanza a los dragones —tal como dibuja Messia [Véase Fig. 35]—. La constancia que tenemos en la decoración de un *passo* de esta criatura como una especie de monstruo barbudo, con hocico, dientes caninos, escamas, crines y dos largos orificios para expulsar el agua, orienta sobre el icono que para este mamífero triunfaba en el teatro. A su vez tanto Phillipe Galle como Anton Wierix ofrecen una visión muy particular de la ballena en sus grabados, en la que desde luego no faltan los dientes afilados y de nuevo una tipología propia del dragón, con el cuerpo delgado y serpenteante. Esta imagen se ajusta al concepto que simboliza en la tradición paleo-cristiana: la ballena es el icono de Leviathan, descrita en los Salmos 73,14 y 103,26 como un monstruo marino infernal.<sup>147</sup> Su reconstrucción, dadas las características, debía de crear mucha expectación sobre las tablas.

Diferenciándose de lo anterior, la coincidencia estructural entre «La multiplicación de los panes y los peces» de Alejandro Loarte y el dibujo del manuscrito va más allá de

147. Réau, L., *op. cit.*, T. I, p. 107.



Fig. 24. Jan Victors (1620-1676), *Rebecca en el pozo*. Óleo sobre lienzo. 195 x 285 cm.  
Donación de la Condesa E. d'Angers Sellon. Museo Civico di Torino.



Fig. 25. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *Rebeca y Eliezer*.  
(*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 60 vo.)  
Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 26. Gerard Jode (1521-1591), *Jacob suplanta a Esaú en la bendición paterna*. (*Thesaurus sacrarum historiarum*) Talla dulce. 215 x 265 mm. [c.1500?]. (n° sign. 28-II-20, fol. 30). Copyright© Patrimonio Nacional.

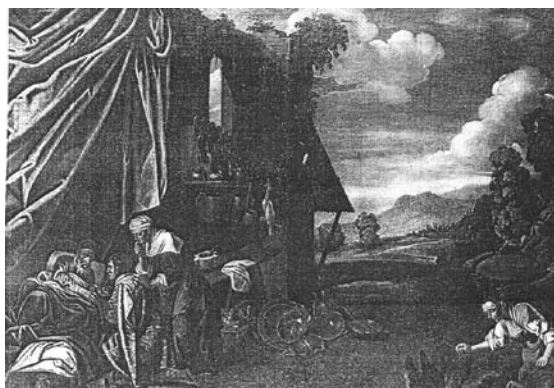


Fig. 27. Escuela Toledana (primera mitad del S. XVII), *La Bendición de Jacob*. Óleo sobre lienzo.

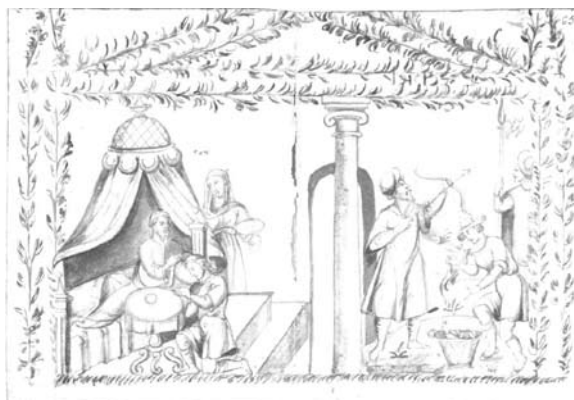


Fig. 28. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *La Bendición de Jacob*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 64 vo.-65ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 29. Gerard de Jode (1521-1591) (Ed.), *José acusa a sus hermanos de espías*. Talla dulce. 210 x 260 mm. (n° sign. 28-II-20, fol. 49). Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 30. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *José y sus hermanos*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 68 vo.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.





Fig. 31. Serie sobre la historia de Gedeón. (*Thesaurus sacrarum historiarum*). Talla dulce. (n° sign. 28-II-20, fol. 86). Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 32. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *La Historia de Gedeón*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 81 ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 33. Philippe Galle (1537-1612), *Jonás es arrojado en la playa* (*Thesaurus sacrarum historiarum*). Talla dulce. 206 x 247 mm. n° sign. 28-II-17, fol. 100). Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 34. Anton Wierix (1552-1604), *Jonás arrojado a la playa* (*Thesaurus sacrarum historiarum*). Talla dulce. 190 x 245 mm. (n° sign. 28-II-20, fol. 201). Copyright © Patrimonio Nacional.

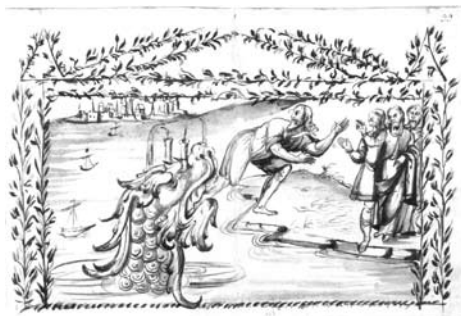


Fig. 35. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo de Jonás saliendo de la boca de ballena*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 98vo.-99ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 36. Familia Wierix, *La Prensa Mística*. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des estampes.



Fig. 37. Familia Wierix, *La Prensa Mística*. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des estampes.

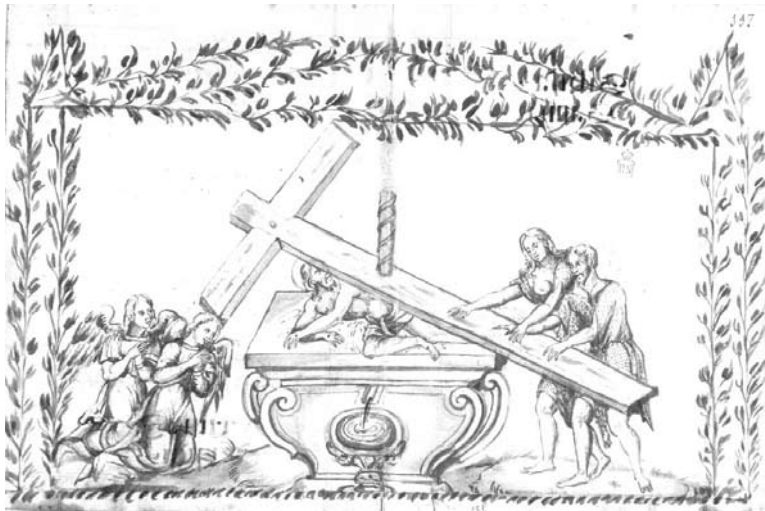


Fig. 38. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo de la Prensa Mística y sangre vendimiada por los primeros padres*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 146vo. 147ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

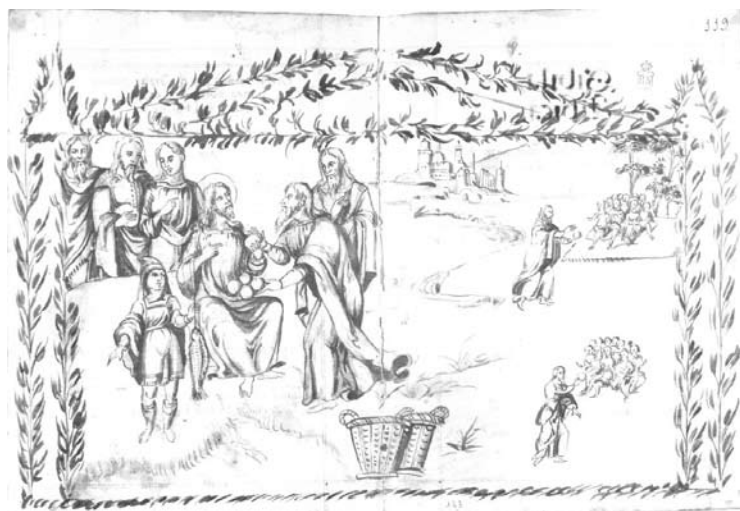


Fig. 39. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo de la Multiplicación de los panes y de los peces*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 118 vo.-119 ro.)  
Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 40. Alejandro Loarte (1600-1640), *Multiplicación de los panes y los peces*. Madrid. Colección Masaveu.



Fig. 41. Francisco Hernández Blasco, grabado de su poema ilustrado *Universal Redención, pasión, muerte y resurrección de nuestro Redemptor Jesucristo* (Toledo, c. 1598). Madrid. Biblioteca Nacional.



Fig. 42. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de la *Entrada de Cristo a Jerusalén*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 142 vo-143 ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

un parecido razonable. Ésta sólo es posible si constatamos la hipótesis ya señalada de la existencia de estampas o grabados como modelo: la disposición en pirámide en la parte izquierda del grupo de Jesús y los apóstoles —sobre todo del trío más próximo a Cristo— y el deseo de crear la sensación de una gran multitud mediante una estructura en zigzag, es compartida por ambos maestros.

Esta recreación de las estructuras quizás se aprecia todavía más entre la estampa de Francisco Hernández Blasco y la entrada a Jerusalén de Messia. En esta ocasión contemplamos casi una reflexión especular del mismo contenido. El movimiento del rocín, Jesús extendiendo su mano para bendecir rodeado de discípulos que lo acompañan a pie, el árbol que sirve para que se encarama a él uno de sus seguidores, el manto extendido en señal de humildad y sometimiento, Jerusalén al fondo. Todos los componentes están en ambos, sólo que de forma simétrica. Una de las diferencias que incluye Messia es colocar al lado del árbol la palmera que Hernández Blasco sitúa en un extremo, y, a su vez, mostrar un personaje subido a ella. La anterioridad de la estampa de Blasco respecto a Messia reitera un ascendente artístico preferido y con cierta divulgación.

Por otra parte, el mencionado asunto de la prensa mística es ya una elaboración que pensamos que nace no de un relato concreto del Nuevo Testamento sino de la madurez metafórica del tema del sacrificio de Jesucristo y su símil con el vino eucarístico. Tal como Messia describe:

Estava, correspondiente al passo del razimo que los hijos de Isrrael traxeron de la tierra de promission que era duodeçimo en el orden contrario,<sup>148</sup> Christo Dios y Señor nuestro, verdadero razimo de donde salio la sangre que dio vida al mundo, y con cuyo sudor, angustia y trabajo alcançamos entera salud, lavados en aquel rio de gracia baptismal, y fortificados con el pan, y vino del çielo ...<sup>149</sup>

Por primera vez en el manuscrito asistimos a una imagen que no tiene como pauta las escrituras bíblicas tomadas literalmente sino que es fruto de un proceso alegórico aprovechado con éxito por las artes figurativas. La pintura es, en este caso, el gran referente y este hecho es interesante porque se trata de un paradigma que al ser utilizado por Messia manifiesta la influencia del arte en las construcciones efímeras festivas y particularmente en un documento que consideramos parcialmente teatral por el potencial informativo que alberga al respecto.

La presencia de la tradición pictórica en el teatro deja su huella en dibujos de este tipo, donde su empleo para formar parte de decoraciones callejeras sugiere lo que llegaba a popularizarse y a integrarse en el conglomerado pseudobarroco que intentaba convertir el espacio real en una especie de comedia. Como señala Emilio Orozco, la conciencia de la utilización de la pintura como efecto teatral se une al sentimiento social de concebir la vida como un drama y su entorno como la escena donde se desarrolla.<sup>150</sup> El arte se teatraliza porque precisamente de este modo alcanza el pleno efecto de ilusión de la realidad y creemos que en Messia tenemos un testimonio de esta aspiración esencial.

Un ejemplo más directo de la recíproca influencia arte-teatro es quizás la relación existente entre el «risco» que se erige acerca de la leyenda de Santa María Egipcíaca y

148. Se refiere al paso del Antiguo Testamento que paralelamente se corresponde a éste.

149. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 179.

150. Cf. Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 241.

el auto del mismo tema representado ese año. El desconocimiento del texto del mismo impide apuntar conclusiones al respecto, pero decorado y auto debieron de compartir lugares comunes como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, la cual, con la extraordinaria difusión que tuvo durante la Edad Media, proporcionó la base episódica para la caracterización y representación de los santos en la pintura y escultura de los siglos posteriores. En *Messia de la Cerda* se reseña así:

En un portal, que el extremo desta calle a la Plaça de los Lenceros haze, estava un risco grande en cuyo medio parecia el sacerdote Sozimas re-vestido con el Sanctissimo Sacramento en la mano, queriendo endiosar a la gloriosa Maria Egepciaca dandole aquel manjar viatico y fortaleza de los pechos flacos y necessitados de vigor; estava la contrita y arre-pentida penitente, con mucha humildad arrudillada ante el religioso varon que de tanto bien venia a hazerla participante; lo exterior desta cassa tenia por adereço unos doseles varios que servian de ornamento al risco y arboleda que rematavan; en un repecho del monte estava un curioso pescador echando su ançuelo a un rio que de la sierra nacia cu-ya postura dava grande contento a los que lo miravan.<sup>151</sup>

Otra referencia habitual pudo ser el llamado *Códice de Autos Viejos*, volumen de noventa y seis piezas dramáticas cuyo manuscrito original data de la segunda mitad del siglo XVI —entre 1570 y 1578—. <sup>152</sup> Este raro compendio de teatro religioso refleja la actividad dramática de distintas áreas geográficas,<sup>153</sup> variedad explicable, según estudiosos como Pérez Priego, desde el punto de vista de la movilidad de una compañía teatral que llevase obras de un lugar a otro: «el *Códice de autos viejos* hay que relacionarlo con la ya entonces vigorosa actividad de los comediantes profesionales, y no cabe sino entenderlo como un repertorio dramático a disposición de una compañía teatral y tal vez allegado por algún destacado ‘autor’ de compañías».<sup>154</sup>

Este es un elemento más que creemos que interviene en la fijación de unos parámetros iconográficos. La representación sucesiva de las mismas obras por profesionales en lugares distintos quizá coordinara la actividad de comediantes y «maestros de invenciones» para la expresión plástica de los contenidos, aunándose el sentido pedagógico y efectista de unos con la erudición artística de los otros. A esto se añade la necesidad de una extraordinaria abundancia de materia representable con motivo de la festividad del Corpus.

Por otro lado este teatro de poca estimación, que circuló anónimo y que se difundió por este mismo motivo a través de copias manuscritas —tal como ocurre también con la obra de *Messia*—, fuera posiblemente, por su carácter colectivo, una de las fuentes con la que los autores de compañía elaborasen sus repertorios. Esta cadena reiterativa quizás condicionara la tradición iconográfica de decorados y *atrezzo* de actores.

Podría ser contemplado, como ilustración de este concierto, la posible relación entre el *aucto del Destierro de Agar*, una de las piezas del *Códice*, y el dibujo de *Messia* del mismo

151. *Messia de la Cerda*, *op. cit.*, p. 193.

152. Miguel Ángel Pérez Priego, *Introducción al Códice de Autos Viejos: Selección*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988, p. 10.

153. Cf. *Ibidem*, p. 14: un buen número de ellas relacionadas con Sevilla, aproximadamente un 20%.

154. *Ibidem*, p. 16.

tema que se halla en el discurso noveno, segundo *passo* de la calle Sierpes [Fig. 46]. En el relato que precede al boceto de Messia, el cual refleja el momento de la expulsión, se anuncia el mismo número de personajes que en el auto y, tanto el texto de la pieza dramática como el dibujo, presentan los mismos elementos clave en la caracterización de personajes y ambiente: la bolsa con provisiones para Agar e Ismael o el pozo como símbolo de sustento y salvación divina. No queremos decir con esto que Messia haya tomado el *Códice* como inspiración —lo cual nos parece imposible cerciorar— pero es plausible que el haber asistido a la representación de obritas similares a ésta haya suscitado la forma de sintetizar en una imagen la historia sagrada. El relato de Messia la condensa así:

El segundo paso que a este seguía eran aquellos celos de Sarra, quando no pudiendo sufrir que en su cassa viesse otro heredero mas que su hijo Isaac, persuadio a su marido que echase de su casa a Agar su sierva y concubina, a quien el, (por no disgustar a su compañera) aunque pesaroso echo de ella, permitiendo ver ir desterrado, a aquel tierno infante, que era parte de su coraçon. Estava en este passo Abrahan vestido de propia traça que en el pasado, por que en esto se tuvo particular prevencion; Agar que muy afligida estava y con rostro lloroso, viendose desterrar de la casa de su señora quien ella tanto amor y respecto tenia, llevaba en la mano un vaso con sus cordones ricos que parecia ir lleno de agua; el vestido que se le puso era de raso blanco con las guarniciones de oro sobre cuya curiosa basquiña llevaba un manto rico de la India que en estremo la hermoseava. El tocado era galán y era de rostro hermoso, a quien parecia estar mirando desde lexos la anciana Sarra, vestida honestamente con una basquiña de raso morado texido con cuadrados de oro, que con una sobre ropa de terçiopelo negro y el tocado hebreo que sobre la cabeça llevaba, mostrava en si una estraña gravedad. A una parte se via estar un criado con unas gallardas alforjas en que se mostrava parte del pan que la desterrada sirvienta llevaba, para que le sirviesse de substento; por la parte alta parecia, como en el ayre un angel que a la desdeñada captiva parecia consolar, [...] <sup>155</sup>

La teatralidad se deja ver en el afán de conseguir cierta verosimilitud haciendo que las figuras estén cargadas de expresividad. Los torpes trazos de Messia logran mostrar una Agar «muy afligida» y «con el rostro lloroso» y una Sara recelosa que observa a Agar «desde lejos». Del ángel se dice que «parecía consolar» a la «desdeñada captiva». El hecho de emplear el verbo «parecer» atribuido a la sensación que provoca una escultura es sólo explicable desde la previa intención de transformar un conjunto estático en algo creíble y cercano, lleno de dramatismo. Incluso después de leer las palabras de Messia acerca de la escena, el boceto alberga la viveza propia únicamente de las imágenes: Abraham tiene alzada su mano izquierda con el dedo índice amenazante que señala, al igual que su mirada, la dirección hacia el desierto. Su gesto más que de compasión hacia el pequeño y la esclava —como destacaba Messia en la acotación que precede a la imagen— es de firmeza y gravedad. La apariencia de Abraham sólo deja adivinar una edad avanzada por el rasgo de la barba y cabellos blancos, ya que su complejión se ajusta a la mítica fortaleza característica de la longevidad de los primeros padres.

155. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 83.



Sara va ataviada con «tocado hebreo», pero éste se asemeja bastante a la toca blanca de la época que llevaban las mujeres cuya edad aconsejaba cubrirse. Éste es el rasgo que dictamina la ancianidad frente a la juventud de Agar, que, como las doncellas, puede llevar el cabello suelto, el cual, además de ser la forma tradicional de peinado judío —no hay más que repasar las imágenes de Jesucristo, los apóstoles o la Virgen— recuerda también a mujeres pecadoras como María Magdalena o la misma Maria Egipciaca y más tardíamente a las locas o desesperadas.<sup>156</sup>

Los gestos de ambas mujeres son opuestos: Sara inclina la cabeza hacia su hijo de manera recatada, como indicándole que guarde silencio; y Agar refleja el miedo y la sorpresa de quien injustificadamente es maltratado. A su lado están los dos pastores que parecen escoltarla y en un plano más lejano con disminución en las proporciones de las figuras —quizá éste fuera pintado y no de bulto— se ve la redención del ángel cuando Ismael estaba a punto de desfallecer. El pequeño pozo que queda a la izquierda de éste y la gratitud de Agar con las manos unidas ponen el punto final a una historia en dos actos.

Por otra parte en el *Aucto del Destierro de Agar* las correspondencias empiezan desde el momento en que sabemos que los protagonistas son: «Abrahán, Sara, un ángel, dos pastores,<sup>157</sup> Agar e Ismael». Además de éstos forman parte de la obra la: «voluntad, el deseo, cuidado y amor»,<sup>158</sup> personajes que quizá son más adecuados para la reflexión narrativa que permite un texto o la representación del mismo. En *Messia* podrían ser confusos y casi seguro que precisarían de cartelas que los nominasen. Asimismo también se hace mención del «bastimento» que se le da a Agar<sup>159</sup> para su viaje, de los matorrales que le sirven a la esclava de cobijo mientras su hijo agoniza,<sup>160</sup> o del pozo milagroso.<sup>161</sup>

Es lógico que la caracterización de los personajes básicos sea la misma, ya que tanto *Messia* como quien escribió el auto toman la Biblia como guión orientativo y primario, pero sin embargo lo curioso e informativo son precisamente las diferencias frente al texto sagrado: el dibujo de *Messia* y el *Aucto del Destierro de Agar* introducen dos pastores, siervos de Abraham, que no aparecen ni en el Génesis (21, 9-19) ni se mencionan posteriormente en Gálatas (4, 30).<sup>162</sup> Y en esto precisamente coinciden drama y dibujo,

156. De hecho la imagen de María Egipciaca recuerda a las ya generalizadas de los salvajes cubiertos de pelo o de hojas y cabe pensar que ésta fue la que *Messia* tradicionalmente debió de contemplar, cuya descripción obvia seguramente por lo codificada que estaba.

157. *Messia* cita en el texto que uno de ellos es un criado, y en la obra además se especifica que son pastores.

158. *Aucto del Destierro de Agar*, en *Códice de Autos Viejos: selección*, ed. cit., p. 67.

159. *Ibidem*, p. 72.

160. Muerte, que por me matar  
mill veces me das la vida,  
ven agora sin tardar,  
que aquí me podrás hallar  
so aquestas rama metida. (*Ibidem*, p. 83)

161. Ve, tómale por la mano,  
levántale donde estás,  
que adelante de aquel llano  
está un pozo do temprano  
consuelo y remedio habrás. (*Ibidem*, p. 84).

162. *Génesis*, 21, 9-19: «Un día vio Sara al hijo nacido a Abraham de Agar la Egipcia, que estaba burlándose de Isaac, y dijo a Abraham: 'Echa a esta sierva y a su hijo, pues el hijo de esta sierva no ha de heredar con mi hijo Isaac.' Muy duro se le hacía esto a Abraham por causa de su hijo. Mas Dios le dijo: 'No te dé pena por el muchacho ni por

lo cual nos hace pensar que los dos criados, próximos al «gracioso» de la comedia, se hablaban tradicionalmente en la trama argumental de los autos de este tema. Este detalle podría conferir un valor de testimonio iconográfico teatral a los rasguños de Messia, el cual debió de recoger las novedades imaginativas de los argumentos de los autos para confeccionar plásticamente sus propias invenciones. Y no sólo por esto tendrían importancia los dibujos, sino porque además de incorporar las novedades del mundo del teatro a las decoraciones callejeras, de ellos se desprende una idea de cómo se llevaban éstas a la práctica: a través de las ilustraciones de Messia, podemos conjeturar acerca de los ropajes de las figuras y de ahí concebir con cierto apoyo los accesorios necesitados por los actores, así como suponer una sencilla pero posible disposición escénica y ciertas líneas indicativas de la gestualidad.

En nuestra opinión este aporte visual contribuye a darnos una idea de lo que un hombre culto de finales del XVI y con posible experiencia como autor dramático percibía a la hora de sentar las bases de sus creaciones pseudoteatrales. Con ello, transmite parcialmente una idea generalizada sobre el hecho de la representación, al menos aclara iconográficamente en otros pasos la encarnación de personajes tan poco obvios hoy en día como la Fe o la Iglesia: esto es lo que en nuestro caso resulta realmente interesante del manuscrito y no si se trata más o menos de una crónica veraz.

Asimismo, el carácter divulgativo de esta obra es otro factor que la enlaza con el espíritu trentino que reconoce la necesidad de unas manifestaciones dramáticas eminentemente pedagógicas: sus pasos se dirigen tanto a la minoría culta —para quien fija, junto a las figuras, cartelas escritas en latín con frases emblemáticas de las Sagradas Escrituras— como a la gran masa, a la que paralelamente explica la historia con unos versos en castellano. De este modo, el ángel que ayuda a Agar tiene en sus manos un «rótulo escrito con letras goticas, que leydo dezia assi:

Surge, et tolle puerum, et  
tene manum illius.  
Quia ingentem  
magnam faci  
am eum  
Gen. 21<sup>163</sup>

Y además se pone encima de todo el conjunto unas palabras fijadas en el arco, sobre el enramado verde que orla la escena; unas en latín fieles a la Biblia, otras en castellano con la función de sintetizar el argumento:

tu esclava. Todo lo que te pide Sara otórgaselo, porque de Isaac saldrá la descendencia que lleve tu nombre. Mas también del hijo de la esclava haré yo un gran pueblo, porque es tu simiente'. Entonces Abraham se levantó muy de mañana, tomó pan y un odre de agua y se lo dio a Agar. Se lo puso sobre su hombro, le entregó también al niño y la despidió. Partió ella y andaba errante por el desierto de Berseba. Cuando faltó el agua en el odre, dejó al niño bajo un matorral y fue a sentarse enfrente, a la distancia de un tiro de arco, diciéndose: 'Al menos no veré morir al niño', y se sentó enfrente alzó la voz y lloró. Mas Dios oyó los gritos del niño y el Ángel de Dios llamó del cielo a Agar y le dijo: '¿Qué tienes, Agar? No temas, porque Dios ha oído los gritos del pequeño desde el lugar en que está. Levántate, levanta al niño y tómallo de la mano, porque de él haré yo un gran pueblo.' Entonces abrió Dios a Agar los ojos y vio un pozo de agua. Se fue a llenar el odre y dio de beber al niño». *Gálatas*, 4, 30: «Pero ¿qué dice la Escritura? 'Echa fuera a la esclava y a su hijo, pues no será heredero el hijo de la esclava con el hijo de la libre'.»

163. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 85.

Eiice ancillam hanc, et filium ejus.  
 non enim erit heres filius  
 ancille cum filio meo  
 Isaac. Gen. 21

Huye el rigor de Sarra Agar, y lleva  
 a su hijo por grata compañía,  
 y quando mas su daño el suelo aprueba  
 Dios un socorro angelical le embia  
 de triste afan su espiritu releva  
 siendo su amparo, su adalid y guia  
 y de modo a ynfante Ismael instruye  
 que de gran pueblo Rey lo constituye.<sup>164</sup>

Con esto termina Messia por explicar completamente el contenido del paso. Éste en concreto ofrecía escasa complejidad en cuanto a disposición escénica, al igual que se deduce del auto del *Destierro de Agar* y por lo general de los demás que conforman el *Códice de Autos Viejos*. Es muy posible que para éste se utilizara un sólo tablado, aunque quizá hiciera falta un escenario múltiple para dar vida a la parte que ocurre en el desierto y así encuadrar al menos dos lugares distintos. Por otra parte en el manuscrito hay manifestaciones de menor y mayor artificiosidad, éstas últimas requerirían seguramente del uso de un «araceli» —como por ejemplo el de la Ascensión de la Virgen en el discurso decimotercero [Vid. Fig. 43] o el risco del Monte Tabor en el discurso octavo—.<sup>165</sup> En suma, la extendida trivialidad «escenográfica» de la que hace gala Messia en sus bocetos podría tener un fiel valor documental, ya que la sencillez compositiva de sus dibujos quizá provenga de la realidad histórica, de lo que pudieron ser las representaciones iniciales de este tipo de teatro religioso.

El arte, en numerosas ocasiones se hizo eco de este argumento bíblico, pero particularmente los ejemplos abundan durante el siglo xvii en la pintura italiana y holandesa.<sup>166</sup> No obstante, una de las recreaciones que más se asemeja formalmente al boceto de Messia, fue realizada a comienzos del siglo xvi (c. 1508):<sup>167</sup> nos referimos al grabado en hueco del artista flamenco Lucas Van Leyden (1489 ó 1494-1533) [Vid. Fig. 45]. Es evidente la distancia cualitativa que existe entre grabado y dibujo [Fig. 46] pero éste último parece un ingenuo esquema de lo que Van Leyden hizo. La simplicidad de Messia es llamativa y manifiesta, sin embargo creemos que hay una tosca semejanza entre ambas composiciones, reflejo consecuente de una labrada tradición de este asunto en el arte y de la natural influencia de éste en las construcciones efímeras.

A su vez el grabado —como hemos mencionado en otros capítulos— era la fuente de inspiración mayoritaria de artistas consagrados y sus asuntos, por lo tanto, los más

164. *Ibidem*.

165. Carece de dibujo, pero su descripción es muy parecida al boceto del risco de la calle Culebras [Vid. Fig. 44].

166. Para consultar acerca de las obras artísticas sobre este tema y los lugares donde se encuentran, véase la relación que de ellas hace Louis Réau en su citada obra, *Iconografía del arte cristiano: Tomo I/vol. 1: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, ed.cit., pp. 164-165

167. Lucas Van Leyden, *La expulsión de Hagar*, c. 1508, 274 x 211cm. En, James Marrow (Ed.), *The Illustrated Bartsch: 12: formerly volume 7 (Part 3): Hans Baldung Grien; Hans Springinklee; Lucas van Leyden*, New York, Abaris Book, 1981.



Fig. 43. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo de la Ascensión de la Virgen*.  
 (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 171 vo-172 ro.)  
 Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

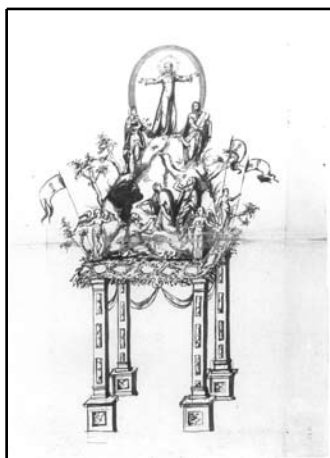


Fig. 44. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo del Risco de la calle Culebras*.  
 (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 20 vo-20ro.)  
 Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 45. Lucas Van Leyden (1489 ó 1494-1533), *La expulsión de Hagar*, c. 1508. 274 x 211cm.



Fig. 46. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo de la Expulsión de Agar*.  
 (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f.56 vo.-57 ro.)  
 Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

difundidos. Existen otras pinturas con el tema de la expulsión de Agar, que acentúan el momento de su rechazo pero que no muestran ese encuadre ambiental que tanto Messia como Van Leyden detallan para cubrir las tres divisiones temporales del suceso: el enojo y falta de piedad de Sara, que tiende la mano hacia su hijo con gesto tierno pero firme, exhibiendo su autoritarismo y proporcionándole la serenidad necesaria para que contemple y vea como legítima una acción cruel; el cumplimiento en un primer plano de la orden, con un Abraham que realmente queda eclipsado como personaje ante el dolor de Agar, que parte con su hijo hacia una muerte segura. La imagen del patriarca en Van Leyden es la de un simple mediador que se encarga de darle las escasas provisiones a Agar; en Messia, en cambio, su histrionismo es notable, pero el verdadero protagonismo en esta escena es de las dos mujeres. Por último, y en un tercer nivel más alejado, está Agar con su hijo ya postrado recibiendo el consuelo del ángel.

Estas tres escenas son plasmadas tanto por el maestro flamenco como por Messia, y ambos, disminuyen y distancian de igual forma las figuras con tal de respetar la secuencia temporal de los hechos. En el manuscrito Sara e Isaac aparecen en el lado izquierdo con un ligero alejamiento de Abraham que sí queda proporcionalmente reflejado en el grabado de Lucas Van Leyden. Messia torpemente intenta adueñarse del mismo procedimiento para denotar esa separación, y éste es observable sobre todo si nos fijamos en la distancia existente entre los pies de Abraham y los de Sara. La perspectiva es muy poco apreciable y se rompe además porque el pequeño Isaac se sitúa casi a la misma altura que Abraham, pero estas deficiencias las juzgamos atribuibles a la naturaleza abocetada de los dibujos.

Asimismo la colocación de los personajes es la misma: Isaac se sitúa en ambas composiciones a la derecha de Sara, la cual sostiene la mano del pequeño y se erige en la figura dominante, incluso por encima de Isaac. Esto es aún más destacable en el grabado de Van Leyden, donde Sara es una presencia notablemente poderosa con la actitud de una reina sentada en su trono.<sup>168</sup> El tocado es más hebreo en Messia que en Van Leyden, pues en este último se sigue bastante la moda flamenca del momento con la clásica toca de puntas de las mujeres de avanzada edad. El vestido de Sara en ambas ilustraciones carece de verdugado y es más voluminoso en la zona del vientre, diferenciándose de la silueta de Agar, más estilizada tanto en el dibujo como en el grabado, pero sobre todo en este último donde el talle se ciñe diferenciando dos prendas: la *vasquiña* en la parte inferior a modo de falda y una prenda corta con mangas en la superior, la cual pasa de la cintura y apenas cubre las caderas; tal vez podría ser lo que en indumentaria española se denominaba *sayuelo*.<sup>169</sup> En Van Leyden por lo tanto observamos la moda de la época sobre todo en las mujeres: Sara con una especie de sencillo *hábito* o *monjil* amplio y con mangas y Agar incluso con la frente afeitada acoplándose al gusto flamenco de inicios del xvi, la boca y nariz pequeñas en comparación con los ojos y el escote alejado del último estilo gótico de cuellos cerrados y altos.<sup>170</sup>

Por otro lado también Ismael en las dos imágenes se sitúa al lado de su madre, esta vez el izquierdo. Y en ambas, el niño, inocentemente, comienza su camino hacia el

168. El dominio de Sara es comparable, con el evidente distanciamiento, a la actitud de Maria Luisa de Parma en el cuadro de Goya *La familia de Carlos IV*, donde queda claro que es ella quien ostenta el poder.

169. Vid. Carmen Bernis Madrazo, *Indumentaria española en tiempos de Carlos v*, Madrid, CSIC; Instituto Diego Velázquez, 1962, p. 18.

170. *Ibidem*, p. 36.

desierto. Abraham, Agar e Ismael dominan el primer plano. A su vez Messia imita la pendiente que se aprecia en el lado derecho del grabado de Van Leyden —que proviene del plano superior en el que se sitúa Sara—, la cual establece una primera lejanía. Mucho más distanciado se divisa el futuro con el ángel, Agar y el niño.

La gradación temporal se corresponde con la espacial, ya que el pasado inmediato —la decisión de Sara— se aleja mínimamente del primer plano o presente —la expulsión de Agar— si se confronta éste con lo separado que se bosqueja el futuro, como parte de la historia más legendaria y misteriosa.

Por otra parte es curiosa la similitud entre Van Leyden y Messia en cuanto a la posición relativa de los personajes que ocupan el último plano. Tanto uno como otro disminuyen las figuras y las colocan de igual forma: el ángel a la izquierda —aunque en el dibujo el efecto pretende ser más impactante pues los pies de éste no tocan el suelo—, Agar a la derecha exhibiendo la misma postura en ambos casos —de rodillas, adelantando la derecha y con las manos juntas en ademán devoto— e Ismael, que en Van Leyden queda apoyado sobre un árbol detrás de Agar y en Messia recostado delante de ella. Ésta es la sutil diferencia que existe comparativamente en la disposición de este grupo de tres, ya que incluso el árbol pintado en el extremo derecho es casi idéntico en ambas imágenes. La inclusión de este elemento, el cual no se nombra en el texto sagrado pues se habla del desierto y de los escasos matorrales que hay en él, es un componente iconográfico seguramente incorporado por la tradición pictórica y que Messia retoma para su diseño. De esta forma en el manuscrito se aúna tanto el legado artístico como las soluciones de carácter teatral, ya que, como puede observarse, pese a las semejanzas descritas, tampoco en el grabado de Van Leyden están presentes dos pastores.

La leyenda acerca de San Eustaquio ha sido recreada por numerosos pintores, de entre las cuales la más famosa es la realizada por Durero alrededor de 1501 [Vid. Fig. 47].<sup>171</sup> Ésta fue citada por él mismo en su diario del viaje a los Países Bajos y es su grabado en cobre mayor —alcanza casi las medidas de las planchas del *Apocalipsis* y de la *Gran Pasión*—.<sup>172</sup> En él se representa el momento de la conversión de este santo, noble soldado romano que cuando iba de caza se le apareció un ciervo entre cuya cornamenta se hallaba la imagen de Cristo crucificado. La popularidad del grabado se verifica con las numerosas versiones que se hicieron del mismo incluso hasta comienzos del xviii.<sup>173</sup> entre ellas la más parecida es una de 1579, ya que se trata simplemente de la reflexión especular de la obra original. En ésta se añaden las iniciales G. H. a ambos lados del monograma de Durero.<sup>174</sup> Otras reproducciones, como la de H. Hopfer (1520-1550), Cherubino Alberti (c. 1575) o la realizada por algún miembro de la familia Wierix (activa durante el último cuarto del siglo xvi y comienzos del xvii), adoptan también esta orientación y modifican mínimamente detalles como el de la vegetación, estructura del castillo, indumentaria del caballero o ambientación en general.

La influencia de Durero sobre la obra de Messia [Fig. 48] ya ha sido mencionada por Lleó Cañal en su edición del manuscrito.<sup>175</sup> Pese a las limitaciones de Messia y a las

171. En cobre, 35,5 x 25,9 cm. En, Hans Mielke (Ed.), *Durero*, Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1971, p. 47. Vid también Walter L. Strauss (Ed.), *The Illustrated Bartsch: 10 (Commentary): Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*, New York, Abaris Books, [s. d.], pp. 128 y ss., 1981.

172. Mielke, Hans (Ed.), *Durero*, ed. cit., p. 36.

173. Una de las copias realizadas es la de Albrecht Schmid (c. 1667-1744). Cf. Bartsch: 10, ed. cit., p. 130.

174. Existen otras impresiones sin las iniciales. (Vid. Bartsch, ed. cit., vol. 22, n° 1).

175. Messia de la Cerda, *Discursos...*, ed. de Lleó Cañal, p. 232, nota 62.

modificaciones que introduce —el caballo queda detrás de San Eustaquio en vez de delante, los animales como la cigüeña o el jabalí no están en el grabado y tampoco hay castillo ni «gañán vestido de jerga»— la inspiración en el pintor y grabador alemán es evidente, ya que la variación posicional del caballo, que además gira su cerviz hacia la izquierda, suponemos que se debe a una licencia que adopta Messia para acentuar la presencia del «gañán», personaje que según el propio autor fue la figura que más enriqueció el paso y más «engaño» causó «a los discretos» —que no a los campesinos ignorantes como en la mencionada apariencia del molino—, «no creyendo ser figura contrahecha sino natural».

Desde luego la presencia del gañán es un elemento que destaca por el efecto que produce de brutal descenso a lo cotidiano. Es sobrecojadora su inconsciencia ante el prodigio místico que está ocurriendo tan cerca de él, la cual se disculpa en parte por la protección del exterior que le proporciona la cueva de la que sale. La expectación creada por este elemento es consecuencia del choque entre lo divino e incomprensible y aquella realidad en exceso palpable e incluso vulgar. El gañán, según Covarrubias era «el pastor rústico y grosero, que guarda ganado y es mandado de los pastores y mayores, porque este desuella las reses o mortecinas o las demas, y en la cavaña o choça haze el oficio de cocinero o bodegonero adereçando la comida a los demas». <sup>176</sup> Es apropiada, por lo tanto, la aparición de la «choça» en la traza de Messia, ya que acomoda al ambiente y gusto de la época una historia encuadrada en el siglo IV d. C. Afán que también se expresa claramente en la indumentaria, ajustada con esmero a la moda de finales del XVI.

El detalle de la inclusión de este personaje guarda un eminente deseo de forjar la verosimilitud propia del espectáculo teatral. Su presencia era innecesaria a menos que siguiese los dictados de cumplir este objetivo: la fabulación de un relato de santos. El arte a su vez ofrece un ejemplo en el que hay un mozo de aspecto rudo que calma y conduce los caballos del santo: nos referimos a la *Conversión de San Uberto*,<sup>177</sup> del llamado «Maestro della vita della Vergine»<sup>178</sup> (1463-1480) [Fig. 49]. Aunque no parece un gañán, si seguimos la descripción de Covarrubias, su fisonomía es la propia de un hombre toscano, sin modales, de mirada directa —la cual termina en quien se sitúa fuera del cuadro—, carente de la sensibilidad inexcusablemente mínima para maravillarse ante el milagro que tiene delante. Esto lo une a la figura que diseña Messia: la indiferencia ante lo extraordinario es notoria en ambos pero su presencia en una escena de caza era esperable, ya que un «gañán» o un escudero tenía que ocuparse o de las bestias o del tratamiento de las piezas sacrificadas.

Asimismo entre Messia y la obra del «Maestro della vita della Vergine» existe otra concomitancia a la hora de situar tanto a este tipo de personajes como al caballo: a diferencia de Durero, el ángulo izquierdo es el escogido para el animal y, el parecido de la montura así como la postura doblando una de las patas o el giro de la cabeza hacia la izquierda, denotan una posible influencia sobre la idea compositiva de Messia. No

176. Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1601), ed. cit., p. 579a.

177. Tanto San Uberto, San Eustaquio o San Félix de Valois, comparten una historia similar sobre su conversión.

178. *La conversión de S. Uberto*, Tabla, 123,5 x 83 cm. Colección Krüger, Minden, 1848. Ilustración del libro de: Carlo Ludovico Ragghianti (Comp.), *Musei del mondo*, Londres: National Gallery; Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1970, p. 114.





Fig. 47. Alberto Dürero (1471-1528), *San Eustaquio*. c. 1501. Grabado en cobre. 35,5 x 25,9 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



Fig. 49. «Maestro della vita della Vergine» (1463-1480), *La conversión de San Uberto*. Óleo sobre tabla. 123,5 x 83 cm. Colección Krüger. Minden, 1848.



Fig. 48. Reyes Messia de la Cerda, *Dibujo del Paso de San Eustaquio*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 20vo.- 20ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

obstante es difícil saber si Durero o el «Maestro della Vita della Vergine», han contribuido de forma clara a la imitación recreada por Messia. Por otra parte, es poco probable que Messia conociese alguna obra del «Maestro della Vita de la Vergine», pintor mucho menos divulgado que Durero. Del *San Eustaquio* de este último, Messia parece adoptar la situación del ciervo en un plano superior, entre los árboles, la concentración de los perros en el lado derecho, el ademán de sorpresa con las manos aún separadas —a diferencia de la ascensión serena del prodigio místico por parte del *San Uberto* del «Maestro...», con las manos unidas en oración y el rostro impasible— y la opción de mostrar al santo arrodillado. Los expertos,<sup>179</sup> por otra parte, indican que Durero se inspiró en la obra de Pisanello (1395-1455) del mismo tema.<sup>180</sup> El *San Eustaquio* de Pisanello (actualmente en la National Gallery de Londres), estaba probablemente en Verona en tiempos de Durero y por lo tanto dentro de la ruta del viaje de éste a Italia en 1495/6.<sup>181</sup> En la obra de Pisanello, en cambio, el santo aparece montado en su caballo, con un tocado que proviene de la moda turca —aunque el resto de su indumentaria se adecúe a las tendencias góticas del momento en el que fue pintada la obra—. El ciervo de nuevo reaparece por encima de una altura normal y el paraje está rodeado de animales que contienen un significado determinado en la iconografía cristiana, particularmente, el ciervo, las cigüeñas y las liebres.

Pese a lo dicho, parece más lógica la transmisión de estos elementos a Messia a partir de la proliferación de un grabado popular, en el que hubiesen podido confluír la imaginaria fomentada por alguno de estos pintores, principalmente de Durero. Así lo sugiere la existencia de una estampa anónima de *Sant'Uberto* de la segunda mitad del siglo xvii [Fig. 50].<sup>182</sup> La hipótesis más verosímil es que Messia encontrase resumidas en diversas estampas como la citada [Fig. 50] elementos de los tres artistas: de Durero, la disposición compositiva; del «Maestro della Vita della Vergine», la situación, postura del caballo y la presencia de un personaje similar al «gañán»; y de Pisanello, la mencionada dispersión de animales simbólicos.<sup>183</sup>

179. Cf. Walter L. Strauss, (Ed.), *The Illustrated Bartsch: 10 (Commentary)*, ed. cit. , p. 128.

180. Vid. Pisanello (Antonio Pisano), *Visión de S. Eustaquio*, tempera sobre tabla, 65 x 54 cm. Londres, National Gallery. Ilustración que puede encontrarse en la monografía de Carlo Ludovico Ragghianti, *Musei del Mondo: Londra, National Gallery*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1970, p. 20.

181. *Ibidem*.

182. *Sant'Uberto*, «stampa per ventola» en el compendio *In Bassano per il Remondini*. Buril, 17 x 20,5 cm., segunda mitad del siglo xvii. Del libro de Pietro Clemente et al., *Pittura votiva e stampa popolari*, ed. cit. [il. II. 65].

183. Respecto a este punto, es difícil saber cuál ha sido el proceso de alimentación que ha dado lugar a la iconografía del santo. En nuestra opinión, aparte de la composición de Durero y Pisanello, las cuales son muy elaboradas, debió de existir una fuente anterior original, mucho más sencilla, posiblemente difundida en la imaginaria popular. A su vez, ésta debió de sufrir modificaciones a partir de las obras de grandes maestros, pero pensamos que los inicios debieron ser sencillos, y que los grandes pintores sofisticaron con su erudición imágenes fundamentales. Por ello, estampas como la que presentamos, aunque mucho más sencilla que los cuadros aludidos, pueden quizás dar idea del germen inicial que pudo servir de inspiración a futuras composiciones, tanto de un elevado valor artístico como de línea popular y, a su vez, dar muestra progresivamente con su evolución a través del tiempo, de la incorporación de las mejoras hechas por artistas.



Fig. 50. Anónimo, *Sant'Uberto*. Segunda mitad del siglo xvii. Buril. 17 x 20,5 cm.  
 (Pietro Clemente et al., *Pittura votiva e stampa popolari*, Milán, Electa, 1987).

## b) La Simbología Animal

Louis Réau en su *Iconografía del Arte Cristiano*<sup>184</sup> resume la importancia del empleo de la simbología animal en los bestiarios a lo largo de la Edad Media, diciendo que ésta se convierte en una especie de espejo de la esencia del hombre, ya que presenta aumentadas sus virtudes y vicios.<sup>185</sup> Messia recoge esta tendencia humanista de intelectualización de la imagen expresada poéticamente a través de figuras de animales.<sup>186</sup> La riqueza al respecto del paso de San Eustaquio, junto con otros ingenios y apariencias del manuscrito, atestiguan visualmente el empleo de los animales como recurso escénico-alegórico —muy útil especialmente en los autos—. Por estos motivos, y para profundizar en el comentario de este dibujo, interpretaremos el significado de cada uno de ellos.

De los tres pintores citados, Pisanello es el que hace mayor uso de este juego. Sus criaturas están llenas de referencias con asentamientos culturales tan sólo próximos al erudito, como los *Hieroglyphica* de Horapolo,<sup>187</sup> y su herencia en Alciato o posteriormente en la labor iconológica de Ripa. Messia también escoge hacer gala de este sofisticado conocimiento y distribuye un abigarrado elenco de animales frecuentes ya en la nutrida iconografía cristiana. El ciervo, en concreto, adquiere su trascendencia del salmo 41: «Como el ciervo anhela las corrientes de las aguas, así mi alma te anhela a Ti, mi Dios. Tiene mi alma sed de Dios, del Dios viviente. ¿Cuándo podré ir a ver de Dios el rostro?». Desde este momento el ciervo queda asociado al alma que aspira a recibir a Dios y es la imagen más expresiva del catecúmeno ávido de ser ungido con las aguas purificadoras del bautismo. Es por ello el elemento sintético e imprescindible de las leyendas de San Eustaquio y San Uberto, los cuales son hasta cierto punto anecdóticos e incluso confundibles, ya que el concepto de la ascensión de Dios por primera vez se concentra en el emblematismo del ciervo y no en ellos.

Asimismo, según una fábula popularizada por el *Physiologus*, este animal es enemigo de la serpiente, la cual a su vez es la conocida imagen del demonio. Con esto se establece de nuevo un paralelismo con Jesucristo como enemigo del diablo: al igual que el ciervo echa a la serpiente de su madriguera cuando la inunda con el agua que ha retenido en su boca, del mismo modo Jesús hace salir el demonio del cuerpo de los pecadores vertiendo el «agua» de su boca, es decir mediante su doctrina.<sup>188</sup> Si por otra parte, un

184. *Iconographie de l'Art Chrétien* [VI tomes]: tome premier: introduction générale. Paris, Presses Universitaires de France; New York: Kraus Reprint, 1983, chapitre II: *Le symbolisme animal, végétal et minéral ou le miroir de la nature* (pp. 76-132). Hemos de aclarar que hemos manejado la edición española y francesa de esta obra, ya que en el momento de la confección de este capítulo, la española contenía todos los tomos de la obra excepto el primero e introductorio. En la edición española el primero correspondía ya a la *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento* —volumen segundo de la francesa—. Posteriormente se editó en español el primer volumen general de la obra francesa enumerado como tomo n.º VI. Por ello mismo, señalaremos convenientemente con el inicio de los títulos en francés o en español qué edición ha sido utilizada en cada caso.

185. Cf. *Ibidem*, p. 76.

186. Sabida es la creencia de los neoplatónicos florentinos del siglo XV de que tanto Platón como las revelaciones precristianas afianzaban su doctrina en el lenguaje de los arcanos jeroglíficos. Ideas que siguieron patentes incluso hasta el siglo XVII y que convirtieron los jeroglíficos egipcios, empresas y emblemas, en los que mayoritariamente aparecían animales, en todo un descubrimiento comunicativo al poder reflejar conceptos mediante imágenes y no mediante argumentos discursivos. Vid. Horapolo, *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991. Edición e introducción de Jesús María González de Zárate, pp. 7-37, Cf. p. 21.

187. *Ibidem*, ed. cit.

188. Cf. Louis Réau, *Iconographie...*, T. I, p. 82.

ciervo se tragaba una serpiente, debía beber rápidamente de una fuente de agua pura para no ser emponzoñado. Con esto se volvía a la simbología del Bautismo, la cual también se proyecta sobre el fenómeno de la muda de las astas del ciervo, cuyo continuo cambio recuerda a la regeneración bautismal, que es, como la muerte, un segundo nacimiento.<sup>189</sup> Los egipcios empleaban este sentido de continuidad, ejemplificado en el desarrollo de la cornamenta del ciervo, para representar lo «duradero»: «Las astas del ciervo crecen cada año, y un dibujo de éste expresa lo «duradero».<sup>190</sup>

Adicionalmente la tradición popular explica el papel jugado dentro de la hagiografía por el «ciervo con crucifijo». En este caso, como ya se ha mencionado, es la imagen de Cristo salvador y del catecúmeno o fiel. Ripa en su *Iconología*<sup>191</sup> también utiliza el ciervo para ilustrar la idea del «Deseo de unión con la divinidad»: «muchacho vestido de amarillo y rojo [...]. Y tiene el rostro vuelto hacia el Cielo, viéndose a su lado un ciervo que bebe de un manantial. Así nos lo pinta David en el *Salmo XLI*, en el que asimila el deseo que el alma siente respecto a la divinidad, con el que se siente ciervo, cuando está sediento, de acercarse a una límpida fontana».<sup>192</sup>

Otra de las criaturas de elevada carga mística es la cigüeña. En opinión de Réau, es el modelo de la «piedad filial», ya que desde los egipcios ha sido venerada porque auxilia a sus padres cuando éstos envejecen.<sup>193</sup> A su vez, se dice que es un pájaro portador de la felicidad, ya que, como la golondrina, anuncia la primavera y protege las casas contra los incendios. No expulsa las serpientes de su escondrijo como el ciervo, pero se alimenta de ellas y por ello a menudo es representada con una en su pico.

En el emblema xxx de Alciato titulado «Que hay que devolver los favores» se toma a la cigüeña como máximo exponente de la conmiseración: «La cigüeña, famosa por su piedad, calienta en el alto nido a sus pollos inermes, grata prenda, y espera que tales regalos se le devuelvan recíprocamente cuando, ya vieja, tenga necesidad de este auxilio. Y la piadosa prole no defrauda esta esperanza, sino que lleva sobre los hombros los agotados cuerpos de los padres y les da comida en la boca».<sup>194</sup>

Ripa, por otra parte, la muestra como paradigma de la buena convivencia en su ilustración del «Comercio y trato de la Vida Humana»: «[Las cigüeñas] como tienen el cuello muy largo, volando mucho acaban por cansarse, de modo que ni sostener la cabeza pueden; mas apoyando cada una el cuello en la parte trasera de otra de estas aves, van ayudándose, y cuando la que va de guía no puede más, se pone tras de la última, apoyándose a su vez, según los explica Plinio, lib. x, cap. xxii».<sup>195</sup> Y curiosamente se hermanan las cigüeñas y los ciervos en este principio solidario: «También Isidoro refiere una costumbre de los Ciervos muy semejante a la anterior, pues éstos con el peso de los cuernos acaban por agotarse; y como no podrían dominar la cabeza cuando van nadando por el mar o por algún río, apoya cada uno la cabeza en la grupa de otro, de modo que cuando

189. Cf. *Ibidem*.

190. Horapolo, *op. cit.*, p. 443.

191. Ripa, Cesare, *op. cit.*. La primera edición de la obra fue en 1593, en Roma.

192. *Ibidem*, (T. I, p. 260).

193. Cf. Réau, *Iconographie...*, T. I, p. 102.

194. *Emblemas*: edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993, p. 64.

195. Ripa, *op. cit.*, T. I., p. 196.

el primero se cansa pasa al último lugar. Así es como estos animales van prestándose ayuda recíprocamente, los unos a los otros».<sup>196</sup>

En Horapolo representan una abubilla en vez de una cigüeña, pero en las traducciones que de esta obra se hacen a partir del siglo XVI, reemplazan a la abubilla por la cigüeña, a la que se le atribuyen las mismas propiedades. Es de nuevo el símbolo de la gratitud y la piedad filial, y así se presenta en el *Bestiario Toscano*, pues se reitera la idea de que este ave dedica tanto tiempo a la cría de sus hijos como al cuidado de sus mayores.<sup>197</sup>

Connotaciones menos positivas tienen el jabalí o la liebre, la cual goza de una ambivalencia significativa en función de los contextos. El jabalí, en cambio, sólo es identificable dentro del ámbito de la iconografía paleo-cristiana como símbolo de la cólera brutal.<sup>198</sup> La fuente de este simbolismo es el Salmo 79, 14 en el que el jabalí devasta la viña del señor:

Extendía sus sarmientos hasta el mar,  
y sus vástagos hasta el río.  
¿Por qué has roto sus vallados,  
para que todo el que pase la vendimie,  
el jabalí salvaje la devaste,  
y las bestias del campo la devoren?

Su fiera natural es el rasgo determinante que le hace adquirir esta equivalencia, aunque es el cerdo a su vez, símbolo de la suciedad y de la glotonería, quien le confiere esa imagen de bajo materialismo, pues siempre tiene su hocico inclinado hacia la tierra. No obstante, su carne no es comida por los judíos por estas características, sino porque después del reinado de Salomón, era un animal sagrado, como el buey Apis para los egipcios, o la loba en Roma.<sup>199</sup> Aún así este matiz se pierde en la iconografía cristiana, la cual se queda con las asociaciones negativas aumentadas por la peligrosidad cuando se halla en estado salvaje. De este modo Ripa emplea el cerdo para significar el concepto de «avidez», ya que mientras está comiendo busca con la mirada lo próximo que quiere llevarse a la boca con una ansiedad tal que le impide saciarse:

Representamos pues a la avidez con este animal, que come una bellota mientras mira otra más; pues es tan ávido que tiene una en la boca desea alcanzar las restantes, ansiosa costumbre señalada por el Poeta Griego Alceo [...] <sup>200</sup>

A su vez los egipcios pintaban un cerdo cuando querían indicar «hombre depravado» y en su mitología este animal estaba cargado de atribuciones malignas.<sup>201</sup> Valeriano en sus *Hieroglyphica* (IX, II y IV)<sup>202</sup> recoge tanto las tradiciones egipcias como cristianas y lo presenta como imagen de lo brutal, del ser vicioso y grosero, apartado de toda tendencia virtuosa.<sup>203</sup> Ripa retoma de nuevo esta acepción y utiliza al cerdo como imagen de

196. *Ibidem*.

197. Cf., J. M. González de Zárate, comentario al jeroglífico XIII de Horapolo, *op. cit.*, p. 133.

198. Réau, *Iconographie...*, (T. I), p. 131.

199. *Ibidem*.

200. Ripa, C., *Iconología*, T. I, p. 127. (Ilustración en la página 128).

201. Cf. González de Zárate en su edición del Horapolo, *op. cit.*, p. 567.

202. Citado por González de Zárate en su edición del Horapolo, *op. cit.*, p. 568.

203. Cf., *Ibidem*.

hombre depravado que «desprecia la virtud»: «[...] acostumbraban los egipcios, cuando querían representar a un hombre de malas costumbres, pintar un puerco pisoteando algunas rosas [...]».<sup>204</sup>

En cuanto a la liebre, para los egipcios significaba la idea de «apertura», «porque este animal tiene siempre los ojos abiertos».<sup>205</sup> Esta cualidad viene documentada por las opiniones de autores como Plutarco, Eliano o Plinio, los cuales defendían que estas criaturas poseían la cualidad incluso de dormir con los ojos abiertos, vigilantes. Por lo tanto su jeroglífico remitía a la prudencia y el recato en las acciones, las cuales debían hacerse sin que fuesen conocidas por otros. Valeriano (*Hieroglyphica*, I, XIII, I), siguiendo a Horapolo, interpretó lo mismo y además añadió que incluso su nombre atendía a esta peculiaridad ya que el vocablo griego del que proviene, que en latín se dice *lepus*, viene a ser expresión de «mirar».<sup>206</sup>

También se identifica con el concepto de «temor» y de «fecundidad», ya que este animal es muy asustadizo y prolífico. Ripa así lo clasifica en su figuras «Fecundidad» y «Deuda». En esta última simboliza el miedo, ya que al igual que la liebre teme «... ser alcanzada por los perros [...] el deudor está siempre receloso y amedrentado ante el cúmulo de citas, intimaciones y mandatos que recibe, temiendo día a día ser detenido por los alguaciles. Pero como ya está ducho en estos avatares, rápidamente se pone en fuga, igual que hacen las liebres cuando es menester».<sup>207</sup>

En el arte es común encontrarla queriendo ejemplificar ambas acepciones: Tiziano (1477-1576) remite a la idea de lujuria, relacionada con la expuesta de fecundidad, en su obra *Alegoría del amor sacro y el Amor Profano*. En cambio Mantegna (1431-1506), en su *Oración en el Huerto*, opta por destacarla como sinónimo de vigilancia.

Es difícil determinar qué opción ha escogido Messia, pero el contexto en el que se desarrolla la acción condiciona una percepción de esta criatura como símbolo de la prudencia: aparece dibujada dos veces y una de ellas huyendo de una amenaza. En cambio, el perro, no ofrece ninguna ambivalencia significativa. En la antigüedad se creía que era un animal impuro, pero su imagen fue rehabilitada durante la Edad Media, siendo considerada el símbolo de la fidelidad al destacarse como servicial compañía doméstica y preciado auxiliar del caballero en la caza.<sup>208</sup>

En la traza de este paso Messia ha dejado un testimonio de la importancia del empleo de los animales en los ejercicios decorativos de los pasos, ya que, la riqueza iconológica de los mismos, resume acciones, conceptos elevados que giran en torno a la condición humana y divina: junto al paso de San Eustaquio, se situó la fuente de la «paloma viva que echaba agua» [Vid. Apéndice A: Fig. 4] —criatura emblemática de la virtud pura y de la sinceridad—<sup>209</sup> y la del «pelicano con sus hijos» abriéndose el pecho para darles alimento [Vid. Apéndice A: Fig. 5] —símbolo paleo-cristiano de Jesucristo en la cruz que vierte su sangre para salvar a la humanidad (Salmo 102, 7)—.<sup>210</sup> Todo ello adornando consecutivamente las calles, guardando apenas escasos metros entre sí para no

204. Ripa, C., *op. cit.*, T. I, p. 274.

205. González de Zárate en su edición del Horapolo, *op. cit.*, p. 112.

206. Cf. *Ibidem*.

207. Ripa, *op. cit.*, (T. I), pp. 408 y 275.

208. Cf. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, (T. I., p. 101). También lo cree así Alciato (Emblema CXC), *op. cit.*, p. 235.

209. Ripa, *op. cit.*, (T. II, p. 318)

210. Cf. Réau, *op. cit.*, (T. I, p. 95)

crear interrupciones en la ilusión que se pretende. Son conjuntos que impresionaban como espectáculo, porque por un lado, los elementos representados eran extraordinarios, pertenecientes al mundo de lo sobrenatural —santos, ciervos con la figura de Cristo crucificado, pelícanos autoinmolándose, palomas que derraman agua de sus entrañas...—, y por otro, figuras como el «gañán», el «caballo» de San Eustaquio o la apariencia del molino, establecían la conexión con el espectador y lo incorporaban a esta especie de situación irreal.

Más aún, la teatralidad de las criaturas emblemáticas descritas, destinadas a suscitar la emoción de gente iletrada y el entusiasmo de aquellos que llegaban a comprender, no pasó desapercibida como indispensable recurso alegórico en el componente visual de ciertos autos sacramentales. De este modo el autor del texto *La soberana Virgen de Guadalupe*, auto representado ese año en Sevilla, hace que uno de los personajes utilice una cueva de la que acaba de salir un ciervo como recinto sagrado donde depositar el busto de la virgen.<sup>211</sup> Pensamos que esto no es casual, sobre todo porque el ciervo alberga toda una serie de significados religiosos firmemente arraigados en la cultura cristiana que un escritor de autos debía de conocer.

Este recurso tampoco es ajeno a Calderón, el cual en muchos de sus autos se sirve del semantismo que entreteje la combinación de esta clase de animales. Así pues, además del evidente y necesario simbolismo del cordero como imagen de la inocencia y del sacrificio eucarístico, hay autos como el de *La Piel de Gedeón* donde los personajes son exclusivamente animales: el águila, el fénix, la paloma, la arpía, el pelícano, el pavón, el cisne y el papagayo. En otros, como el de *Las Órdenes militares* no llegan a ser protagonistas, pero su presencia es fundamental y se pormenoriza el modo en que han de salir en las acotaciones: «Señalando a un carro, que será un pelícano con sus polluelos, herido el pecho».<sup>212</sup> Curiosamente, como hemos comentado, Messia escoge esta apariencia para decorar una calle. Calderón de la Barca en la citada acotación confirma que el tema escogido en el dibujo de nuestro autor formaba parte del repertorio iconográfico que claramente aparecía en la escena de los autos sacramentales.<sup>213</sup>

211. HONORIO

De aquí, entre la jara y la yerba,  
vide salir una cierva

de una cueva

SISEBUTO

Ahí podemos

TEODOREDO

Pues, amigo Sisebuto,

vos Alarico traed

el santo cuerpo, y haced

obsequias de alegre luto;

que yo haré de la cueva

monumento templo santo

En, Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1991, p. 1090.

212. Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas* [III tomos], Tomo III: *Autos sacramentales*, Madrid, 1967, p. 1024. Ed. lit. de Ángel Valbuena Prat. De hecho, en la Memoria de Apariencias del auto *Pruebas del Segundo Adán* (título alternativo de *Las Órdenes Militares*), Calderón especifica que en el segundo cuerpo del tercer carro ha de haber un «pelícano en su nido y alrededor unos polluelos como sustentándose de la sangre del pecho herido de su pico», en Shergold y Varey, *op. cit.*, p. 162, doc. 201.

213. Hay otros muchos ejemplos donde Calderón utiliza el simbolismo animal como *El Divino Jasón*, donde aparecen un cordero, un dragón y un toro; ¿*Quién hallara mujer fuerte?* con el león y las culebras; la paloma en *El sacro Parnaso* o *El lirio y la azucena*; el dragón en *El pintor de su deshonra*; la serpiente de metal en *A Dios por razón de*



Creemos que es pertinente tener en cuenta algo tan concreto como la aparición de animales en este tipo de celebraciones de carácter alegórico y trascendente, ya que, el empleo de los mismos en la obra de un autor puede revelar parte de su visión del mundo. De hecho, una idea de fondo como el amor, el albedrío o la libertad, se refleja a su vez en la apreciación que se haga de los seres de la naturaleza. El teatro de la época, y particularmente los autos sacramentales, hacen uso de las posibilidades iconológicas de los mismos, pero quizá sea *La vida es sueño* en el personaje de Segismundo, el clásico barroco por excelencia que gira en torno al dilema filosófico acerca del carácter animal o racional de la naturaleza humana. Como apunta Santiago Maspoch Bueno,<sup>214</sup> numerosas criaturas, desde las híbridas como el hipógrifo —que se acercan a Rosaura en su androginia o a Segismundo en su condición de hombre y de bestia— hasta las más comunes como las aves o los peces, señalan a lo largo de la obra la recuperación final del protagonista, el cual verbaliza esta evolución al nombrar en un momento determinado de forma inversa los animales de su monólogo inicial y desesperado, «*Nace el ave.../ Nace el bruto .../ Nace el pez...*» (vv. 123, 133 y 143)<sup>215</sup> frente al opuesto «*a un pez, a un bruto y a un ave*» del verso 172.

Esta atracción por el carácter mediático de los animales llega a tener su terreno más adecuado en el espacio ficticio del teatro, en el que fácilmente los seres monstruosos como las tarascas tienen un lugar fijo en el Corpus, donde contrastaron notablemente como una de las partes más destacadas del componente lúdico.

Asimismo, la presencia de salvajes junto a santos y personajes ilustres es quizás llamativa pero no infrecuente,<sup>216</sup> tal como se aprecia en el mencionado retablo de la calle Cerrajería [Vid. Apéndice A: figs. 2 y 3]. Nos resulta difícil desentrañar qué puede querer decir esta conjunción en principio tan opuesta y, sobre todo, con qué intención lo emplea Messia enfrentado a reliquias sagradas. Simplemente lo acusamos como síntoma de una preferencia generalizada en todo el ámbito artístico por mostrar estos seres fantásticos nacidos en la literatura caballeresca. Su trayectoria comprende: la primera mitad del siglo XIV donde aparecen en cajitas de marfil, orlas de manuscritos y piezas de orfebrería que reflejan la historia del poema *Enyas el Salvaje*;<sup>217</sup> los siglos XIV y XV con su éxito en los numerosos tapices sobre Alejandro Magno<sup>218</sup> procedentes de los talleres

*Estado*; la cordera como imagen de la concepción en *El verdadero Dios Pan*; la serpiente, el león, el tigre, el espín, el erizo y el camaleón en *El jardín de Falerina*; un áspid en *La serpiente de metal*; y de nuevo dragones y serpientes en *El laberinto del mundo*.

214. «Los animales en *La vida es sueño*», en Pedro Calderón de la Barca: *el teatro como representación y fusión de las artes*, en *Anthropos*, n.º 1 (1997), pp. 107-111, p. 109.

215. Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Madrid, Espasa Calpe, 1987. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros.

216. Vid. José M<sup>a</sup> De Azcárate, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, 82, 1948, pp. 81-99.

217. Este poema se refiere a la ingratitud femenina. Su asunto narra cómo una doncella después de ser rescatada de un salvaje por el anciano Enyas, escoge irse con un caballero joven que les sale al paso. Poco después el caballero joven también desea tener el perro de Enyas y éste permite al perro que escoja. El animal, a diferencia de la dama, se va sin dudarle con Enyas demostrando más fidelidad que la doncella. Sin embargo, la obstinación del caballero joven por conseguir al perro hace que Enyas y él se enfrenten y en la lucha Enyas lo mata. La dama al verse sola le pide a Enyas que la proteja de nuevo, pero Enyas se marcha y poco después es devorada por dos osos. Cf. José M<sup>a</sup> De Azcárate, art. cit., p. 82. Según este profesor el texto se halla «como explicativo de las miniaturas que orlan las *Taymouth Horae*, análogas a las del misal con las *Smithfield Decretals* en el British Museum, aquéllas en poder de Mr. Yates Thompson y fechadas hacia 1425» (*Ibidem*, p. 82).

218. Como señala José M<sup>a</sup> De Azcárate, en la «leyenda de Alejandro [...]», se halla perfectamente fijada la iconografía del salvaje, cuando el héroe se pone en contacto con el mundo desconocido que le circunda,

del norte de Francia o de Flandes; y, finalmente el Barroco, época en la que mayoritariamente se le exalta como ser puro.

La concepción de este personaje varía completamente de la época gótica a la barroca. Mientras que en el Gótico se le considera un ser inferior y brutal, una especie de eslabón exótico entre el hombre y la bestia, en el Barroco adquiere un valor filosófico y literario en el que se le cree depositario de una moral natural, alejada de todo convencionalismo y pose social, con una existencia sencilla, satisfactoria hasta el punto de ser idílica y por ello envidiable:<sup>219</sup> «eran hermosos, flexibles, fuertes, sufridos, felices, porque habían permanecido fieles a las costumbres y a la religión naturales, sin conocer lo tuyo ni lo mío, ignorantes del dinero, fuente de todos los males, desdeñosos de las ciencias y las artes».<sup>220</sup>

En Messia creemos que se mantiene una combinación de los dos sentidos. Por un lado contempla a Sansón, el cual se hermana conceptualmente con el salvaje en su lado violento, desmedido en su fuerza, impulsivo y atávico, y por otro lo hallamos con gesto admirativo ante el altar dedicado a la Virgen, pareciendo intuir, gracias a su bondad natural, las excelencias de lo sagrado. A su vez Sansón ofrece también una parte mística, aquella que tanto en este dibujo como en el del paso décimo de la calle Sierpes [Vid. Apéndice A: Fig. 6] lo relaciona con la figura bíblica del «soldado de Cristo», la cual se representa como un guerrero luchando con un león —igual que Sansón—, oso u otro animal feroz real o fantástico, según las palabras de San Pablo en la Epístola a los Efesios (vi, 10-17).

Adicionalmente, el traje de fiera con piel de animal fue propio de una honorable tradición de héroes literarios: Heracles, Panoptes, Néstor, Agamenón, Paris, Alejandro, Menelao, Héctor o Gilgamesh.<sup>221</sup> Una vez más la indumentaria adquiere la consideración social de quien la lleva. En los ejemplos mencionados, el atuendo de aspecto feroz anticipa iconográficamente el comportamiento propio del príncipe y el héroe, y de acuerdo con esto también nos previene acerca de la citada metamorfosis de Segismundo en *La vida es sueño*.

Así pues en Messia se observa ya esa transición literaria y filosófica a ponderar las virtudes del supuesto estado de inocencia de un ser que vive aislado del mundo. Este idealismo respecto al salvaje se venía anunciando ya desde el siglo xv con la adopción de su imagen para la iconografía de anacoretas o santas penitentes.<sup>222</sup>

Lo dicho hasta ahora, trata de informar en el contexto de los pasos comentados, acerca de la influencia de la pintura en las creaciones efímeras, pero, al mismo tiempo,

especialmente en su camino de regreso de Indo a Persépolis. En el *Libro de Alexandre*, entre los numerosos y fantásticos pueblos que habitan esta región, se citan unos auténticos salvajes, cubiertos de pelos, como son representados en la iconografía medieval ...», *Ibidem*, p. 88.

219. Cf. J. M. De Azcárate, *art. cit.*, p. 99.

220. Hazard, Paul, *El pensamiento europeo en el siglo xviii*, Madrid, 1946, p. 354. Citado por J. M. de Azcárate, *Ibidem*.

221. Cf. Santiago Maspoch Bueno, *art. cit.*, p. 109.

222. Para una mayor información acerca del vestido de pieles en el auto sacramental, vid. Ignacio Arellano, «El vestuario en los autos sacramentales: (el ejemplo de Calderón)» (pp. 85-107, pp. 99-100), en: Mercedes De los Reyes Peña (Dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000. Este autor cita a su vez los clásicos trabajos de Aurora Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», *Sera Philologica*, F. Lázaro Carreter, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-86 y F. Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Anejos de Rilce, Pamplona, Rilce, 1995, pero puntualiza acerca de los distintos matices que puede tener esta traje, tanto de inocencia, como de malignidad o de severa penitencia.

debido al valor que el manuscrito de Messia puede albergar como testimonio iconográfico de una tradición teatral, se pretenden mostrar las huellas pictóricas explicadas como una evidencia de lo que la pintura influye en el teatro. De este modo es imposible obviar la riqueza iconológica del paso de San Eustaquio, la cual invita a presuponer, junto con el resto de elementos simbólicos repartidos a lo largo del manuscrito, que éstos comparten su imaginaria con la decoración alegórica inherente al género del auto sacramental.

La gran aportación de Messia es que ofrece un repertorio gráfico, y sólo de esta forma es posible delimitar concomitancias con el Arte o alejamientos del mismo en favor de una solución inspirada en referentes teatrales. También permite establecer hipótesis acerca de la indumentaria o sobre la evolución iconográfica de determinados personajes. Precisamente porque tenemos dibujos podremos observar en el siguiente apartado cómo la práctica teatral puede ser un discurso independiente que tipifica la caracterización de personajes tan populares como el demonio.

El Arte interviene en el teatro hasta que este último evoluciona gracias a la ventaja que supone la posesión de la gestualidad y la palabra. El diablo, en particular, se alejará rápidamente —al menos en la mente de los dramaturgos— de sus ingenuas apariencias artísticas.

### c) *El Diablo y la Herejía: dos caracterizaciones procedentes del teatro*

En epígrafes anteriores hemos intentado proporcionar algunas observaciones que nos han hecho pensar que el manuscrito de Messia de la Cerda podría ser promovido a rango de documento teatral *in lato sensu*, desde el punto de vista de aquellos testimonios externos al hecho teatral en sí e indirectos, pero indispensables por la información que del mismo reside en ellos. Así pues son argumentos comentados a este propósito: la experiencia dramática de Messia y por lo tanto su óptica teatral en la construcción del documento, el necesario código compartido entre las decoraciones callejeras efímeras y los decorados para los autos, las huellas del *Códice de Autos Viejos* en pasos como el de «La expulsión de Agar», la inclusión a modo escénico del «gañán» en rasguños tomados de un patrón pictórico tradicional, o la teatralidad de las criaturas emblemáticas utilizadas frecuentemente en el teatro alegórico para reflejar vicios y virtudes humanas.

Sin embargo, añadido a estos parámetros generales, hay dos ejemplos de caracterización en particular que parecen nutrirse de la experiencia teatral y no de la iconografía fijada en el arte para los mismos: el demonio principalmente y, en menor medida, la herejía. Ambos son personajes del paso cuarto de la calle Sierpes referido al Nuevo Testamento (Discurso 11º, *La Restitución de las almas*) [Fig. 51]. Frente a ellos contrasta en el mismo dibujo la Fe, que por el contrario escoge las directrices de Cesare Ripa y testimonia de este modo el éxito de una representación acogida igualmente por el arte y el teatro.<sup>223</sup>

Para la comprobación de la hipótesis planteada creemos conveniente hacer un recorrido por la iconografía artística establecida para cada uno de ellos, ya que ambos poseen históricamente un paradigma en las artes plásticas que no se sigue en la obra de Messia. El demonio en Arte se representa como un monstruo híbrido entre hombre y animal y no como un sencillo pastor; la herejía a su vez, hereda la iconografía diseñada por Ripa para ella y para la «envidia», pero no suele aparecer ataviada como en Messia con un casco de macho cabrío, accesorio asimilable al de la manida expresión «con alusión de demonio» de ciertas acotaciones calderonianas tan poco explícitas para los personajes malignos.<sup>224</sup>

La cuestión radica en la relación entre los modelos literarios y la plasmación figurativa de los seres fantásticos o sobrenaturales. En el Arte raramente encontraremos un demonio antropomorfo, carente de rasgos animales que denoten su perfil psicológico de fiereza, superioridad y perversión; en Literatura en cambio, éste sólo tiene que ser

223. La Fe Cristiana es descrita por Ripa como una «Mujer que aparece puesta en pie, sobre una peana, y revestida de blanco. Con la siniestra sostendrá una Cruz, y con la diestra un Cáliz», *op. cit.*, T. I, p. 401. Esta es exactamente la imagen recreada por Messia y la escogida por Calderón, por ejemplo, en *El año santo de Roma*: «Abrese el cuarto carro, y se ven el Culto, el Perdón, y la Fe en medio, que traerá en una mano el Sacramento, y en la otra una Cruz. (Vol. III: *Autos Sacramentales*. Dentro de Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas*: [III volúmenes]: Edición de Ángel Valbuena Prat, ed. cit., p. 511). El cáliz y la Cruz son elementos reiterados en otros autos. Vid. Apéndice B: *La figura de la Fe en Messia, Ripa, Calderón y la Simbología Cristiana*. Una imagen distinta de la Fe dibujada por Messia la hallamos en la Figura 7 del Apéndice A. En ella parece llevar una especie de manuscrito o cartela en la mano y un tocado «a la antigua» (explicaremos este término en la sección de indumentaria).

224. Más adelante haremos mención de esta expresión cuando hablemos de la encarnación del demonio en algunos personajes alegóricos malignos de los autos calderonianos.

insinuado con la palabra para provocar las pertinentes asociaciones, ya que puede ser «basilisco», «hidra», «áspid», aunque externamente adopte forma humana y se presente como un «disimulado pastor». <sup>225</sup> La representación fiel por un pintor o escultor de lo que en este caso se ha dado a entender, pasaría posiblemente por añadir lengua viperina o cuernos y cola de dragón a un personaje vestido de pastor, ya que las imágenes, cuando operan independientemente de un texto han de ser sobradamente explícitas. El demonio, en concreto, siempre ha de poseer una indicación visible de su naturaleza exclusiva, fabulosa, mítica.



Fig. 51. Reyes Messia de la Cerda, Dibujo del discurso 11º, Paso 4º,  
*La restitución de las almas*. (Discursos Festivos, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 114 vo-115 ro.)  
 Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

225. Vid. *El veneno y la triaca* (1634), (O. C., V. III, ed.cit., pp. 186-187). En este auto el demonio, Lucero, sale disfrazado de pastor para seducir a la Infanta, pero ella, pese a su caracterización reconoce su malignidad asociándola a las propiedades de ciertos animales:

Inf: Disimulado pastor/(...)/Estos jardines hermosos,/que de paraiso tienen/el nombre, y donde yo asisto/  
 (porque mi padre lo quiere),/no viven acostumbrados/a disfraces, que contienen/en sus lisonjas venenos (...)/  
 Vete de mi vista, vete,/porque eres un basilisco,/una hidra un áspid eres,/que con el aliento solo/rayos en mi  
 pecho enciendes. (pp. 185b, 186a)

## El Diablo

La tendencia a una cierta iconografía del diablo, intencionadamente aterradora, es particularmente apreciable en la figuración religiosa del románico, suficientemente conocida por la cantidad de documentación plástica conservada. No obstante, su relevancia como contrafigura de Dios, hace que posea una dilatada historia artística antes de los siglos x y xi, aunque casi reducida al ámbito de los manuscritos iluminados por la pérdida o ausencia de otras manifestaciones.<sup>226</sup>

En los primeros siglos del cristianismo su condición de ángel, aunque caído, generó una ambigüedad difícil de resolver, que terminó por conferirle como estigma de su negatividad un color oscuro: Lucifer, «portador de la luz», pasaba a ser la negación de la misma, el Príncipe de las Tinieblas.<sup>227</sup> Este «archidiablo», temido y creído por la secta maniqueísta (s. III), pasó a tener ese complicado simbolismo que nos resulta familiar referido a los diablos y demonios:

la cabeza tiene la forma de un león surgido del mundo del fuego; sus alas y espaldas tienen el aspecto de un águila, acorde con la imagen de los hijos del viento; sus manos y sus pies son demoníacos, con la figura de los hijos del mundo del humo; su vientre tiene el aspecto de una serpiente, imagen de los hijos del mundo de las tinieblas; su cola la de un pez que pertenece al mundo de los hijos del agua.<sup>228</sup>

El cristianismo aceptó esta demonología e identificó al diablo con el príncipe de las tinieblas, fomentando el dualismo entre el bien y el mal, Dios y demonio, que pervive a lo largo de la Edad Media.

Entre los libros ilustrados, la *Biblia* y el *Comentario al Apocalipsis* (h. 776) del Beato de Liébana (m. 798), fueron los más oportunos para la difusión de cierta imaginería demoníaca. Es fundamentalmente en este último donde se evidencia la metamorfosis del demonio hacia un ser monstruoso que se afianzará posiblemente a partir del siglo x.<sup>229</sup> De hecho, en el siglo xi, uno de los testimonios visuales que manifiesta este gusto por una imagen satánica antinatural es el manuscrito iluminado de la *Apocalypse de saint*

226. Para una pormenorizada exposición de la historia del diablo en el arte, véase el artículo de Joaquín Yarza Luaces, «Del Ángel caído al Diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, xiv, Valladolid (1979), pp. 299-316. Precisamente este autor testimonia en su artículo la teoría de la importancia de las formas horrendas del Diablo antes del románico (Cf. p. 299). En adelante acudiremos a su artículo para indicar la caracterización iconográfica del Diablo a lo largo de la historia.

227. Cf. *Ibidem*, p. 300. Para una amplia referencia sobre la figura del diablo y seres sobrenaturales, véase Marcel Viller (Dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, 11 vols., Paris, G. Beauchesne et ses fils, 1937-74 (artículo *Démon* de J. Danielou). Sobre el color negro del diablo, Vid. E. Kirschbaum, «L'angelo rosso e l'angelo turchino», en «Rivista de Archeologia christiana», xvi (1940), pp. 209-27. O también Pierre Di Bourget, «La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origine précise?», en *Actas del VIII Congreso Int. Arq. Cristiana*, Barcelona, 1969, ed. 1972, pp. 271-272.

228. *Kephalaion xxvii*, traducido y citado según H. Ch. Puech, «El príncipe de las tinieblas en su reino», en *Satán*, Barcelona, 1975, p. 83. Citado por Yarza Luaces, art. cit., p. 300.

229. Cf. Yarza Luaces, art. cit., p. 308. Este es uno de los puntos donde el autor de nuevo subraya su teoría de la existencia de una tipificación de la iconografía demoníaca anterior a los siglos x y xi, en contra de la idea instituida sobre todo a partir de Émile Mâle (*L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen-Age*, Paris, A. Colin, 1966, 7<sup>a</sup> ed., p. 365 y ss.) o L. Réau (*Iconographie de l'art chrétien...*, ed. cit., T. I, p. 79 y ss.) de su gestación en el románico.

Sever (h. 1028). En éste Satán se halla rodeado de seres alados cuya morfología recuerda a los toros asirios, aunque con imaginativos elementos mortíferos: garras y dientes de aguja o cola de escorpión que hiere a quien se le acerca. En opinión de Émile Mâle,<sup>230</sup> en esta época se asienta, gracias a la literatura monástica, el Satán de cabellos erizados, cuerpo magro, y alas de murciélago, que prevalecerá como modelo básico en lo sucesivo, aunque sufra las propias modificaciones subjetivas según la época y el artista.

Al parecer, la mitología griega contribuyó en gran medida a la creación de una tipología híbrida asimilada a la iconografía del sátiro antiguo, con los cuernos, las orejas velludas, las patas de macho cabrío o la cola simiesca.<sup>231</sup> Sin embargo, pese a lo habitual de esta imagen, la esencialidad del demonio radica en la variedad de formas posibles, ya que, si Dios es *El que es*, el diablo es *Aquel que cambia*.<sup>232</sup> su espectro abarca por lo tanto desde serpiente con testa de mujer (Gen. 3: 1-5) e Hidra de siete cabezas que amenaza a la Mujer del Apocalipsis (Ap. 12:9), a monstruo negro peludo o seductor casi humano en el episodio de las tentaciones de Cristo.

La «Hidra» ha sido una de las caracterizaciones emparentadas con la figura del dragón y la serpiente, símbolo del genio maligno devastador del *Apocalipsis* y descendiente de la perfidia y la cautela de la culebra del *Génesis*. Dos de sus imágenes más conocidas son la de Albert Durero (1471-1528) o la de Jean Duvet (1485-1561/1570), las cuales tuvieron una gran repercusión en la época —posiblemente Duvet se inspiró en la obra de Durero—. El carácter innovador y la expresividad de la iconografía, de la que había muy pocos precedentes, consagró especialmente a Durero como grabador y pronto la obra se publicó de manera independiente, en hojas sueltas.<sup>233</sup> Su difusión acuñó una imaginaria demoníaca alternativa que gustó en literatura y que sirvió para asociar toda clase de reptil a lo diabólico. Incluso la progresiva humanización del demonio en el Renacimiento, no prescinde de delatar la naturaleza del mismo con el atributo mítico de la serpiente o sus asociados como parte de una fisonomía aparentemente antropomorfa.<sup>234</sup>

Otra de las apariencias más pintorescas y de éxito popular es la exhibición de cabezas con muecas sarcásticas ubicadas en distintas partes del cuerpo: vientre, rodillas, codos,

230. *op. cit.*, p. 370 y ss.

231. No vamos a debatir aquí sobre el origen de la iconografía demoníaca, la cual recibe influencias del mazdeísmo persa, la mitología griega, o los textos musulmanes. Simplemente mencionaremos, si fuera oportuno, aquellos distintivos culturales que hayan contribuido a forjar la imagen de la tradición cristiana. Para una investigación sobre los orígenes de la iconografía demoníaca véase entre otros: P. Sebillot, «L'Enfer et le diable dans l'iconographie», *Revue des Traditions Populaires*, Tome IV, N°3 (1889), pp. 129-132, 509-511; T. v, pp. 20-28 y T. IX, pp. 327-328; Raoul Bayon, «Le Diable et l'Enfer dans l'iconographie» *Revue des Traditions Populaires* (T. VI, pp. 99-101); Heinz Mode, *Animales Fabulosos y Demonios*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 34 y ss.; L. Réau, *Iconographie...*, Tomo I/vol. 1., pp. 79-86; Marcel Brion, *Art fantastique*, París, Albin Michel, 1961; Francis King, *Magie, aspects de la tradition occidentale*, traducción de M Braudeau, París, Le Seuil, 1975; María de los Ángeles De las Heras Núñez, «Satyrus in Satan conversus», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Tomo IV, Núm. 7 (1991), pp. 319-326, o, el mencionado artículo de Yarza Luaces, el cual a su vez subraya la importancia del citado *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire* [11. vols.], (bajo la dirección de M. Viller), ed.cit. Tampoco es nuestra intención hacer diferencias conceptuales entre «demonio», «diablo», o sus distintos nombres. Todos ellos serán utilizados para denominar al espíritu maligno oponente de Dios, y nos interesará su iconografía, sin entrar en dquisiciones jerárquicas.

232. Réau, L., *Iconografía...*, T. I, vol 1., p. 83 y ss.

233. Cf. Huidobro, C. *Durero grabador*, Madrid, Electa; Biblioteca Nacional, 1999, p. 22. Las referidas imágenes de Durero o de Duvet pueden consultarse en *Ibidem* p. 8.

234. Más adelante trataremos esta cuestión del demonio atípico (humanizado) y veremos ejemplos de diablos que se descubren por tener, por ejemplo, cola de serpiente.

hombros, espalda, sexo o nalgas. Según L. Réau, «estas máscaras no son otra cosa que la cabeza de Medusa o Gorgona representada a la manera de *atropopaion* sobre la égida de Atenea». <sup>235</sup> Este rasgo es bastante común en los demonios de las incisiones alemanas del siglo xv y, con él, además del efecto de seducción de lo horrible, se consigue aludir a aquello que no tiene posibilidad de manifestar una consistencia. <sup>236</sup> La corporeidad del demonio es incomprensible por su imposibilidad de comparación con el equilibrio de lo conocido, su maleabilidad entre bestia y humano transtorna, confunde, espanta. Frente a otras, esta imagen se convierte en un icono dominante en toda Europa por su originalidad y aceptación pública.

En resumen, hasta la época del Renacimiento aproximadamente los demonios poseían unos rasgos colectivos: la desnudez, que en la Edad Media se consideraba vergonzosa y degradante —secuela del pecado original—; el cuerpo cubierto de pelo, en contraposición a las plumas de los ángeles-pájaros; dos o tres cabezas o, en su defecto, rostros suplementarios principalmente en el vientre o en la grupa; cabellos erizados, como las gorgonas; cuernos de fauno, patas de macho cabrío —emblemas de la lujuria—, uñas afiladas, alas de quiróptero o cola simiesca. Su color es el negro en oposición al blanco, símbolo de la luz perdida tras su rebelión y caída, pero también les conviene el rojo y el verde: el rojo porque su medio natural es el fuego, y el verde porque es el color de la serpiente y por lo tanto el símbolo del mal. <sup>237</sup>

Todos estos elementos, pese a la mencionada rehabilitación que a partir del siglo xv sufre la figura de Satán con una progresiva humanización del mismo, prevalecerán sutilmente indicados como atributos demoníacos en personajes antropomorfos. El pasaje evangélico que más suaviza la bestialidad demoníaca confiriéndole cierta dignidad humana es el de las tentaciones de Jesús en el desierto.

Los artistas se debatieron entre la forma de presentar al diablo según la fórmula tradicional (cuerpo cubierto de pelo, cuernos, pies con garras, alas de murciélago...) o bajo un aspecto tranquilizador, de ángel o disfrazado de monje. Este modelo perseguía la verosimilitud: difícilmente Cristo podía ser engañado si el demonio no adoptaba una apariencia mínimamente ordinaria.

Un famoso grabado de Lucas Van Leyden (1489/1494-1533) muestra un demonio que lleva una túnica similar a la de los eremitas, aunque hay ciertos detalles que denotan presunción y falsedad: la borla que pende de su capucha o el adorno en forma de yema o botón que une los bordes de la manga [Fig. 52]. <sup>238</sup> Este ornato prescindible contrasta con la sobriedad de la legendaria túnica sin costuras de Jesucristo. A esto se suma un rostro conmovedor, alejado de la nobleza que se supone a un anciano venerable, con nariz afilada —rasgo semítico—, ojos pequeños y hundidos, mentón salido y barba crecida y descuidada. Todo ello le confiere un porte inquietante pero no necesariamente demoníaco. El estigma satánico se evidencia en la garra que asoma a los pies de la túni-

235. *op. cit.*, T. I/V. 1: p. 83.

236. Cf. Enrico Castelli, *De lo demoníaco en el arte: su significación filosófica*, Santiago de Chile, Universidad, 1963, p. 12. Traducción de Humberto Giannini.

237. Cf. Réau, *Iconografía...*, T. I/V. 1., pp. 84-85.

238. Lucas Van Leyden, *La Tentación de Cristo*, (1518), (173 x 132 mm.), en Ellen S. Jacobowitz y Stephanie L. Stepanek, (Eds.), *The illustrated Bartsch: 12: formerly volume 7 (part 3): Hans Baldung Grien: Edited by James Marrow; Hans Springinklee: Edited by Walter L. Strauss; Lucas Van Leyden: engravings and etchings edited by Ellen S. Jacobowitz; woodcuts edited by Stephanie L. Stepanek*, New York, Abaris Books, 1981, p. 173.



ca y en el áspid del margen derecho que corona el cabo posterior de la tela sobrepuesta de la capucha.

Otro planteamiento análogo es el de Martino Rota (1520-1583), que en este caso elige claramente el hábito de fraile pese a la anacronía de la indumentaria. De nuevo el diablo se metamorfosea en una figura benigna y vulnerable, pero, aunque en este ejemplo no sobresalen sus garras, son más que evidentes los cuernos de su cabeza tanto en la escena próxima como en la secundaria del risco [Vid. Fig. 53].<sup>239</sup> Anteriormente Botticelli (1445-1510) había especificado aún más en cuanto al hábito religioso. En sus famosos frescos de la capilla Sixtina viste al demonio de franciscano, aunque sin apartarse de la habitual tendencia de señalar la naturaleza diabólica con un atributo mítico: alas de murciélago en primera instancia, o garras en vez de pies, cola de fauno, orejas de chivo, abundante pelo y pechos caídos cuando finalmente es despojado de su embozo.

Asimismo la naturaleza angélica del diablo es recordada por Maarten de Vos (1532-1603) [Vid. Fig. 54]<sup>240</sup> al revestirlo de su primitivo aspecto hermoso, aunque tampoco excluye de su iconografía las alas de quiróptero, los cuernos y orejas de fauno o las garras en los dedos de los pies que inmediatamente lo alejan de su pasado celestial.

Podríamos citar más pinturas y grabados alrededor de este tema, pero llegaríamos a la misma conclusión: es muy poco frecuente en el Arte encontrar al diablo completamente desposeído de claras alusiones demoníacas, y si lo hace, necesita ser respaldado por una leyenda que lo identifique. A este efecto referiremos dos grabados en los que hallamos demonios atípicos: el primero es el de Pietro Paolo Palombo [Fig. 55]<sup>241</sup> —activo como editor de estampas de 1564 a 1584— y el segundo es el del Padre Jerónimo Nadal (1507-1580) [Fig. 56].<sup>242</sup> En ninguno de los dos el diablo posee en su fisonomía algún signo bestial, y, las connotaciones negativas vienen o bien por una indumentaria turca —en el grabado de Palombo—, o por los animales que lo rodean —el zorro, símbolo del demonio,<sup>243</sup> en el del Padre Jerónimo Nadal—. Es el pie de grabado el que en ambos casos se encarga de la identificación del maligno, y por ello se hace imprescindible en la segunda estampa. En ella vemos a Satán que se acerca a Cristo bajo la apariencia de un honorable patriarca. Nada en su persona o en su indumentaria anuncia quién es realmente. Y, si no fuera por lo conocido del pasaje bíblico junto con la posterior indicación escrita, podríamos pensar incluso que se trata de Moisés por su acercamiento

239. Martino Rota (1520-1583), *La Tentación de Cristo*, (170 x 128 mm.), en Henry Zerner (Ed.), *The illustrated Bansch: 33: formerly volume 16 (part 2): Italian artists of the sixteenth century: School of Fontainebleau*, New York, Abaris Books, 1979, p. 12.

240. Ilustración tomada del libro de Christiaan Schuckman, (Comp.) y D. De Hoop Scheffer, (Ed.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: 1450-1700: volume XIV: Marten de Vos plates: part 1*, Rotterdam: Sound & Vision Interactive; Amsterdam: Rijksprentenkabinet, 1995, [il. 272/1]. Dibujo diseñado por Maarten De Vos y editado por Gerard Jode.

241. Pietro Paolo Palombo, *Serie del Nuevo Testamento: Tentación de Jesús*, (nº sign. 28-III-7, fol. 70 c). Copyright © Patrimonio Nacional. Es cierto que hay otros grabados, como el que hemos comentado de Maarten de Vos [Fig. 54], que también llevan leyenda, aunque es redundante al ser la imagen tan explícita. Sin embargo, no tanto en este ejemplo como en el siguiente que vamos a detallar, la explicación es fundamental, ya que si no sería un tanto difícil afirmar que el personaje representado en la misma es el diablo.

242. *Dominica I. Quadragesimae. Tentat Christum daemon*. De la serie *Evangelicae Historiae Imagines*, publicada en Amberes por primera vez en 1593. Del libro de P. Jerónimo Nadal, S. I., *Imágenes de la Historia Evangélica: con un estudio introductorio por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos*, Barcelona, Albir, 1975, [estampa nº 12].

243. Cf. George Ferguson, *Signos y Símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956, p. 25. Para la significación de animales como el ciervo, la cigüeña o las liebres, remitimos a las páginas anteriores.



Fig. 52. Lucas Van Leyden (1489/1494-1533), *La Tentación de Cristo*. 1518. 173 x 132 mm.



Fig. 53. Martino Rota (1520-1583), *La Tentación de Cristo*. 170 x 128 mm.



Fig. 54. Maarten de Vos (Did.) (1532-1603) y Gerard Jode (1521-1591) (Ed.), *Tentación de Cristo*.



Fig. 55. Pietro Paolo Palombo (activo de 1564 a 1584), *Serie del Nuevo Testamento: Tentación de Jesús*. (nº sign. 28-III-7, fol. 70c).  
Copyright © Patrimonio Nacional.



Fig. 56. Padre Jerónimo Nadal, *Dominica I. Quadragesimæ. Tentat Christum dæmon* (De la serie *Evangelicæ Historiæ Imagines*, Amberes, 1593).

a la iconografía estipulada para éste: anciano de barba poblada y cana, largos cabellos, complexión fuerte y expresión noble, totalmente alejada de la ruindad atribuida al semblante demoníaco. Quizás se haya escogido esta caracterización porque la tentación que sufrió Moisés ha sido históricamente interpretada como prefiguración de la de Cristo.<sup>244</sup> Las similitudes entre ambos son evidentes: Moisés también pasó cuarenta días de ayuno antes de recibir las Tablas de la Ley aunque, a diferencia de Jesús, cayó en la tentación al no atajar las dudas del pueblo judío cuando cerca de la Tierra prometida éste desconfiaba de la palabra de Dios. De forma similar Jesús fue instigado por el demonio, el cual, recelando de la naturaleza divina, deseó poner a prueba los recursos sobrenaturales de Cristo: «Si eres Hijo de Dios, di a estas piedras que se vuelvan pan» (Lucas, 4: 4).

Otra interpretación posible lo iguala sencillamente a la apariencia de un labriego, ya que, pese a su similitud con Moisés, no lleva ninguno de sus atributos —atrevimiento que pensamos hubiera sido excesivo tratándose en realidad del diablo—. Por el contrario, con su mano izquierda sujeta lo que podría ser una herramienta antaño muy utilizada por los campesinos: un plantador o estaquilla.<sup>245</sup>

Por lo tanto, ya sea Moisés o un campesino, en este grabado hallamos una de las imágenes menos explícitas del diablo. Creemos que esto es posible, en primer lugar, por la corriente doctrinal contrarreformista que fomenta el realismo en la iconografía sagrada; y en segundo lugar, porque Satán queda claramente identificado con los versos escritos al pie del grabado.<sup>246</sup> De no ser así pensamos que el autor hubiera optado por una caracterización tradicional salpicada de una simbología mítica como las anteriormente descritas. La extrañeza de pintar al diablo sin ella se consideró *a posteriori* inadecuada, principalmente si el mencionado hábito religioso era el escogido para encubrirlo. Fray Juan Interián de Ayala así lo considera cuando habla de los errores cometidos en la representación de esta figura:

Sólo me hace algún eco, el que se pinte al demonio en figura de hombre sin que se le añada alguna cosa que lo haga más abominable; y me parecería mucho mejor el que se le representase en figura de una feroz y monstruosa serpiente... (T. I, n. 3, p. 134)<sup>247</sup>

Y respecto a las tentaciones:

Mas, el que acercándose a él el tentador, se pinte a éste en figura visible y humana, es cosa que la aprueban en gran manera los hombres doctos, y también el que se le represente en figura de un hombre que profesa santidad: pero ni ellos, ni hombre alguno cuerdo han aprobado ni aprobarán jamás, en que se pinte en traje todo semejante al que llevan los religiosos, ya sea de los que llaman mendicantes, ó monacales. Pues esto,

244. Vid. al respecto R. P. Serafín de Ausejo, O. F. M. CAP. (Ed), *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1981, p. 1911. Término: «Tentación».

245. Vid. José Luis Mingote Calderón, *Catálogo de aperos agrícolas del Museo del pueblo español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Pesca y Alimentación, 1990, p. 111.

246. De hecho la letra «F» que queda justo debajo del personaje está desarrollada en la leyenda inferior y dice así: *Princeps daemonum adoritur IESUM prima tentatione; Si Filius Dei es, dic, &c.*

247. Interián de Ayala, Juan, Fr., *El pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas: dividido en ocho libros: con un apéndice: obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883.

á mi parecer huele más á una sátira é impiedad herética que á otra cosa. Sobre lo que, como ya he dicho mucho antes, no quiero añadir aquí cosa alguna, juzgando que basta pintarlo macilento, erizados los cabellos y cubierto con algun basto pellejo. Pero, el que se le añadan pequeños cuernos en la cabeza ó uñas de grifos en los piés, no es cosa fuera de propósito. Porque si bien Cristo nuestro Señor no podía ignorar quién era el que se le acercaba para tentarle: sin embargo, pintándole así, *se quita la equivocación en que podrían tropezar los que miran:...* (Ibidem, T. II, n. 5, pp. 11-12. El subrayado es nuestro)

La intención por lo tanto era clara: las imágenes deben ser extremadamente cuidadosas para no llevar a la confusión; el diablo no puede prescindir de alguna señal fantástica para expresar su sobrenaturalidad. Grabados como los de Padre Nadal son poco frecuentes y además sólo son posibles si agudizan su misión pedagógica con un texto aclaratorio. De hecho en el afán de encontrar una solución mixta entre el icono excesivamente imaginativo del románico y la humanización renacentista del diablo se optó por la figura del hermoso ángel caído. Aún así, pese a la progresiva naturalización del diablo, la iconografía predominante en el xx fue quizás la fabulosa de los orígenes, preferida y adaptada a los credos estéticos de los distintos estilos.

Por el contrario, en el dibujo del demonio del folio 115 del manuscrito de Messia de la Cerda, no hallamos ninguna huella de la mencionada representación predilecta en el Arte: no hay cuernos, ni cola simiesca, ni fauces felinas, ni pies con garras de grifo, ni cuerpo velludo o con escamas. En contraste con esto, el personaje que encarna al demonio presenta un aspecto fuera de sospecha. Su indumentaria se adecuaba a la de un pastor del momento con lo que podríamos presumir que son humildes *abarcas*,<sup>248</sup> gorra entera y quizás una especie de gabán o zamarro<sup>249</sup> cubriendo unas calzas que no podemos apreciar si son estiradas —las cuales se amoldaban perfectamente a las piernas—, o arrugadas o abotonadas<sup>250</sup> —típicas de labriegos y campesinos—. Su gesto no es aterrador, sino en todo caso amenazante. En resumen, como puede verse, es un diablo completamente humanizado.

Nuestra hipótesis es la siguiente: creemos que Messia de la Cerda no ha acudido a los paradigmas artísticos para configurar su modelo de diablo, y sin embargo sí ha elegido para ello la tradición teatral, la cual ya desde Timoneda o las piezas del *Códice de Autos Viejos* prefiere un personaje con una carga psicológica singular, que se confunda entre el resto, seduzca y engañe. Para esto es imprescindible que adopte apariencias antropomorfas, actitudes y oficios humanos.

El testimonio iconográfico de Messia podría considerarse teatral desde el momento en que ha escogido la práctica dramática para la configuración de un personaje extensamente recreado de forma distinta en las artes plásticas, con una imagen históricamente

248. Las abarcas eran un «calzado rústico de palo o cuero de vaca, que con unos cordeles se atan a los pies sobre unos trapos, que huellan sin peligro la nieve» en Bernis Madrazo, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, ed. cit., p. 74.

249. Prenda que nos es imposible distinguir en el dibujo aunque su calidad de sobretodo forrado con piel de cordero la hacía especialmente apropiada para los pastores.

250. «La inferior categoría de las calzas abotonadas se pone de manifiesto en las ordenanzas de calceteros de Granada, que establecen lo siguiente: *que los ropavejeros de la ropa vieja no puedan hacer jubones o calzas, sino calzas abotonadas o calzas de lino y que no puedan cortar ninguna ropa a medida*», *Ibidem*, p. 70.

aceptada. Su elección nos advierte de la evolución de un héroe que con su apariencia primigenia, tomada del románico, sólo servía para asustar en los Misterios. Ahora las exigencias son otras: es imprescindible una madurez psicológica para conferirle protagonismo escénico. Este cambio se acusa especialmente con el tratamiento que del mismo hacen dramaturgos como Lope de Vega o Calderón, el cual culmina el proceso con la tipología de un demonio mixto, a veces bestia y otras hombre, pero siempre apasionado, sabio y estratega.

La iconografía que ofrece el dibujo es la de un diablo alejado de lo antinatural, sin embargo no sacamos la misma impresión de la descripción que de éste se hace por escrito:

Al cuarto [paso]<sup>251</sup> que era la caça de Esau que indignamente tenia usurpado el mayorazgo al patriarcha Jacob su hermano, quando el, disfrazado de pellejas le restauo, correspondia la restauración, que Christo, legitimo heredero de nuestras almas, haze de las que el demonio enemigo nuestro le usurpa como falso y tirano rabadan del humano aprisco. Estava este mal pastor sentado sobre una rustica piedra, feo de rostro, los cabellos encrespados, los pies descalços y a manera de serpiente, su vestido era negro bordado de llamas coloradas que davan a entender su miseria, cubrianle el cuerpo unas pellejas manchadas puestas sin orden al parecer, aunque estavan con mucha industria y cuidado destrozadas, en la mano derecha tenia unas tixereras grandes y a sus pies una oveja natural, que para este effeto se mato; a esta, que por diferentes partes mostrava cantidad de heridas, le estava quitando los vellones inutiles de lana el desastrado pastor, pretendiendo nuestra miseria en la medida de la suya.<sup>252</sup> (...)

Pensamos que esta incongruencia entre dibujo y texto es debida en primer lugar al mencionado desfase temporal existente entre ambos: en nuestra opinión los dibujos fueron realizados antes de que el texto se escribiera.<sup>253</sup> Pero si la diferencia es tan notable podría atribuirse a que en los dibujos tenemos la idea de aquello que se quería llevar a figura de bulto, y en el texto tenemos una aproximación a lo que posiblemente se añadió a esa idea original. Ambas versiones ofrecen información teatral: el hecho de que en el texto se refiera que el demonio ha de tener los «cabellos encrespados», «pies descalços a manera de serpiente», un «vestido negro con llamas coloradas y pellejas manchadas» no quita teatralidad al sencillo demonio antropomorfo del rasguño. Éste, como pastor, es muy infrecuente en arte y por el contrario bastante habitual en literatura. Por ello el diablo del dibujo sigue transmitiendo un guiño voluntario por parte de Messia hacia la tradición teatral, en la cual, al parecer, estaba pensando cuando trazó su boceto.

251. Se refiere al paso 4º del Discurso 9º, donde se narra la primogenitura de Jacob. Éste se utiliza como prefiguración del aquí descrito (paso 4º, Discurso 11º).

252. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 146.

253. Posteriormente, volveremos sobre este punto cuando hagamos una descripción de la indumentaria del manuscrito, ya que las diferencias entre la referida en el texto y la observada en los dibujos son evidentes. Pensamos que el motivo de esto es la mencionada asincronía temporal.

Asimismo la adición de atributos míticos como los pies de serpiente, corresponda quizás a la comentada necesidad de explicitar las imágenes. Pese a que en este caso hay unos rótulos que identifican a los personajes, se ha elegido no excluir los símbolos demoníacos legendarios. Lo único que esto indica es que la opción de poner o no señales aclaratorias es una alternativa del teatro. Prescindir de ellas es posible porque se posee la versatilidad de la palabra, condición que no se da en una representación completamente independiente de un texto.

De hecho, suponemos que sobre las tablas se darían ambos casos: una interpretación del diablo enteramente humana —tipo el boceto de Messia— o una con las llamativas concesiones al legado de las artes plásticas —como el episodio narrado—. A su vez, los diseños de Messia estaban destinados a servir de modelo para las esculturas efímeras, ya que probablemente hubiera sido un tanto oscuro presentar al demonio, tal como había sido ideado, a una masa de gente que sólo lo hubiera identificado tras la lectura de las cartelas. El impacto visual se impuso, pero lo interesante es contemplar que en este manuscrito quizá tengamos teóricamente la diferencia entre la concepción idealizada de un dramaturgo y la demanda del público: un demonio humanizado en su génesis y retocado para la puesta en escena. No sabemos si los actores respetaban las pulidas indicaciones del poeta o preferían la rápida comunicación del efectismo visual. De cualquier modo queremos reiterar que ninguna de las descripciones del diablo, la dibujada o la escrita, resta teatralidad a la otra, son simplemente posibilidades abiertas únicamente en el ámbito dramático.

La tradición literaria acoge desde época temprana la transformación del demonio en «mal pastor», disfraz lógico como contrafigura del «buen pastor» o Cristo. El juego que ofrecía el humilde pastor, personaje de implicaciones litúrgicas y probada continuidad teatral, se evidencia desde su protagonismo en las farsas sacramentales de Fernán López de Yanguas (c. 1491-1540/1550) —donde su actitud habitual es la inocente maledicencia dirigida al diablo— hasta la inteligente encarnación metafórica del demonio rústico en calidad de verdadero oponente. Autores como Timoneda en el *Aucto de la Oveja perdida* (1558)<sup>254</sup> —sencilla trama de la conocida parábola evangélica—, ya aluden simbólicamente al diablo en figuras como el «Apetito», «rabadán del huerte Nabuzardán, mayoral de los cabrones»,<sup>255</sup> temido por «Custodio» y «Miguel» por ser «ladrón de casa».<sup>256</sup> Con esto se insinúa doblemente su originaria naturaleza angélica y su atuendo de caporal, pensado para igualarse a su bondadoso adversario y robar su ganado. La transposición de este tema en imagen guarda equivalencias con el dibujo de Messia, el cual prefiere no utilizar una encarnación alegórica para referirse al diablo, sino presentarlo abiertamente como «mal pastor», «falso y tirano rabadan del humano aprisco»<sup>257</sup> enfrentado a Cristo, «Soberano pastor».<sup>258</sup> El éxito de esta comparación se demuestra

254. Aparece por primera vez publicado en el *Ternario spiritual* de Timoneda de 1558, después se recoge en un códice anónimo datado entre 1560 y 1566 y por último, de nuevo es incluido en el *Ternario sacramental* de Timoneda publicado en 1575. Cf. José M. Regueiro, «Rito y popularismo en el teatro antiguo español», en *Romanische Forschungen*, LXXXIX (1977), pp. 1-17, (pp. 14-15, nota 31)

255. Timoneda, Joan, *Aucto de la Oveja perdida ...*, en Eduardo González Pedroso (Ed.), *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días: autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII: colección escogida dispuesta y ordenada por Eduardo González Pedroso*, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 76-88, p. 79.

256. *Ibidem*, p. 80. Con esta observación se alude a la naturaleza angélica del diablo.

257. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 146.

258. *Ibidem*.

con su pervivencia literaria, retocada por la lógica evolución en complejidad dramática: Lope de Vega por ejemplo, de nuevo recrea la misma fábula bíblica en autos como *La Oveja Perdida* (?), *El Pastor Lobo* (1624) o *El Pastor Ingrato* (1628). La alegoría que los fundamentó fue usada frecuentemente por los poetas eucarísticos y llegó a hacerse popular —incluso acuñando el mote de «Lobo» para denominar al diablo—, tal como lo testimonian adagios anónimos:

Alma de auto parezco  
Que, metido entre los dos,  
De un lado me tira el Lobo  
Y del otro el Buen Pastor.<sup>259</sup>

Lope de nuevo volverá a utilizar la figura del demonio-pastor en autos como *Los Cantares* y *El nombre de Jesús*, aunque esta indumentaria no sea la única escogida por el dramaturgo para que el diablo se confunda entre los humanos: en *La Maya* (1585) y *Obras son amores* (1620) lo disfraza de galán; en *El viaje del Alma* (1599), de marinero; en *El Bautismo de Cristo*, *La privanza del Hombre*, o *La locura por el Alma* (c. ¿1609?), de viejo; en *La puente del mundo* (1616), de caballero; en *La margarita preciosa* (1616), de mercader; en *La Siega* (1635), de gitana; en *Los acreedores del hombre* (?), de carcelero; en *La Araucana* (?), de indio; en *El desengaño del mundo* (?), de fiscal y de bandolero; en *Los Hijos de María* (?), de ángel bueno y de fiscal; y en *La oveja perdida* (?) de león y de galán.<sup>260</sup>

Esta tendencia a que el diablo adopte apariencia humana es constatable ya en el *Código de Autos Viejos* (h.1570/1578). En éste se exhibe la alternativa dramática de los dos tipos de demonio: aquel famoso espantador de los misterios medievales, carente de un auténtico protagonismo, que surge anecdóticamente en escena y sale rápidamente de ella —posiblemente con una imagen asimilable a la tradicional del demonio híbrido—; y aquel que por el contrario ejerce un papel decisivo en la acción: el Satán humanizado.<sup>261</sup> Éste triunfará en teatro aunque coexista con el más espectacular modelo bestial e incluso la puesta en escena admita una mezcla de ambos. En opinión de J-L. Flecniakoska esta variante del demonio individualista es heredero de la psicología particular del ángel rebelde, más interesante cuanto más se aproxima al hombre: adulator, mentiroso, difamador y promotor de los conflictos subyacentes. Su verosimilitud como personaje crece desde el momento en que toma parte en las disputas que hace nacer entre el hombre y Dios. En función de esto pierde sus atributos míticos y se rodea de abstracciones —Soberbia, Ira, Malicia...— encarnadas sobre un escenario para hacer comprensible su juego de maquinaciones y estrategias:<sup>262</sup> es en definitiva la solución dramática de demonio humanizado apoyado por sus malvados acólitos que se perpetúa en Calderón.

259. *Entremés de Quijeda y el Alcalde*. (*Arcadia de entremeses, escritos por los ingenios más clásicos de España*, Madrid, 1723). Citado por Eduardo González Pedroso (Ed.), *Biblioteca de autores españoles...: Autos sacramentales desde su origen...*, ed. cit., p. 191.

260. Cf. Jean Louis Flecniakoska, «Les rôles de Satan dans les 'Autos de Lope de Vega'», *Bulletin Hispanique*, LXVI (1964), pp. 30-44, p. 44.

261. Cf. Jean Louis Flecniakoska, «Les rôles de Satan dans les pièces du *Código de Autos Viejos*», *Revue des Langues Romanes*, LXXV, pp. 195-207. Para una visión de la figura demoníaca en la dramaturgia anterior a Lope de Vega y su progresivo desarrollo hacia un ser psicológicamente más complejo, Vid. J. P. Wickersham Crawford, «The Devil as a dramatic figure in the Spanish religious drama before Lope de Vega», *Romanic Review*, vol. 1, núm 3, pp. 302-312; y, *Romanic Review*, v. 1, n° 4, pp. 374-383.

262. Cf. Flecniakoska, «Les rôles de Satan dans les pièces du *Código de Autos Viejos*», ed. cit., p. 206.



Su aparición accidental en 13 de las 96 piezas que constituyen el *Código* confirma la preferencia por un aspecto disimulado: en *La Residencia del hombre* sale de testigo; en *Sanct Christoval*, de cazador; en *El Milagro de Sancto Andrés*, de paje y de doncella; en *La verdad y la mentira*, de viejo; en *La Acusación contra el género humano*, de procurador; en *La esposa de los Cantares*, de rufián; y en *El desafío del Hombre*, de caballero.<sup>263</sup> Por el contrario en *La prevaricación de Adán* y en *El pecado de Adán* sale en «hábito de sierpe»; y con cola y cuernos en la *Resurrección de Nuestro Señor* y en la *Paciencia de Job*. Sin especificar lo hallamos en *Cáin y Abel* o en la *Redención del género humano*.<sup>264</sup>

Pese al creciente interés por hacer entrar a Satán en el concierto de los sucesos cotidianos, su personaje en este repertorio no acaba de estar perfectamente conformado. Así lo señala Flecniakoska,<sup>265</sup> cuando comprueba que su intervención es decisiva sólo en 4 de las 13 obras señaladas —tres de las cuales con un demonio humanizado—: *El Milagro de Sancto Andrés* —paje, doncella—, *La acusación contra el género humano* —procurador—, *El desafío del hombre* —caballero— y *La paciencia de Job* —con cola y cuernos—. Emocionalmente suele destacar por su soberbia, orgulloso en *La Acusación contra el género humano* de causar los problemas de la Reforma. Esto lo convertirá progresivamente en un personaje de relevancia colectiva y política, penetrando directamente en el ámbito de las preocupaciones del auditorio y en el círculo de las luchas de poder.<sup>266</sup>

Por lo tanto, un diablo dotado de una verdadera psicología, coherente y activa, despojado de su ornato místico y alojado en el mundo más complicado pero verosímil de las encarnaciones alegóricas,<sup>267</sup> es el legado que retoman autores como Lope o sus coetáneos. Es principalmente en el XVII, al adquirir el demonio aspecto y actitudes características de los personajes de capa y espada, cuando lógicamente se producen las mejores escenas del pasaje de la tentación, la cual, como señala Louis Fothergill-Payne «figura incluso como argumento típico en la sátira del *Entremés de la muestra de los carros del Corpus de Madrid*, de Luis Quiñones de Benavente». En éste, «Uno de los personajes caricaturiza un auto de la siguiente manera: ‘Saca una guitarrilla’, y canta:

¿Por qué al Alma solicitas,  
Diablo mecánico y vil?  
Porque es como el perejil,  
que se come sin pepitas.

Luego ‘quítase la sotana, y queda con una tunicela de Demonio’:

Yo soy aquel chamuscado,  
que jugando a salta tú,  
quedé hecho Belcebú,  
en el suelo derrengado,

263. *Ibidem*, p. 196.

264. *Ibidem*.

265. *Ibidem*.

266. Vid. para este tema *Ibidem*, p. 206. Esta inquietud también es reconocible en el dibujo de Messia: «estava a el lado deste [del demonio] la eregia, su hija y nuestra contraria, con cuyas fuerças este tirano a adquirido rebaños de miserables almas. Tenia por orla de la saya esta letra. *In cathedra pestilente sedit.*» (Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 146.)

267. Cf. Flecniakoska, «Les rôles de Satan dans les pièces du *Código de Autos Viejos*», ed. cit., p. 207.

y obstinado  
de que el Alma vuelva y saque,  
quiero darle un triquitraque...»<sup>268</sup>

El folklore acoge y perpetúa al ángel caído «derregado» y cojo. Así lo refiere Pablos en *La vida del Buscón* de Quevedo, cuando escribe una comedia a lo divino y comenta el gusto generalizado:

Caíale muy en gracia al lugar el nombre de Satán en las coplas, y el tratar luego si cayó del cielo, y tal. En fin, mi comedia se hizo y pareció muy bien.<sup>269</sup>

La tradición literaria popular quizá inspiró la representación de esta clase de diablo en grabados, medio —como hemos comentado— extraordinariamente divulgativo. Artistas como Johan Sadeler I (1550-1600) o Maarten De Vos (1532-1603) lo escogen para otra curiosa modalidad de demonio en el pasaje de la tentación [Fig. 57 y Fig. 58].<sup>270</sup> A su vez, en *El Diablo Cojuelo* (h. 1640) de Vélez de Guevara (1579-1644), hallamos la definición de esta figura con una perversidad desbravada, más traviesa que maligna:

.. me llamo desta manera porque fui el primero de los que se levantaron en el rebelión celestial y de los que cayeron y todo; y como los demás dieron sobre mí, me estropearon, y así quedé más que todos señalado de la mano de Dios y de los pies de todos los diablos y con este sobrenombre, mas no por eso menos ágil para todas las facciones que se ofrecen en los Países Bajos, en cuyas impresas nunca me he quedado atrás, antes me he adelantado a todos, que, camino del infierno, tanto anda el cojo como el viento<sup>271</sup>

Este diablo, no sólo es igualado a los humanos en emociones, sino que además pierde en literatura cualquier rasgo que infunda temor; a diferencia de la línea escogida por el arte, que, pese al guiño literario de la pata de palo, no se desvía del Satán mítico, adulto e inclemente —tal como hemos observado en las imágenes de Sadeler o de De Vos, con las garras de los pies y uñas afiladas de las manos, cuernos, alas o pelo de gorgona—.<sup>272</sup>

268. Citado por Louis Fothergill-Payne en: *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977, pp. 62-63. Y en nota al pie de página (n. 30, p. 63) añade que este entremés precede precisamente al *Pastor lobo y cabaña celestial* de Lope, como parte de la Fiesta Octava del Santísimo, *Obras*, Ed. Menéndez Pelayo, Real Academia Española, tomos II y III, Madrid, 1892; Tomo, II, p. 335.

269. Madrid, Clásicos Castellanos, 1960, p. 243.

270. [Fig. 57]: Johan Sadeler I (1550-1600): [*Tentación de Cristo* 1582], en Isabella de Ramaix (Ed.), *The Illustrated Bartsch: 70: Pasrt 1 (Supplement)*, New York, Abaris Books, 1999, il. 179. [Fig. 58]: *La tentación en la naturaleza* (12,2 x 14,7 cm.), en: Jan Piet Filedt Kok et al. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, volume XLVI: Maarten de Vos, Plates, Part II*, ed. cit., [il. 1530].

271. Vélez de Guevara, Luis, *El Diablo Cojuelo*, Edición de Ramón Valdés, estudio preliminar de Blanca Periñán, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 16-17.

272. Compárense estos demonios con la descripción que del diablo cojuelo se hace en Vélez de Guevara: «y, volviendo los ojos al suelo, vio en él un hombrecillo de pequeña estatura, afirmado en dos muletas, sembrado de chichones mayores de marca calabacino de testa y badea de cogote, chato de narices, la boca formidable y apuntalada en dos colmillos solos —que no tenían más muela ni diente los desiertos de las encías—, erizados los bigotes como si hubiera barbado en Hircania, los pelos de su nacimiento ralos, uno aquí y otro allí, a fuer de los espárragos, legumbre tan enemiga de la compañía que si no es para venderlos en manojos no se juntan;» (p. 18, *Ibidem*)



Fig. 57. Johan Sadeler I (1550-1600), *Tentación de Cristo*. 1582.



Fig. 58. Maarten De Vos (1532-1603), *La Tentación en la naturaleza*. 12,2 x 14,7 cm.

Aún así creemos que el diablo cojo es otra variante que expresa la preferencia literaria del Satán humanizado: su inteligencia unida a su espíritu burlón o su capacidad para enredar son rasgos propios de un pícaro. Como dice a este propósito Ramón Valdés: «Su presencia en diversos países, en ámbitos como el de Carnaval o el de los conjuros hechiceros, en diversas obras literarias o en los proverbios, ratifican que el Diablo Cojuelo pertenece a la tradición folclórica».<sup>273</sup> Y es esta adaptación de romances y consejas la que suponemos ha hecho que también en arte se confiara esa cita a lo literario.

Con el Calderón de los autos asistimos a la madurez plena de este personaje y a la complicación que esto mismo supone: no sólo lo sitúa actuando independientemente o acompañado de sus incondicionales acólitos, sino que opta por la sutileza conceptual de encarnarlo en alegorías como la Culpa, la Herejía, el Furor, etc. Ángel L. Cilveti en su libro *El demonio en el teatro de Calderón*<sup>274</sup> anuncia precisamente que de los 60 autos donde éste figura, en 30 aparece personificado en otras entelequias, en 27 asociado con ellas y en 3 de forma independiente.<sup>275</sup>

La caracterización del mismo es bastante variada: no huye de la imagen artística tradicional aderezada con atributos míticos inequívocos, preferentemente accesorios con forma de serpiente; tampoco renuncia a disfrazarlo para no ser advertido —y aquí por lo tanto hallamos el demonio más humanizado— sino que además se sirve de representaciones artísticas consagradas —como la de San Miguel o San Jorge y el Dragón, por ejemplo— para enfatizar y hacer reconocible en momentos culminantes de la acción dramática la naturaleza maligna del personaje desfavorecido. Estas posibilidades no tienen por qué ser excluyentes; dos de ellas o incluso las tres pueden barajarse en un mismo auto, imponiéndose la versatilidad de lo combinable, con la cualidad de aunar lo fantástico y lo humano, lo sagrado y lo cotidiano.<sup>276</sup>

En Calderón descubrimos un personaje tremendamente proteico, síntesis de su saber artístico y del conocimiento de las necesidades dramáticas de verosimilitud. Su aparición como serpiente o hidra infunde temor porque proporciona a esa imagen la modernidad y realismo del arte sacro del momento, que despoja lo sobrenatural de tintes ingenuos, ridículos o anticuados. Asimismo sus intervenciones como hombre acuden al consabido método del disfraz metonímico: bandolero, mal pastor, fiscal, arráez, galán, dama, morisco, marinero, peregrino, soldado, judío..., valen lo mismo que ladrón de almas, instigador del género humano, esclavizador de voluntades, seductor, mentiroso, pirata, idólatra, saqueador o enemigo de Dios. Al parecer Calderón muestra cierta preferencia

273. *Ibidem*, p. LXVI. Para ver un recorrido histórico desde los orígenes de la leyenda (remitibles a la tradición Lucifer-Vulcano-Cojuelo) hasta el Siglo de Oro, véase el epígrafe «La tradición folclórica del *Diablo Cojuelo*» (pp. LX-LXVI), dentro del prólogo de Ramón Valdés (XXIX-XXCVI) a su edición de *El Diablo Cojuelo*, ed. cit.

274. Estudio fundamental al cual remitiremos en adelante: Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977. Vid. también estudios como el de A. A. Parker «The Devil in the Drama of Calderón», *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Ed. B. W. Wardropper (New York, 1965), en *The Aquinas Society of London: Aquinas Paper*, No. 32 (London, 1958) con el título «The theology of the Devil in the Drama of Calderón» o el de Pedro de la Escosura, «El demonio como figura dramática en el teatro de Calderón», *Revista de España*, XLV (1875), pp. 337-356, 433-452.

275. Cilveti da la lista de autos con el demonio actuando solo en la nota 46 de la p. 41; con el demonio identificado con alegorías malignas en la nota 47 de la p. 41; y con el demonio acompañado de alegorías en la nota 48 de la p. 42. (ed. cit.). Hemos de señalar que Parker, en su artículo citado sólo nombra 47 autos en los que aparece el diablo. Nuestro recuento coincide con el de Cilveti.

276. Vid. Cilveti, Ángel L., *op. cit.*, p. 223.

por estas manifestaciones ya que son más frecuentes que las del demonio bestial:<sup>277</sup> de las 60 piezas donde se confirma su presencia, 45 exhiben la imagen de un demonio humanizado.<sup>278</sup> Y en este caso —a diferencia de lo que ocurría en el *Código de Autos Viejos*—, creemos que su protagonismo no es ocasional al haber 75 autos.

En nuestra opinión, el predominio de determinado tipo de diablo proviene de sus posibilidades de adaptación al suspense dramático. La idea del «maligno entre nosotros» introducía al demonio en el ámbito de la cotidianeidad y generaba la tensión ante lo incierto. Este hecho no evitaría probablemente determinado pragmatismo escénico por parte de los actores, que tenían la potestad de añadir cabellera encrespada o cola de serpiente en favor de un reconocimiento directo —aunque contemplamos igualmente la posibilidad de que se ejecutaran las pautas establecidas por Calderón en los versos y acotaciones—.<sup>279</sup> Suponemos que el suspense entonces residía en que el público advirtiera antes que los personajes ficticios la relevancia de un «disimulado pastor». Concebimos estas hipótesis después de observar documentos parateatrales como el de Messia, ya que tal como hemos comentado, en éste podríamos tener indicios de la diferencia entre la concepción dramática —dibujo— y la exigencia popular —texto explicativo—.

Siguiendo a De Marinis,<sup>280</sup> pensamos que incluso los documentos probadamente teatrales difícilmente pueden ser inapelables sobre lo realmente ocurrido en escena, pero sí ofrecen un sustrato del gusto dramático del momento: el dibujo del demonio en Messia responde a una elección forjada según el canon dramático predilecto para este personaje tras una continuada experiencia escénica satisfactoria, y su contraste con el texto podría ser paradigma de los distintos niveles de percepción y de público —la estructura repetitiva de los autos debió de favorecer una comprensión generalizada aunque evidentemente no unitaria—.<sup>281</sup>

277. Uno de los valiosos relatos de la Condesa d'Alunoy, testimonia esta práctica: «Se representaba la *Vida de San Antonio*, ... El encargo de representar al diablo iba vestido como los demás, llevando solamente, para distinguirse de todos, medias coloradas y dos cuernos en la frente» (*Viaje por España* (1679), [Ed. facs: Madrid, Tip. Franco-Española, 1892, p. 17], Valencia, Lib. París-Valencia, 2003. A su vez, vid. también el apéndice «C» de este capítulo «El demonio en los autos sacramentales de Calderón» para observar las distintas formas escogidas por el demonio en sus apariciones y la combinación de las mismas en un auto —según la imagen tradicional del arte o humanizado—. Obsérvese por ejemplo el auto *El pintor de su Deshonra* (P. D.) que aparece primeramente «vestido de demonio» y posteriormente de «pastor, jardinero, labrador» o *El gran Mercado del Mundo* (G. M.) en el que sale de villano, de mozo de mesón, de mozo de estampas, de galán, de pobre y de gitano. A partir de ahora remitiremos al mismo para cualquier aclaración.

278. Vid. Cuadro del Apéndice «C». Hemos contabilizado tanto aquellos autos que parecen ofrecer únicamente la imagen del demonio humanizado, como aquellos que la combinan episódicamente con el demonio bestial o híbrido.

279. Pensamos que debido a la complejidad conceptual esto tenía que ser así para personajes más complicados: la Culpa, el Miércoles, la Cizaña... No sabemos ni siquiera si los actores recitaban fielmente los versos. José M<sup>a</sup> Ruano De la Haza intuyó este problema al comparar dos ediciones de *La vida es sueño*, que separó en dos ediciones distintas y que seguramente respondían a una copia de los actores y a un ejemplar corregido por el propio Calderón. Vid. al respecto Rodríguez Cuadros, «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano», en M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (Eds.), *La Rueda de la Fortuna: Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberg, 2000, pp. 61-123, pp. 80-81.

280. *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Florencia, La Casa Usher, 1988. Vid. Cap. II: *Storia e storiografia*, pp. 38-80.

281. Vid. para este tema el artículo citado de Evangelina Rodríguez Cuadros «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano» en M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (Eds.), *La Rueda de la Fortuna...*, ed.cit., pp. 80 y ss.

La complejidad calderoniana no sólo se manifiesta en la mencionada encarnación del demonio en figuras alegóricas malignas que se destapan como Satán en sus diálogos o monólogos,<sup>282</sup> sino que además evoluciona en una alternativa de descubrimiento más plástica, que consiste en trasladar a escena composiciones de la imaginería popular devota de las que el diablo forma parte: nos referimos a estampas como las de San Miguel o San Jorge pisoteando al dragón. El entendimiento de las mismas estaría al alcance del espectador medio e incluso del analfabeto, ya que su fluida divulgación llegó a formar parte de una básica cultura visual. De este modo, la Culpa queda a los pies de la Virgen (Hidalga) en *La hidalga del Valle* (Acotación, p. 128),<sup>283</sup> al igual que el demonio bajo la Obediencia y la Verdad en *El año santo de Roma* (Acotación, p. 511). La Idolatría besa los pies del Ángel en *La piel de Gedeón*,<sup>284</sup> Luzbel teme la profecía de tener que humillarse frente a la mujer en *La primer flor del Carmelo*<sup>285</sup> y la Gracia rememora la derrota del

282. Vid. por ejemplo el gran monólogo de la Idolatría en *El Divino Jasón* (p. 65b —ángel caído— 71a-b, 72a), donde se identifica como promotora de la revuelta celestial y serpiente tentadora de la mujer. La identificación del demonio encarnado en otras alegorías puede verse también en *La Iglesia Sitiada* (Herejía), p. 53b; *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (Pecado): p. 76a, 77b (identificación con el ángel caído); *La Hidalga del Valle* (Culpa): p. 128b (pisoteada por la Hidalga); *Gran Mercado del Mundo* (Culpa): p. 231a (ángel caído); *Lo que va del hombre a Dios* (Culpa): p. 279a (ángel caído); *Psiquis y Cupido* [para Madrid] (Odio): p. 367a (vestido de demonio); *Los encantos de la culpa* (Culpa, Circe-demonio): p. 415a-b (ángel caído); *La Segunda Esposa y Triunfar muriendo* (Pecado): p. 432b (ángel caído); *Llamados y escogidos*: (Mentira): p. 458b (identificación con la serpiente del árbol de la ciencia); *El Año santo de Roma* (Lascivia, Luzbel): p. 501a (identificación entre Lascivia y Luzbel como una sola persona); *La piel de Gedeón* (Idolatría): p. 527b (pisoteada por el ángel); *El año santo en Madrid* (Pecado): p. 540a (pisoteada por la Gracia); *La Siembra del Señor* (Culpa): p. 688b (identificación como serpiente); *La protesta de la Fe* (Herejía): p. 746b (pisoteada por el brazo seglar); *Primer y Segundo Isaac* (Duda, Lucero): p. 801a (ángel caído); *La Torre de Babilonia* (Nemrot): pp. 884b y 887a (pisoteado por Heber); *El Maestrazgo del Toisón* (Malicia): pp. 894b (ángel caído), 905b (se le llama «demonio»), 911b (autodenominación como demonio); *El lirio y la Azucena* (Discordia y Guerra): p. 938b (Guerra pisoteada por la paz); *El árbol del mejor fruto* (Baal): p. 995a («vengo a ser aquel monstruo cuya fama/ oposición de Dios el texto llama»); *Las Órdenes Militares* (Culpa): como serpiente (pp. 1018a, 1028a, 1036a); *El viático cordero* (Baal): pp. 1177a (ángel caído); *No hay instante sin Milagro* (Apostasía): p. 1343a (La Fe la identifica como demonio); *El arca de Dios cautiva* (Idolatría): pp. 1367a (serpiente del paraíso), 1380b (se desvanece en el humo del infierno); *El Día mayor de los días* (Noche y Culpa): pp. 1648b/9a (príncipe de las tinieblas, negación de la luz), 1655b (volcán activo); *El indulto general* (Culpa): 1735a (áspid); *La Vida es Sueño* [1ª] (Sombra): p. 1869b (Está en el árbol de la Ciencia); *La Semilla y la Cizaña* (Cierzo): p. 604b (tentaciones al sembrador); *La redención de cautivos* (Furor, demonio): p. 1333b (Tentaciones). En autos como *El Cubo de la Almudena* (Secta) o *Mística y Real Babilonia* (Idolatría) no hay ningún pasaje que establezca claramente la correspondencia entre secta e idolatría y demonio, pero su protagonismo es evidente ya que éstas son el cerebro de las operaciones; *El Laberinto del Mundo* (Furor), *A María el corazón* (Furor) o *El Tesoro escondido* (Idolatría y Gentilidad) el demonio podría ser cualquiera de los personajes malignos. No hay ninguna indicación específica al respecto. (Citamos siempre según la mencionada edición de Ángel Valbuena).

283. Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas...*, ed. cit. *Ibidem* para el resto.

284. Ang.—Eso no, Serpiente vil,/ que será Culpa, y la Culpa/ no puede llegar aquí./ Idol.—¿Aquí la Culpa no puede/ llegar?/ Ang.—No, que este Jardín/ es Paraíso, que tiene/ de guarda su Querubín./Idol.—¿Jardín es, y guarda tiene,/ Piel que es como todas?/ Ang.—Sí;/ porque aunque ella es como todas,/ ninguna es como ella./ Idol.—En fin,/yo he de llegar a quitarla./ (Saca la espada el Angel, y ella cae, y él la pone en pie)/ Ang.—No llegarás./ Idol.—¿Ay de mí/ que tropezando en las sombras, tu pie beso./ Ang.—Eso es decir,/ que yo en fe de guarda suya,/ te he pisado la cerviz;/ y para que mejor veas/ el Misterio que hay aquí;/ ya que al compás de las aves,/ empieza el alaba a reir:/ vuelve a esas nubes los ojos. (p. 527b., ed. cit. El subrayado es nuestro)

285. Luzbel.—Hagamos desde aquí cuenta/ que Nabal el ignorante, de bienes lleno y riquezas,/ es el mundo; y la mujer/ que está en él como violenta,/ hagamos cuenta que es/ la del amenaza fiera/ de aquella que ha de poner/ los pies sobre mi cabeza. (p. 640a, ed. cit.)

Pecado ante la Virgen o la Iglesia en *El Año santo en Madrid*.<sup>286</sup> Asimismo la Herejía es atravesada por la espada del Brazo Seglar mientras cae a sus plantas en *La Protestación de la Fe*,<sup>287</sup> y Nembrot es sometido a Heber en *La Torre de Babilonia*.<sup>288</sup> Más directo aún debía de ser contemplar al propio «Hijo del Hombre» en la Cruz con el Lucero y la Malicia a sus pies (Acotación, p. 1498b) en *La viña del Señor*, o a Perseo (Jesucristo) sojuzgando igualmente al demonio y a Medusa en *Andrómeda y Perseo*.<sup>289</sup>

Esta articulación de medios expresivos se combina con éxito en los autos calderonianos, pero dentro de esta conjunción sintética de recursos, sobresale de forma evidente la tradición escénica del demonio humanizado y particularmente su metamorfosis en pastor: *La Primer Flor del Carmelo*, *Primer y Segundo Isaac*, *El Arca de Dios cautiva*, *El veneno y la Triaca*, *El Pintor de su Deshonra*, *La semilla y la Cizaña*, *El cordero de Isaías*, *El Pastor Fido* y *El Divino Orfeo* (1ª y 2ª versión), muestran episódicamente o en su totalidad a Satán con este aspecto, que en contraste con las alternativas de otros autos es la que presenta mayor frecuencia.<sup>290</sup> Este hecho redunda por lo tanto en la idea expresada visualmente por *Messia* inspirada a su vez en la experiencia teatral precedente: al parecer el pastor lobo frente al pastor cordero es una pareja habitual que ya atestigua su granjeada aceptación popular desde mediados del XVI y continúa hasta Calderón, el cual revive básicamente este asunto con sus propias alteraciones argumentales en los autos arriba mencionados y con especial acercamiento a la idea de la parábola original en *El Pastor Fido* (¿1677?).<sup>291</sup>

El consabido carácter tradicional del género dramático de los autos queda de algún modo testimoniado iconográficamente con el sencillo rasguño de *Messia*, cuya concepción en cuanto a la tipología de personajes como el diablo muestra las huellas del teatro sacro de mediados del XVI dignificado por Timoneda y confirma, tras la comparación de la misma con textos posteriores de Lope o Calderón, la pervivencia y predilección de una iconografía humanizada, alejada de estereotipos artísticos.

La imagen del diablo que dibuja *Messia*, responde a ese Satán específico, único y resuelto que evoluciona en la acción particular de la escena teatral. *Messia* le proporciona un carácter propio de personaje dramático al despojarlo de la necesidad de autoexplicarse con detalles visuales demoníacos legendarios. Su huída del diseño mítico pudo

286. Grac.— [al Pecado] Aunque aquí la General/ Ley excepción ha tenido,/ pues ya hubo humana criatura,/ cuyo siempre puro, y limpio/ esplendor, nunca manchado,/ no le turbó el menor viso/ de esa sombra, y concebida/ sin pecado, al nacer hizo/ **basa de su pie tu cuello**/ porque viéndose oprimido/ contra la tierra la boca,/ no pudieras atrevido/ volver a morderle; no/ valerme aquí solicito/ de ese especial privilegio; (p. 540a, ed. cit.) Pec.— (...) desde aquí escucho la instancia/ que hacen la Corte y la Fe/ a la hermosa emperatriz/de la Iglesia, cuya planta,/ como una llora, otra canta,/ ha pisado **la cerviz/ de mis siete Cuellos**; pero/... (p. 549b, ed. cit.). En ambos casos el subrayado es nuestro.

287. Seglar: A **mis plantas**;/ y pues al Brazo Seglar/del Eclesiástico pasas,/ sin ensangrentar su oliva,/ **en ti teñiré mi espada**. Y cae al Infierno: Herej.— (...) / ... ¡Oh abra/ sus gargantas el abismo/ y ocúlteme en sus entrañas/ para que yo no lo vea! (p. 747a, ed. cit.). El Subrayado es nuestro.

288. Heber.—A mis pies, para que veas,/ fiero y soberbio Nembrot;/ si fue fácil caer tú/ y fue fácil subir yo. Confesarás a mis plantas/ ahora, que el que se atrevió/ a Dios, a un hombre se rinde,/ que es esclavo suyo? (p. 887a, ed. cit.)

289. «Ábrese un carro con un altar, y en él una Custodia, con ángeles, que la tenga; y Perseo al pie del altar y Medusa y el Demonio a sus pies» (Acotación, p. 1712b, ed. cit.).

290. Vid Apéndice «C».

291. En este auto el Demonio y Dios son pastores que desean conquistar a la Naturaleza Humana.

deberse a su vez a las mencionadas cartelas, las cuales intentaban imitar la mecánica teatral a través de la conjunción de la imagen y la palabra. Pese a la paralela descripción llena de señales fabulosas, el testimonio iconográfico del que disponemos refleja la búsqueda de un modelo de diablo inspirado en el teatro, ámbito que lo inserta en la cotidianidad.<sup>292</sup>

292. Reiterando en esta idea, tal como señala Louis Fothergill-Payne, *op. cit.*, capítulo IV: «El antagonista», pp. 118-169, p. 118: «La imaginería popular suele representar a Satanás vestido de negro, con cuernos, cola y tridente. Sin embargo, en el teatro alegórico, el Antagonista aparece muy pocas veces en esta forma tradicional, ya que la principal característica es ir de incógnito. Este 'incógnito' puede revestir dos formas: o bien el diablo se hace representar por uno de sus aspectos más salientes como la Soberbia o el Engaño y no sale hasta que sus aliados le hayan preparado el camino, o bien viene disfrazado, por ejemplo, como 'doncella seductora', como 'pulido galán', como 'viejo venerable' o 'con la capa del Bien'». Cuando Fothergill-Payne habla de que sale de 'doncella seductora' cita en nota a pie de página el mencionado *Auto de un milagro de santo Andrés* del *Códice de Autos Viejos*, (publicado por Léo Rouanet bajo el título de *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*: IV tomos, Barcelona-Madrid, 1901, Tomo I, pp. 468-482). Cuando cita al «pulido galán» aclara que se refiere al personaje de *La Esposa de los Cantares* (*Ibidem*, Tomo III, pp. 212-228). De «viejo venerable» cita su aparición en la mencionada obra de Lope *La privanza del hombre* (*Obras*, ed.cit., Tomo I, pp. 589-605) y «con la capa del Bien» recuerda *La serrana de Plasencia* de José de Valdivielso (*Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, 1622, fols. 103-114). En *Ibidem*, notas 5-8 de la página 118.



## *La Herejía*

Más ambigua es en cambio la imagen de la Herejía en el manuscrito [Vid. Fig. 51], ya que hace concesiones tanto al modelo establecido por Ripa como a la pragmática teatral de aderezar a los descendientes de Satán con sencillos pero diáfanos accesorios diabólicos: nos referimos particularmente al casco en forma de testa de macho cabrío. Nada en la descripción de Cesare Ripa indica que se haya representado alguna vez con este complemento, sin embargo sí menciona los libros —que la Herejía del dibujo sostiene en la mano derecha— y el cabello embravecido —lo cual se da a entender tímidamente con el ondulado irregular de la melena—:

Se pondrá una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos, y descubrirá el pecho, así como casi todo el resto de su cuerpo, viéndose sus senos tiesos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco. (...)

Se pinta vieja para señalar el alto grado de inveterada perversidad del Herético...

Expulsa por la boca una llameante humareda, simbolizándose con ello las impías persuasiones y perversos afectos que la animan a abrasar y consumir cualquier cosa que la contraríe.

Los pelos tiesos y en desorden vienen a ser los malos pensamientos, siempre prontos a salir en su defensa.

El cuerpo casi desnudo, tal como dijimos, muestra cómo la Herejía se halla desnuda de todas las virtudes.

Sus pechos, secos y colgantes, muestran la aridez de su vigor, sin el cual no es posible alimentar aquellas obras que nos hacen dignos de la Vida Eterna.

El libro cerrado, junto con las serpientes, significan la falsedad de sus sentencias y doctrina, más nociva y abominable que los más venenosos áspides.

Por fin, el ir esparciendo serpientes a su paso simboliza su acción de ir sembrando las más falsas opiniones.<sup>293</sup>

El aspecto vetusto y caduco, las serpientes, el tósigo infernal o la morfología del chivo son elementos frecuentemente empleados en el arte para expresar la naturaleza demoníaca, sin embargo, pese a la alternativa del cráneo de cabra para señalar a la Herejía, no la hallamos en su caracterización canónica: el armazón que ésta luce en Messia escapa al academicismo. Pensamos que su razón de ser radica en la necesidad teatral de la impronta, del sobreañadido innecesario para el espectador medio, pero imprescindible para aquel que domina mejor el código de lo representable. Su inclusión podría ser una de las opciones aptas para complacer ese hueco informativo de ciertas acotaciones calderonianas que emplean la recurrente expresión «con alusión de demonio». Por ejemplo,

293. Ripa, Cesare, *op. cit.*, T. I., p. 475.

en *Lo que va del hombre a Dios*, se introduce a la Culpa diciendo que «Al irse cada uno por su puerta, sale la Culpa, con alusión de demonio, y se encuentra con el placer, y la Muerte con el Pesar, y deteniéndolos aparte, se turban ambos, sin verse los dos hasta después» (p. 277b, ed. cit.); en *El Maestrazgo del Toisón*: la Malicia se muestra «de galán, con alguna alusión de demonio en el manto o en el vestido» (p. 894a, ed. cit.) y en *La piel de Gedeón*, la Idolatría aparece «vestida de mujer, con alusión de demonio, con espada y bengala»<sup>294</sup> (p. 518a, ed. cit.).

Algunos grabados como el de Lucas Van Leyden [Fig. 59]<sup>295</sup> sobre el episodio de las «Tentaciones de San Antonio» dan una idea de lo fácil que podría ser trasladar a escena la idea de un personaje cotidiano estigmatizado con un detalle sutil: en este caso podría ser una hermosa actriz vestida de dama, con unos cuernos atravesando su cofia como clara señal de su índole satánica. En nuestra opinión Messia ha dejado constancia de este sencillo recurso práctico: cola de serpiente, lenguas de fuego en el sayo, cuernos, garras, colmillos afilados, larga cabellera o cabeza de chivo eran —entre otras— elecciones indistintamente válidas, pero el casco con forma de animal poseía una tradicional dimensión espectacular puesto que ya los gladiadores reclutados para los circos romanos usaban cascos muy macizos y austeros cuyo remate podía ser liso o consistir en una cimera artísticamente adornada representando figuras de animales. Esta ornamentación estaba de acuerdo con la pompa exigida para tales eventos, además de cumplir la misión de proporcionar un aspecto más fiero y terrible. Esto ya lo hacían los *vexilarii*<sup>296</sup> forrando las crestas transversales de sus cascos con piel de oso para infundir temor y los galos al imitar frecuentemente cuernos de carnero o de toro o trompas de elefante. El mismo Calderón en *El valle de la zarzuela* (1655) decide que el demonio lleve «pieles, y en la cabeza una media visera, en forma de testa de león, de quien penderá un manto también de pieles, asidas las garras a los hombros;...»<sup>297</sup> (p. 700, ed. cit.), lo cual sencillamente atestigua la aplicación de un socorrido recurso teatral plasmado sesenta y cinco años antes por Messia en su dibujo. La elección del macho cabrío para evocar a la «hija» del diablo<sup>298</sup> proviene de la distinción de este animal como el icono del hebraísmo, al ser en los primeros ritos del pueblo judío la pieza predilecta para los sacrificios pacíficos. Su asociación con la Herejía es una consecuencia lógica de una negatividad semántica muy temprana: arrastra la aparición en el cortejo de Baco de sátiros y faunos, personalizando de este modo la voluptuosidad y la lascivia; forma parte del séquito de bestias

294. En los tres casos el subrayado es nuestro.

295. *Tentación de San Antonio*, (1509), 18.5 x 14.7 cm. Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam.

296. Los *Vexilarii* eran los soldados escogidos de las legiones que militaban separados de ellas con bandera propia (Raimundo De Miguel, y el Marqués de Morante, *Nuevo Diccionario latino-español etimológico... seguido de un tratado de sinónimos y de un vocabulario español-latino*, [28<sup>a</sup> ed.], Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1958, p. 981)

297. Para una explicación pormenorizada de la simbología del demonio como león, Vid. Ignacio Arellano, «El vestuario en los autos sacramentales: (el ejemplo de Calderón)», en: Mercedes De los Reyes Peña, *op. cit.*, p. 98. Por su parte J. A. Pérez Rioja, *op. cit.*, p. 269 comenta que «La leyenda refiere que los cachorros de león nacen muertos. Por ello, sin duda, en la antigua Roma, el león simboliza la muerte, y, en el cristianismo primitivo, la muerte y el infierno. Pero esa vieja leyenda afirma también que a los tres días de haber nacido muertos vuelven a la vida, cuando el león padre les insufla su aliento. Por esto precisamente, en la simbología cristiana, el león se relaciona con la resurrección...». Su identificación como Príncipe de las Tinieblas se apoya probablemente en el Salmo 91, 1: «hollarás al león y al dragón...». Cf. George Ferguson, *op. cit.*, p. 18.

298. Así es como Messia llama a la Herejía: Cf. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 146.

citado por Isaías para pintar la total destrucción de Babilonia y Edom (13,21; 34,14; Ap. 18,2);<sup>299</sup> y es aborrecido en los Evangelios como referencia a los condenados<sup>300</sup> (Mateo 25, 31-46).

En la tradición artística sobre la herejía triunfa la imagen de Ripa que contiene las serpientes a modo de cabellos, o la figuración directa de los heresiarcas siempre en una composición similar: con libros o manuscritos en sus manos como signo de las doctrinas envenenadas y derrotados a los pies de S. Agustín, Santo Tomás de Aquino, San Miguel y la Religión, o San Isidoro, por nombrar algunos ejemplos.

Obras de Rubens (1577-1640) como el *Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía* [Fig. 61] o el *Triunfo de la Iglesia* [Fig. 60]<sup>301</sup> muestran por separado ambas posibilidades: la figuración de los principales heresiarcas y la adopción del patrón iconológico de Ripa respectivamente. De este modo en *El Triunfo de la Iglesia*, las herejías espiran entre las ruedas del carro triunfal<sup>302</sup> —personajes identificados también como el Odio, la Discordia o la Envidia—,<sup>303</sup> de entre las cuales sólo una de ellas posee atributos claramente especificados por Ripa: la anciana con serpientes en vez de cabello, la cual, aunque presenta la misma iconografía que la Envidia o la Discordia, denota —como subraya Nora de Poorter— una forma particular de Discordia, la Herejía.<sup>304</sup> A su vez, la mujer del extremo derecho que alza una lámpara —símbolo de la Iglesia triunfante— empuja a la Ceguera, con venda en los ojos, y a la Ignorancia, con orejas de asno en señal de estupidez,<sup>305</sup> consolidando así el espíritu litigante de la Contrarreforma.

Inspirada a su vez en ésta se halla la composición de Antonio Palomino (1655-1726) *El Triunfo de la Iglesia y Apoteosis del Orden Dominicano*, fresco de la iglesia del convento de San Esteban en Salamanca. Tal como él mismo describe en su *Museo pictórico y escala óptica*, la Herejía es la figura caída de la esquina inferior derecha [Vid. Fig. 62]:<sup>306</sup> «Una vieja seca, y flaca de espantoso aspecto, los cabellos de áspides enroscados, demostrando sus pensamientos nocivos, el pecho descubierto, las tetas pendientes, secas, y arrugadas, incapaces de dar nutrimento saludable: tendrá en la mano siniestra un libro medio abierto,<sup>307</sup> de donde se ven salir áspides; y con la mano derecha estará en

299. Cf. R. P. Serafín De Ausejo, O. F. M. CAP. (Ed), *Diccionario de la Biblia*, ed. cit., p. 451.

300. Cf. George Ferguson, *op. cit.*, p. 8: «En el arte cristiano primitivo la cabra simboliza a los condenados en el Juicio Final. Esta interpretación se funda en un largo pasaje de la Biblia (Mateo 25, 31-46), donde se relata cómo Cristo, a su llegada, separa a los creyentes de los incrédulos, del mismo modo que el pastor separa las ovejas de las cabras. En el Renacimiento, generalmente se usa la cabra para distinguir a los pecadores de los justos».

301. [Fig. 61]: Peter Paul Rubens, *Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía*, (0, 68 x 0, 91 m.), Madrid, Museo del Prado; [Fig. 60]: *Triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio*, (0,86 x 0,91 m.), Madrid, Museo del Prado.

302. Cf. VV. AA., *Museo del Prado: inventario general de pinturas: I [de III]: la Colección Real*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 464, (1735.)

303. Vid. Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII: II (de III)*, Madrid, Museo del Prado: Editorial Prensa Ibérica, 1995, p. 1010. Vid también: R-A. d'Hulst (Dir.), (Exposición): P. P. Rubens: *Peintures, Esquisses à l'huile, Dessins: Anvers, 29 juin-30 septembre 1977*, Amberes, Museo Royal de Beaux Arts, 1977, p. 72.

304. De Poorter, Nora (Ed.), *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts: Part II: The Eucharistic series, volume I [de 24]*, Londres, Filadelfia, Harvey Miller-Heyden & son, 1978, p. 324.

305. Cf. Ripa, *op. cit.*, T. I., p. 504.

306. Del libro de Lázaro Sastre Varas O. P., *Convento de San Esteban: Arte e Historia de los Dominicos*, León, Edilesa, 2001, pp. 46-47. [Fotos: Norberto y Fernando Fernández].

307. El cual en este caso queda bajo el codo de la Herejía apoyado en su mitad y abierto mientras ésta lo mira atentamente y con desesperación.

acto de arrojar algunos, solicitando introducir sus infernales sectas».<sup>308</sup> Al igual que la Herejía/Discordia de Rubens, la iconografía es claramente la propuesta por Ripa. En cuanto a los otros dos personajes sometidos por los caballos, Palomino aclara que se trata del Error y la Ignorancia —paralelismos lógicos de la Ceguera y la Ignorancia rubenianas—. El Error se encuentra justo detrás de la Herejía y es «un hombre tosco en hábito de caminante, o peregrino, vendados los ojos, tentado con un bordón para hallar el camino. Los ojos vendados, demuestran la ceguera del entendimiento: así como el bastón demuestra el sentido, con cuya guía, sin la dirección del discurso, es preciso caer en muchos errores».<sup>309</sup> A su vez la Ignorancia, acompañando al Error, tal como preceptúa Ripa, es definida por Palomino como «Una mujer con rostro deforme, y carnoso, coronada de adormideras, caminando descalza en campo lleno de abrojos, y espinas, vestida se deja entender bastante».<sup>310</sup>

Asimismo, tal como hemos mencionado, la alternativa de representar la Herejía mediante la derrota de los principales heresiarcas también es acogida por Rubens en su *Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía* [Vid. Fig. 61]: a los pies de la Verdad y el Tiempo —figuras centrales que destacan con sus respectivos símbolos— sucumben un dragón —evidencia demoníaca— y herejes como Calvino, Lutero y Tachelin, así como judíos y mahometanos —personajes negros y tocados con turbante— presos del pánico ante los defensores de la Eucaristía que son los modelos barbados en actitud de avance. En el umbral luchan un león y un zorro, alusión a la fuerza y la astucia de la Herejía, mientras que el término «Veritas» inscrito en la cartela refiere los postulados de la Contrarreforma.<sup>311</sup>

En general las composiciones renacentistas suelen alternar el paradigma alegórico de Ripa con la inclusión de infieles, aunque al parecer el academicismo de la *Iconología* sea el más frecuente. Un seguimiento temporal del mismo confirma la morfología del personaje enjuto y decrepito con serpientes enroscadas en su cabeza y libros o manuscritos prohibidos.<sup>312</sup>

308. Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 731. A continuación advierte que si algunas de las «figuras morales» no muestran «todos sus símbolos o insignias; teniendo algunas, se supone tener las demás, que por la dicha razón [a causa de la composición del historiado] se ocultan.»

309. *Ibidem*. Compárese esta descripción con lo dicho por Ripa: «Hombre que aparece con ropas de camino. Llevará vendados los ojos, orientándose con un bastón como si buscara la ruta y quisiera asegurar sus pasos, pues esta figura va siempre acompañada por la ignorancia», *op. cit.*, T. I, p. 348. Palomino sigue tan pormenorizadamente las indicaciones de Messia que sitúa la Ignorancia inmediatamente después del Error.

310. *Ibidem*. En Ripa: «Mujer de rostro carnoso, muy disforme y ciega, que ha de tener en la cabeza una corona de adormideras y ha de ir caminando descalza como si hubiera perdido su camino, avanzando por un campo lleno de zarzas y de espinas. Irá vestida suntuosamente, adornada con oro y con piedras preciosas, viéndose a su lado un Vespertilio o Murciélago, que aparece volando», *op. cit.*, T. I., p. 503.

311. Cf. Díaz Padrón, *op. cit.*, p. 1008.

312. Ejemplos de esto pueden verse en artistas como Francesco Allegrini (1587-1663), Pierre Legros II (1666-1719), Juan Bernabé Palomino (1692-1777), Giacomo Amigoni (1675/1682-1752), Andrea Antonio (1670-1724) y Giuseppe Orazi (activo a fines del XVII), Gaspar Massi (1698-1731), Stefano Parrocel (1696-1776), Manuel Monfort y Asensi (1736-1806) o Hermenegildo Víctor Ugarte (c. 1768) —entre otros—. Para consultar ilustraciones que así lo atestiguan Vid.: Francesco Allegrini, *Triunfo de Santo Tomás d'Aquino*, Roma, Ex Convento de los Dominicanos, *Chiesa di Santa Maria sopra Minerva*, en Federico Zeri, *Giorno per Giorno nella pittura*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1994, V. IV [de v], il 205; Pierre Legros II: *La Religión derrota a la Herjía*, Roma, Il Gesù, capilla de San Ignacio, en: Andre Bacchi (Ed.), *Scultura del '600 a Roma*: con la colaboración de Susanna Zanuso, Milán, Longanesi, 1996, il. 496.; Juan Bernabé Palomino: *San Dámaso, San Isidro y Santa María de la Cabeza*, 496 x 341 mm. Cobre, talla dulce, en: Mercedes Agulló Cobo (Dir.), *Arte y Devoción*, ed. cit., p. 61, il. 59.; Giacomo Amigoni



Fig. 59. Lucas Van Leyden (1489 ó 1494-1533), *Tentación de San Antonio*. 1509. 18.5 x 14.7 cm. Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam.



Fig. 60. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio*. 0.86 x 0.91 m. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 61. Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía*. 0.68 x 0.91m. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 62. Antonio Palomino (1655-1726), *El Triunfo de la Iglesia y Apoteosis del Orden Dominicano*. Detalle. Fresco. Salamanca. Iglesia del convento de San Esteban.



Fig. 63. Anónimo, *Santo Domingo de Guzmán*. Mediados del siglo XV. Escultura de madera policromada. 160 x 60 cms. Caleruega. Convento de Madres Dominicas.

Dentro de la opción representativa del personaje seguidor de falsas doctrinas, es especialmente curioso por su pretendido carácter popular y finalidad visiblemente didáctica, el conjunto de grabados atribuido a Hendrik Goltzius, *El Laberinto de los Espíritus Errantes*<sup>313</sup> [Apéndice D]. Esta serie está concebida a modo de *sketches* que unidos narran una especie de historia moral pero que también podrían mostrarse por separado al poseer una cita bíblica a pie de grabado en distintos idiomas que condensa una unidad de sentido y que los habilita como posibles viñetas pedagógicas independientes.<sup>314</sup>

Su protagonista es un hereje (*Hereticus*), hombre maduro, de corta vista<sup>315</sup> —tal como se evidencia ante la necesidad de usar anteojos arrebatados por el «Falso Juicio» (*Temerarium Iudicium*) en la primera secuencia— vestido según la indumentaria hispano-germana de finales del XVI propia de un doctor en leyes u hombre instruido, provisto de alas por la Curiosidad para avanzar en su acopio y extensión de ideas erróneas. En su aventura es pertinazmente alejado de la Verdad (viñeta 4<sup>a</sup>), dominado por sus pasiones (viñeta 5<sup>a</sup>), separado de la Fe por Satán mientras aprende sus enseñanzas (viñetas 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>) y casado con la Secta, ataviada para seducir a los corazones inocentes (viñeta 8<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>). A partir de este momento ambos cautivan almas inestables bajo apariencia piadosa (viñetas 10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup>), vencen a los guardianes perezosos (viñeta 12<sup>a</sup>), ofrecen falsas promesas (viñeta 13<sup>a</sup>), matan a los corderos (viñetas 14<sup>a</sup>), ensucian con los pies el agua limpia (viñeta 15<sup>a</sup>), litigan con otros herejes (viñeta 16<sup>a</sup>), se oponen a la verdad (viñeta 17<sup>a</sup>), llevan consigo la gula, la envidia y la soberbia (viñeta 18<sup>a</sup>), engañan acerca del verdadero redentor (viñeta 19<sup>a</sup>) y deshonoran a Cristo por un puñado de cebada y un pedazo de pan (viñeta 20<sup>a</sup>). Finalmente tan sólo el Hereje, protagonista inicial, termina cayendo al Infierno arrastrando consigo al Mundo (viñeta 21<sup>a</sup>).

Independientemente de la finalidad del documento —la cual desconocemos—, juzgamos interesante la diversidad de personajes alegóricos existentes en el mismo y creemos que la Herejía muy bien podría encarnarse en cierto tipo generalizado de heresiarca

(1675/1682-1752), *San Francisco de Sales*, 218r x 156r mm. Cobre, talla dulce, en: Ascensión Aguerri Martínez y Eduardo Salas Vázquez, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid [u tomos]: estampas extranjeras: grabado (ca. 1513-1820): volumen segundo*, Madrid, Ayuntamiento; Concejalía de Cultura, 1989, il. 328.; Andrea Antonio y Giuseppe Orazi, *Triunfo sobre la Herejía*, fresco de la bóveda, 1700. Roma, Santa Maria della Vittoria, en: Giancarlo Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento: volume terzo* [de III], Torino, Umberto Allemandi & C, 1994, il. 843.; Gaspar Massi, *Santo Toribio*, Grabado. Roma, 1722, en: Miguel Ángel González García, «Iconografía de Santo Toribio de Astorga: iconografía y fuentes», en *Cuadernos de Arte e Iconografía: III Coloquios de Iconografía: 28-30 de mayo de 1992: ponencias y comunicaciones. I*, T. vi, n° 11, 1993, pp. 479-485, p. 484; Stefano Parrocel, *Triunfo de la Fe*, c.1746, en: Giancarlo Sestieri, *op. cit.*, il. 858; Manuel Monfort y Asensi, *Retrato del Infante Gabriel Antonio de Borbón (hijo de Carlos III)*. Estampa grabada en Valencia en 1761, para las conclusiones en que había de actuar D. Francisco Tomás de Capou. Dedicada al infante «Dn. Gabrieli Antonio de Borbón Sermo. Hispaniarum Infanti»... «Assertum civile unum alterumque Canonicum, unica propositione data D. O. C. Franciscus Thomas de Capou et Saez Hispno Valentinus», Enmanuel Monfort sct. Val<sup>l</sup>. 1761. 308 x 475 mm. En: Elena Páez Ríos, *op. cit.*, T. II, il. 1420 (2); Hermenegildo Víctor Ugarte, *San Dámaso Papa*, 1768, 282r x 185r. mm. Cobre, talla dulce, en: Mercedes Agulló Cobo (Dir.), *Arte y Devoción*, ed. cit., il. 60.

313. Vid. Apéndice D: Hendrick Goltzius, *El laberinto de los espíritus errantes*, 128 x 186 mm. (22 grabados). En: Walter L. Strauss, (Ed.), *The illustrated Bartsch*: 3, ed. cit., pp. 273- 283.

314. Para mencionar las viñetas seguiremos la numeración original puesta en el lado izquierdo de las leyendas.

315. La ancianidad según Ripa era necesaria para el cultivo de doctrinas erróneas y la carencia de agudeza visual es clara metáfora de la ceguera espiritual. La iconografía de este hereje es similar a la adoptada por Pierre van Aelst (h. 1520) para el personaje aplastado por la Fe en el Paño *La Fe*: 497 x 1050 cm. Oro, plata, seda, lana. Bruselas, manufactura de Pierre van Aelst, Palacio de San Ildefonso, Segovia. En, Paulina Junquera de Vega, y Carmen Díaz Gallegos (Eds.), *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional: volumen II* [de II]: siglo XVII, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 36.



como el de esta serie de grabados. La «Secta» también es una posible figura de procedencia teatral o en todo caso adaptable al drama —La Secta de Mahoma, el Judaísmo/Hebraísmo o la Sinagoga salen en Calderón con indumentaria exótica o judía; y la cola de serpiente es un práctico atributo demoníaco aplicable a cualquier personificación maligna—, al igual que el resto. El interés de estas imágenes radica, pese a que seguramente no provengan de una experiencia teatral —su objetivo más bien nos parece simplemente catequético—, en su aportación como especie de código no escrito de lo potencialmente representable.

Como aducía F. Ruffini, un documento exhibe la relación entre el saber de aquel que lo construye, que lo compila en sus partes, y el saber de aquel o aquellos a los que va dirigido.<sup>316</sup> En este caso la serie de Goltzius ha sido organizada como escenas que podrían imitar, unidas o separadamente, la estructura de un contexto dramático y esto porque pensamos que va dirigida a determinado público que demanda esta forma concreta de recepción, asimilable o parecida a la del mensaje teatral. La intersección entre ambos dominios culturales informa sobre lo comúnmente conocido en la época: la utilidad y frecuencia del ámbito de las alegorías personificadas para defender una enseñanza moral, reducidas al terreno de lo popular y excepcionalmente escogidas de este modo por un artista para articular una narración. Los espectadores podían ser gente plebeya o incluso ilustrada, quizá religiosos —dado su elevado componente doctrinal y su contenido contrarreformista—. De cualquier modo era una forma de instruir o bien a los iletrados o a aquellos que debían ejercer un control sobre las imágenes por lo que creemos que estos grabados pueden ser en cierta medida iconográficamente informativos precisamente en cuanto a aquello que sistemáticamente se omite o se abrevia en exceso en las obras y testimonios teatrales: la caracterización de personajes como el Mundo, la Secta, la Hipocresía, la Retórica, la Vanidad, la Verdad, la Pertinacia, la Curiosidad, la Envidia, la Gula, la Soberbia, el Demonio, la Secta o la Herejía. Su alejamiento de Ripa para personajes tan políticamente actuales en aquel momento como la Herejía o la Secta le aporta un interesante estatus teórico interdisciplinar entre arte y teatro.

Mucho menos usual es la figuración de la Herejía encarnada únicamente en animales, aunque pueda mencionarse la «loba» en piezas como la escultura de Santo Domingo de Guzmán en Caleruega —mediados del siglo xv [Fig. 63]<sup>317</sup>—, las serpientes en la pintura de Tiziano (1477-1576) *La Religión socorrida por España* [Fig. 64],<sup>318</sup> o el dragón en la obra de Felipe de Silva *Felipe V, María Luisa de Saboya y Luis I combatiendo la Herejía* [Fig. 65].<sup>319</sup> En la primera vemos al santo con el hábito de la Orden de los Predicadores, un libro como señal de la verdadera religión y un cachorro de lobo en llamas a sus pies, el cual históricamente se ha tomado como alusión herética. En palabras de José Ignacio Hernández Redondo es «una imagen alegórica incorporada al terreno artístico al menos

316. Cf. F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 68-70.

317. Escultura de madera policromada. 160 x 60 cms. Medios del siglo xv. Convento de Madres Dominicas. Caleruega. En: Juan Carlos Elorza Guinea, (Comisario de la exposición) et al., *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, Burgos, Fundación Desarrollo provincial de Burgos, 1993, p. 117.

318. Vecellio Tiziano, *La Religión socorrida por España*, lienzo 1.68 x 1.68 m., Madrid, Museo del Prado (firmado en mayúsculas negras en el lado inferior izquierdo sobre la roca cerca de la cruz: TITIANVS F), 1572-1575.

319. Felipe de Silva, *Felipe V, María Luisa de Saboya y Luis I combatiendo la Herejía*, 1707-12. Óleo sobre lienzo, 106 x 125 cm. Palacio Real de Aranjuez. Copyright © Patrimonio Nacional.

desde la segunda mitad del siglo XIV, con el que se aludía a la misión de los dominicos de ahuyentar con su palabra a los lobos del rebaño. Las llamas que envuelven al maligno animal hacen referencia a un suceso milagroso, protagonizado por el santo, en el que los libros sagrados salieron despedidos del fuego mientras se consumían los escritos heréticos. El contenido simbólico concluía con la cruz dominicana, desaparecida en la escultura, que sujetaba con su mano derecha aplastando la herejía». <sup>320</sup>

El óleo de Tiziano hace recaer sobre las sierpes este simbolismo: España sostiene un escudo blasonado con las armas de Felipe II y se dirige redentora a la mujer semiarrodillada que representa la Religión como indican el cáliz y la cruz del margen inferior derecho, mientras que las numerosas serpientes amenazantes encarnan la herejía [Vid. Fig. 64]. <sup>321</sup> Por su parte en el óleo de Felipe de Silva, el dragón, pese a ser el icono renacentista por antonomasia del diablo, modifica levemente su esencialidad para dar vida a su natural descendiente, la cual es vencida por la Fe, los monarcas, los cálices con las sagradas formas derramadas, los crucifijos o las llamas que la consumen.

De las cuatro posibilidades de representación comentadas —la imagen de Messia materializada en el casco de macho cabrío, el referente clásico de Cesare Ripa, los herejarcas derrotados, o la focalización de todos estos contenidos en un animal— Calderón parece anteponer la opción iconológica de C. Ripa cuando decide incorporar esta alegoría: «Descúbrese la Herejía medio desnuda y ensangrentada, y dos serpientes a los lados mordeíndola» (*La Iglesia sitiada*, ed. cit., p. 56b) o, «Al irse a entrar, sale la Herejía, coronada de serpientes» (*El cubo de la almudena*, ed. cit., p. 562b). El contraste entre éste y Messia suponemos que simplemente denota distintas posibilidades de resolución escénica de un personaje moral, al igual que consideramos factibles las otras opciones mencionadas. El documento de Messia es sintomático de una práctica teatral alternativa que escoge de forma anárquica elementos visualmente llamativos de las artes plásticas. La testa de macho cabrío era un accesorio fascinante por la seducción que ejercía desde el arte clásico su relación con la libido, lo brutal de la guerra y los rituales prohibidos. Era por lo tanto fácilmente relacionable con todo lo maligno y seguramente aplicable a otros tantos héroes alegóricos malvados: la expresión, «con alusión de demonio», daba cabida a esta caracterización y en este sentido creemos que lo emplea Messia contribuyendo así a su aclaración. Ésta, junto a la del demonio, se distancia del rigor de los parámetros artísticos en favor del otro referente visual alternativo posible: la imagen forjada en el teatro.

320. «En torno al Maestro de Covarrubias», *Actas del Congreso Gil Siloé*, en prensa (Burgos 2001). Este autor defiende la atribución de esta escultura al Maestro de Covarrubias en su artículo «Santo Domingo de Guzmán», Catálogo de la Exposición *La ciudad de seis pisos*, El Burgo de Osma, 1997, pp. 226-227.

321. Cf. Harold E. Wethey (Ed.): Harold E. Wethey (Ed.), *The paintings of Titian* [3 vols.]: *complete edition by Harold E. Wethey: I: The religious paintings*, Londres, Phaidon Press Ltd, 1969, p. 124. Comentario a la pintura: *La Religión socorrida por España* (il. 196).



Fig. 64. Vecellio Tiziano (1477-1576), *La Religión socorrida por España*. 1572-1575. Óleo sobre lienzo. 1.68 x 1.68 m. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 65. Felipe de Silva, *Alegoría de Felipe V y la Herejía*. 1707-12. (Nº inv. 10023229). Óleo sobre lienzo. 106 x 125 cm. Palacio Real de Aranjuez. Copyright © Patrimonio Nacional.

### *La Indumentaria*

Otro de los aspectos que revelan la calidad del manuscrito como fuente de información teatral es la indumentaria que en él se detalla tanto visualmente como por escrito. El contraste entre estas dos formas de dar cuenta del vestuario empleado, sugiere el ya mencionado desfase creativo existente entre el diseño de los dibujos y la explicación que de los mismos proporciona Messia.<sup>322</sup>

El uso de bohemios, vaqueros, coletos, sayas enteras, vasquiñas o mangas «arrocadas y encarrujadas a la portuguesa» son precisiones textuales difícilmente apreciables en los bocetos, que a su vez indican la elección, en ciertas ocasiones, de una indumentaria contemporánea para personajes de la tradición judía.

Paralelamente a esta alternativa contrasta la opción reservada habitualmente para las figuras bíblicas más solemnes —profetas y sibilas— o más infames —filisteos— que van ataviados «a la antigua».

Ambas direcciones eran usuales en el aparato escénico, el cual exhibía ropas artificiales hechas con materiales costosos con el fin de causar asombro y admiración: en el primer caso se buscaba la imitación formal de la moda del momento para comunicar brevemente al espectador la condición social del personaje<sup>323</sup> —los peregrinos llevan sombreros de pedrería y báculos, o las serranas delantales de seda con encajes o bordados—; en el segundo se prefería la evocación romántica mediante un hábito ambiguo y remoto que seguía los paradigmas del diseño de indumentaria teatral al estilo, por ejemplo, de Vasari o Buontalenti, con concesiones al vestido del pasado histórico. Era lógico esperar entonces, que tanto Juan Bautista de Aguilar, «maestro de invenciones», como Messia, hombre de teatro, acudieran a estas populares formas de caracterización.

En varias ocasiones aparece explícitamente el término «a lo antiguo» en la relación de los bocetos de Messia: Abraham está a la puerta de su tabernáculo «vestido a lo antiguo»; el profeta Isaías lleva su toca «a lo antiguo»; Ruth luce «vestido de color negro honesto y tocado antiguo»; los filisteos que huyen de Sansón van ataviados con «sus vestidos a lo antiguo»; el profeta Nahum y el profeta Malaquías ostentan sus «tocados antiguos»; San José en el destierro de la Sagrada Familia va «vestido de damasco presado con guarniciones de oro y tocado de muchos y curiosos velos a lo antiguo»; la Sibila Líbica lleva el vestido «a lo antiguo» y la Cumana el tocado, al igual que la Humildad, la Virginidad, la Caridad y la Fortaleza cuyos «tocados de todas eran a lo antiguo con muchas rosas y lazadas de velos de diferentes colores»; la Ley de Gracia y la Vida Eterna también se aderezan con «tocados a lo antiguo y mantillinas de oro» y, por último,

322. El mayor detalle de las descripciones hace que pensemos que los dibujos fueron previos prestando la idea compositiva inicial. Aunque por lo general se sigue el plan trazado por Messia en los diseños, hay diferencias como las mencionadas respecto a la indumentaria del diablo —en el dibujo como sencillo pastor y en el texto vestido de negro bordado de llamas coloradas con añadido de pellejas manchadas— que se continúan y revelan la fase de adecuación de la indumentaria a las figuras como un factor más libre y fluctuante —sin olvidar además que fueron los propios vecinos los que proporcionaron telas y ropas—.

323. Vid. José M<sup>a</sup> Ruano De la Haza, «El vestuario en el teatro de corral», en Mercedes de los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 43-63 y Carmen Argente del Castillo Ocaña, «De la realidad a la ficción: el vestido en la escena», en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (Eds.), *Las Mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica: Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 e marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad, 1998, pp. 161-185.

el «hornato» de la profetisa Anna es de «morado a lo antiguo con muchos velos sobre la cabeça».<sup>324</sup>

Para la comprensión de este tipo de vestuario es imprescindible la crónica de Messia ya que es decisiva la separación conceptual que establece entre ir «a la antigua» e ir «a la romana», cuando escoge esta última expresión para calificar la indumentaria de la invocación dedicada a Nuestra Señora de la Paz: «el adorno de las figuras era a lo romano, las cotas de damasco y terciopelo azul y colorado...».<sup>325</sup> Esta disociación ha hecho que indagemos en el sentido que supone ir «a la antigua» como expresión no equiparable directamente a la sobriedad del clasicismo grecolatino y asimismo genuinamente teatral por lo abundantemente acotada en el drama.

Stella Mary Newton en su libro *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past* dedica varios capítulos a esclarecer la correcta acepción del vocablo *antique* que aparece desde comienzos del XVI en diversas relaciones de fiestas, bailes, mascaradas y banquetes.<sup>326</sup> En primer lugar hace una distinción entre lo que entendían por ello los ciudadanos del Norte de Europa y la diferencia respecto al italiano *all'antica*.

Por lo general los norteamericanos con *antique* se referían a la moda y orfebrería del siglo XV francés, especialmente la borgoñona, vista como la imagen de un gobierno natural y benévolo opuesto al de la tiranía española; por el contrario, la expresión *all'antica* de Italia conformó la imaginativa estética de los llamados por Buontalenti *habiti vaghi*, versión teatralizada de la indumentaria grecolatina mediante la añadidura de sutiles velos superpuestos, faldas cortas, finas *camicie* con abultamientos en sus mangas, pequeños y elevados *socci* anudados hasta mitad de la pantorrilla con hilos rociados por hojas o gemas, gráciles armaduras con cabezas de animales encima de los *surcots* enmarcados a su vez por borlas o lágrimas metálicas, tocados exóticos y estrafalarios llenos de tules entrelazados a onduladas cabelleras rubias salpicadas de pedrería y plumas. Vestuario «bello, hermoso» —*vaghi*—, al fin y al cabo que podía muy bien recordar a la antigüedad clásica como pertenecer a una reina Etíope o evocar a las distinguidas heroínas judías de los tiempos bíblicos.<sup>327</sup>

La suposición que separa ambas expresiones se fundamenta en la disparidad estética de los dos estilos pese a la homonimia léxica y en la precisión semántica que aporta la pertinente contextualización de los relatos de la época, que confiere a cada una de ellas el sentido adecuado y opuesto entre sí. Así se evidencia si comparamos testimonios

324. Abraham: Discurso 9º, Paso 1º, p. 80; Isaías: Discurso 9º, p. 83; Ruth: Discurso 10º, Paso 9º, p. 113; Filisteos: Discurso 10º, p. 116; Nahum: Discurso 10º, p. 119; Malaquías: Discurso 10º, p. 135; S. José: Discurso 11º, paso 2º, p. 141; Sibila Líbica: Discurso 11º, p. 153; Sibila Cumana: Discurso 12º, p. 186; Humildad, Virginitad, Caridad, Fortaleza: Discurso 11º, paso 6º, p. 154; Ley de Gracia y Vida Eterna: Discurso 12º, paso 9º, p. 167; Profetisa Anna: Discurso 12º, p. 178. En: Messia de la Cerda, *op. cit.* Por lo general todos los profetas y sibilas van vestidos «a la antigua», aunque no se especifique en el texto.

325. Discurso 13º, p. 206. *Ibidem.*

326. Newton, Stella Mary, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, Amsterdam, Rapp + Whiting, 1975. Vid. especialmente los capítulos 7º, 8º y 9º: 7º, «Costume in the Italian Theatre of the Sixteenth Century» (pp. 193-217); 8º, «The Sixteenth Century in the North of Europe» (pp. 217-247); 9º, «The End of the Period» (pp. 247-275).

327. Cf. *Ibidem.*, p. 242. Los *socci* son el calzado elevado y muchas veces en forma de bota que se anuda hasta la pantorrilla. La *camicia* es una especie de camisa fina e interior que sobresalía normalmente con abultamientos a partir de la costura de las mangas y el *surcot* se asemejaba en funciones al jubón, de telas más duras que la *camicia* y sobrepuesto ésta, encima del cual a veces iba una armadura acoplada al pecho.

como el de Juan Cristóbal Calvete de Estrella,<sup>328</sup> —que narra un banquete celebrado en el salón del Palacio de Binche el 29 de agosto de 1549 con ocasión del encuentro entre Carlos V, María de Hungría y Felipe II— con el de Bastiano de' Rosi, que escribe el *prologo scientifico* a los diseños de Bernardo Buontalenti para la indumentaria de los *Intermezzi* de 1589 por las bodas de Fernando I y Cristina de Lorena.

En el primer caso [Vid. Fig. 66],<sup>329</sup> el dibujo muestra un grupo de damas tocadas con el garvín borgoñón<sup>330</sup> de cuyo extremo cuelgan largos velos, sus vasquiñas de talle alto arrastran por detrás formando una pequeña cola y dejan entrever cuando la levantan un manteo interior y zapatos puntiagudos. Aunque la vestimenta femenina no reproduce con absoluta fidelidad la moda de 1460 en la que se fundamenta, es una buena representación teatral del estilo borgoñón de aquel entonces. Calvete fija su atención en el arcaico sombrero de las mujeres y en sus faldas «ala antigua» —según palabras textuales— de satén carmesí.<sup>331</sup>

Por otra parte, en el prólogo de Rosi con el *all'antica* o *quasi alla greca*, se hace referencia a una variante más elaborada del minúsculo y etéreo vestido ideado inicialmente para las ninfas [Vid. Fig. 67],<sup>332</sup> cuya huella se adivina asimismo en la indumentaria femenina de ciertos modelos botticellianos.<sup>333</sup> El éxito del estereotipo de la ninfa —que irá evolucionando hacia modelos cada vez más ornamentados— en los *intermezzi* del XVI y en el drama pastoril, generó que con cierta distancia temporal se emplease el giro a la *Ninfale* como sinónimo de *all'antica*.

Leone de' Sommi en el tercer diálogo de sus *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione sceniche* (1565/6) subraya que las ninfas deben llevar «femeninas *camiscie* bordadas y variadas pero siempre con mangas haciendo la unión entre éstas y la costura a través de hinchamientos... Se les ha de añadir de la cintura para abajo cualquier paño *colorato et vago* que no llegue hasta el tobillo. El calzado ha de ser un *socco dorato all'antica*... A ello se suma un manto suntuoso que pasa alrededor de la cadera y se sostiene en el hombro contrario. Los cabellos abundantes y rubios... sueltos por los hombros y cubiertos por sutilísimos velos...».<sup>334</sup> Así las hallamos en los dibujos atribuidos a Giorgio Vasari (1511-

328. Calvete de Estrella, J. C., *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelipe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo desde España à sus tierra dela baxa Alemañia con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandrers. Escrito en quatro libros*, Amberes, 1552. Citado por Stella Mary Newton, *Ibidem*, p. 226.

329. Anónimo, *La fiesta en el gran salón del Palacio de Binche el 29 de agosto de 1549*, Dibujo, Bruselas, *Bibliothèque royale Albert Ier*, Cabinet des estampes.

330. El «garvín borgoñón» es el sombrero en forma de cono que se cubría normalmente con un velo o una pieza de batista (Vid. Bruhn, Wolfgang y Tilke, Max, *Historia del traje en imágenes: enciclopedia del vestido de todos los tiempos y pueblos, que comprende el traje popular en Europa y fuera de ella*, 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli, 1966, p. 52).

331. Citado por Stella Mary Newton, *op. cit.*, p. 226.

332. Atribuido a G. Vasari (1511-1574), Ninfa diseñada para los *Intermezzi* de 1565 por el enlace de Francesco I y Juana de Austria, Ms. C.B.3.53 (Tomo I, tav. 36). Florencia. BNC. Por concesión del Ministerio per I Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana.

333. Vid. por ejemplo la pintura de Botticelli *Regreso de Judit a Betulia*, Florencia, Uffizi. Pese a que Judit no representa una ninfa exhibe las características fundamentales adoptadas para su vestuario: figura elegante de talle alto cuya falda baja formando estrangulamientos de una tela delicada que consigue el efecto del volumen a través de la superposición. Además lleva la característica orfebrería enmarcando el escote y la frente cobijada en un cabello suelto, largo y rizado. Una ilustración de la misma puede verse en: Mandel, Gabriel y Bo, Carlo (Eds.), *La obra pictórica completa de Botticelli*, Barcelona, Noguer, 1970, lám. xi.

334. Citado por A. Warburg, «I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri: saggio storico-artistico», *Estratto dagli Atti dell'Accademia del R. Istituto*

1574) y Alessandro Allori (1535-1607) para los personajes de la *Genealogia degli dei*, desfile con carros alegóricos y multitud de héroes y heroínas de la antigüedad que recorrieron las calles de Florencia el 21 de febrero de 1565 con ocasión de las bodas de Francesco I y Juana de Austria, cuya crónica, hecha por Baccio Baldini, fue impresa ese mismo año con el título *Discorso sopra la Genealogia degl'Iddei de' Gentili*.<sup>335</sup> En este repertorio puede apreciarse la progresión desde la línea más purista próxima al clasicismo grecolatino [Vid. Fig. 67] hasta la profusión imaginativa existente en otros arquetipos para Ninfa [Fig. 68] que alcanzan su pleno desarrollo en la indumentaria de las Musas [Fig. 69].<sup>336</sup>

En la figura 68 ya se observa la inclinación hacia diseños menos sencillos: un tocado fastuoso con el cabello rizado esculpido en distintas alturas de cuyo copete caen unos velos cogidos a la base del cuello que contrastan con la gravedad de la orfebrería que embellece el escote. También se puede apreciar el talle alto, los brazaletes en la muñeca, la falda corta y abierta en el centro para dar una mayor sensación de ligereza ayudada por la insinuación del suave movimiento de balanceo y los *socci* adornados con pieles, al igual que las mangas o la cintura.

Creciendo en la escala del ornato propio de una mayor jerarquía aparecen los dibujos de las musas [Vid. Fig. 69], con guirnaldas o cascos en la cabeza coronados de plumas, peinados recogidos aunque no exentos de cierta liberalidad al dejar flotantes algunos bucles, cuellos con collares de perlas, armadura para los senos y superposición de faldas de largos distintos —la más corta delimitada por flecos o borlas y unida por alamares— y finalmente los preceptivos *socci* con pedrería... Pese a la mayor elaboración, su traza se reconoce en el ascendente estético de las ninfas. Así lo hace notar Baccio Baldini cuando escribe acerca de la indumentaria de las Musas: «las Musas son vestidas por el autor —creemos que se refiere a Hesíodo en su *Teogonía*— *al uso de ninfas* con libros y varios instrumentos musicales en la mano, y tocadas con guirnaldas hechas de plumas de gran variedad, entre las cuales había una de urraca, por haber vencido en canto a las Sirenas,..., y a las nueve hijas de Pierio...».<sup>337</sup>

Esta moda para los personajes femeninos es considerada como la habitual. Escritores como Angelo Ingegneri así lo comentan en su *Discorso della Poesia rappresentativa* (1598, p. 72): «*Comme che in queste sia già accettato per uso irrevocabile l'abigliare le donne alla Ninfale, ancora che' elle fossero semplice Pastorelle il qual habito riceve ornamenti e vaghezza assai la di loro conditione.*»<sup>338</sup> A su vez B. Buontalenti en 1589 continúa con la tipificación establecida y repite en sus ninfas los mismos rasgos mencionados [Vid. Fig. 70]<sup>339</sup> donde se

*Musale di Firenze (Anno 1895)-Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, Firenze, Tipografía Galletti e Cocci, 1895, p. 34. (La traducción es nuestra).

335. El conjunto de vestidos atribuidos a G. Vasari en su mayoría, junto con la descripción de Baccio Baldini detrás de cada uno de ellos, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Florencia bajo la signatura II.I.142. A su vez, únicamente los dibujos, se hallan también en un volumen de la Biblioteca Nacional de Florencia titulado *Disegni di Vestiture per vari oggetti*, con la signatura C.B.3.53 (Tomo I). Con la signatura C.B.3.53 (Tomo II) están los dibujos de Bernardo Buontalenti para los *intermezzi* más tardíos de 1589, cuya portada lleva el título de: *Disegni di Vestiture per Deità, Virtù Mascherate ed altri oggetti coll' aggiunta di alcuni disegni di carri per pubbliche rappresentazione*.

336. Dibujos probablemente de G. Vasari, pertenecientes al manuscrito titulado *Disegni di Vestiture per vari oggetti*, con la signatura C.B.3.53 (Tomo I), Biblioteca Nacional de Florencia.

337. Baccio Baldini, descripción que sigue al diseño de la Musa 2, Ms. II.I.142, Biblioteca Nacional de Florencia, s/n. La traducción y el subrayado es nuestro.

338. Citado por A. Warburg, *op. cit.*, p. 35.

339. Dibujo pertenecientes al mencionado volumen de Bernardo Buontalenti *Disegni di Vestiture per Deità, Virtù Mascherate ed altri oggetti*... para los *intermezzi* de 1589 (Signatura C.B.3.53, Tomo II).



Fig. 66. Anónimo, *La fiesta en el gran salón del Palacio de Binche el 29 de agosto de 1549*. Dibujo. Bruselas. Bibliothèqne royale de Belgique. Cabinet des Estampes.



Fig. 67. Atribuido a G. Vasari (1511-1574), *Ninfa diseñada para los Intermezzi de 1565 por el enlace de Francesco I y Juana de Austria*. Ms. Palat. C.B.3.53 (Tomo I, tav. 36). Florencia. BNC. Por concesión del Ministero per I Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana.





definen como característicos, además de los imprescindibles velos *svolazzanti*, la superposición de faldas asimilable tanto a la indumentaria griega como a la túnica sacerdotal judía que punteada con campanillas salía por debajo del *efod*.<sup>340</sup> De ahí que creamos que «ir a la antigua» era un término teatral complejo que no puede igualarse unilateralmente con el clásico ir «a la romana».

Así pues, las características mencionadas —tocados hechos de guirnaldas, turbantes y velos flotantes, sobrefaldas con borlas metálicas encima de las túnicas, mantos de telas suaves y volubles como la seda— se hallan en la indumentaria que recubre la mayoría de profetas y sibilas del manuscrito de Messia de la Cerda, aunque sólo en algunos de ellos se especifique por escrito.

Creemos que este arquetipo de elegancia clásica se repite, pervive y se exagera, a partir del éxito de representaciones gráficas, como los manuscritos italianos mencionados, que necesariamente eran testimonio de una moda ya presente en la práctica escénica y en los espectáculos pseudoteatrales. La vaguedad y mezcla de accesorios que la define la hizo permeable a personajes pretéritos y solemnes de procedencia diversa: ir «a la antigua» en el sentido italiano —tal como pensamos que lo emplea Messia mayoritariamente— albergaba tanto rasgos grecolatinos, como de oriente medio o de la tradición judeo-cristiana. Esta ambigüedad excitará hasta tal punto la imaginación que será retenida y prolongada en diseños como los de Ben Jonson (1572-1637), Inigo Jones (1573-1652) o Jean Bérain (1640-1711) para ser retomada de nuevo en el Romanticismo.

El vestuario que expone Messia por lo tanto es plenamente teatral ya que informa visualmente y por escrito de la aludida generalización en el ambiente escénico de una de las acepciones de «a la antigua» para la indumentaria de los personajes trágicos de origen remoto.<sup>341</sup> Son además los dibujos los que la atestiguan, pues las indicaciones escritas son menos numerosas. Pese a ello son imprescindibles, ya que la conjugación de las acotaciones con la información que proporcionan los rasguños que se adaptan a las características reseñadas —aunque no sean para ellos— es definitivamente aclaratoria.

Veamos algunos ejemplos:

—Abraham:

«Estava el gran Patriarca a la puerta de su tabernaculo, vestido a lo antiguo, de damasco colorado con flecos de oro, y aunque de rodillas, tenia en la cabeça un turbante de raso morado con bordaduras de plata y del nacián muchos turbantes y velos, que haziendo los unos apacibles rosas y otros cayendo por el pecho y barba, le servian de grandissimo adorno» (p. 80, ed. cit.)

—Profeta Zacarías:

«Estava este profeta vestido de terciopelo verde con unos velos ençima que le realçavan; el manto era de damasco del mismo color» (p. 123, *Ibidem.*)

340. El *efod* era «una especie de corsé de origen egipcio, sujeto a sus hombros y hecho de lino y decorado con brocado de oro», en, Albert Racinet, *Historia del vestido*, (3ª reimp.), Madrid, Libsa, s.a., p. 18.

341. Eso no obsta para que en otras ocasiones también se usara el término «a la antigua», tal como lo hace Calvete de Estrella, en referencia al vestuario del siglo xv. En el manuscrito de Messia abunda la otra acepción.

—San José:

«Su baculo en la mano y vestido de muchos y curiosos velos a lo antiguo que por extremo le adornavan» (pp. 141/142, *Ibidem*).<sup>342</sup>

—Las Virtudes:

«Vestidas de tela de oro y raso bordado con mucha gala y curiosidad, los tocados de todas eran a lo antiguo con muchas rosas y lazadas de velos de diferentes colores, sobre cuyos hombros cayan quatro mantillinas sembradas de pajaras de oro y flores que con mucha perfeçion descubrian.» (p. 154, *Ibidem*.)

—Judíos que reciben a Cristo a su entrada a Jerusalén:

«Frontero estavan los judios en la tierra, de raso verde, carmesi, amarillo y nevado, con bordaduras de oro en lugar de guarniciones, los tocados eran de lo propio enlazados con variedad de velos que tambien les serbian de çeñidores» (pp. 175-176, *Ibidem*.)

—La profetisa Ana:

«de morado a lo antiguo con muchos velos sobre la cabeça» (p. 178, *Ibidem*.)

Precisamente los bocetos relacionados con estas citas son bastante decepcionantes, poniéndose de nuevo de manifiesto la posterioridad de las descripciones, pero en cambio éstas despejan la incógnita sobre el término — «vestido de muchos y curiosos velos a lo antiguo» o «los tocados de todas eran a lo antiguo con muchas rosas y lazadas de velos de diferentes colores»— y coinciden tanto con la iconografía italiana comentada como con la escogida por Messia para sibilas y profetas —sin olvidar el ineludible abismo cualitativo entre nuestro autor y artistas como Giorgio Vasari o Bernardo Buon-talenti—.

La Sibila Cumana es una de las figuras que armonizan en el libro de Messia diseño y acotación: «vestidura de verde y leonado con manto blanco y tocado antiguo» [Fig. 71, lám 152, p. 186]: sobre un cabello elevado con ondas en su parte superior del cual se desprenden mechaz más largas que descansan sobre los hombros, se adivina una especie de sombrero cónico<sup>343</sup> cuyo extremo truncado se alarga mediante un velo. El traje superpone a la túnica interior una falda más corta ribeteada con una cenefa de bordados, mientras que del manto se desprende otro velo flotante.

Más idóneos al estilo *all'antica* son los rasguños de la Sibila Europea y la Sibila Frigia —[Figs. 72 y 73, lám. 128 (p. 160) y 116 (p. 148) respectivamente]—: ambas llevan tocados que intentan imitar aquellos ideados para las figuras mitológicas—véase figura 68—. La Europea luce una rudimentaria lazada que se prolonga en vaporosos velos acabados en dos borlas con flecos, y la Frigia, se ayuda de un soporte metálico a imitación

342. Sin embargo el San José del dibujo en este ejemplo va vestido de acuerdo a una indumentaria contemporánea [Vid. más adelante la Fig. 78]. Este tipo de discrepancias entre lo escrito y la imagen —unido a los mencionados desajustes temporales a lo largo de la narración— son las que nos han hecho sospechar acerca de la anterioridad de los rasguños.

343. Podría tratarse de una deformación del «garvín borgoñón». De esta forma se estarían mezclando elementos propios del sentido «a la antigua» haciendo referencia a la indumentaria del xv, con el estilo *all'antica* en conjunto de su vestuario. Esto era perfectamente compatible. De hecho, como ya se ha comentado, un español, Calvete de Estrella, denomina ir «a la antigua» a las damas disfrazadas del Palacio de Binche según la moda borgoñona del siglo xv.

de los adornos para ninfas y Musas en forma de pseudocascos de orfebrería del que arrancan los imprescindibles tules para subrayar el toque de elegancia clásica.

El atuendo de la Sibila Frigia está lleno de *vaghezza*, con sus mangas hinchadas desde la costura con la *camicia*, su cintura suavemente ceñida con lo que parecen abombamientos de la propia tela —como las *fanciulle* [Vid. Fig. 67]—, varias capas finas formando la caída de una falda corta con adornos curvilíneos hechos al parecer mediante gasa los primeros y cordón o pedrería los segundos.

A su vez la Sibila Egipciaca [Fig. 74, lám. 140, p. 174] vuelve de nuevo a lucir un tocado «a la antigua», con una clase de corona metálica de líneas jónicas sobre un cabello que descansa libremente en los hombros rodeado en su parte superior por un tranzudo. De su tiara nace un primer velo simétricamente aserrado y un segundo que parece surgir de la parte más elevada cayendo por detrás. Del talle alto baja la característica sobrefalda delimitada por bordados en forma de flecos, la cual será casi preceptiva para caracterizar tanto a Ninfas y Musas [Vid. Figs. 69 y 70] como a judías de elevada jerarquía y santas de los primeros tiempos del cristianismo.

La Sibila Pérsica muestra a su vez otro de los accesorios preferidos para la representación *all'antica*: la faldilla laminada con campanillas, borlas o lágrimas metálicas. Las campanillas eran usadas por los sacerdotes judíos para avisar de su presencia, pero también era uno de los elementos reiterados para el aderezo de seres mitológicos.

En cuanto a los profetas, casi todos llevan un «tocado a lo antiguo», compartiendo con las mujeres los rasgos ya descritos para ellas —velos ondulantes, amplias lazadas, ornato metálico—. Por esta razón, de entre todos los que pueblan el manuscrito remitiremos visualmente como paradigma a los profetas Jeremías [Fig. 75, lám. 58, p. 86], Daniel [Fig. 76, lám. 62, p. 90] y Sofonías [Fig. 77, lám. 86, p. 114], siendo Jeremías el que ofrece la versión más imaginativa y exagerada.

Con todo esto lo que hemos tratado de exponer es el valor del manuscrito como testimonio de indumentaria teatral al poder equipararse con las líneas estéticas generales pensadas para espectáculos cuyo vestuario había sido diseñado específicamente para la representación. Documentación gráfica que posiblemente sintetizaba lo que se venía haciendo ya en un contexto práctico y que se tipificó en el ambiente escénico para resolver el problema del estereotipo indumentario de seres fantásticos, misteriosos y casi sobrenaturales. Tras la iconografía analizada, creemos que ese «ir a la antigua» no solía reducirse a la vestimenta grecolatina clásica, aunque ésta sea su inspiración: la característica que alberga este término es la combinación de modas caducas de procedencia variada que permitían la evocación romántica.

No obstante, tal como hemos apuntado al principio, no sólo es estimable la obra de Messia de la Cerda por este tipo de información, sino que también detalla aquella perteneciente al plano completamente opuesto, el de lo cotidiano: criados, monteros, serranas, peregrinos, gañanes, pastores, campesinas, gitanas o galanes son descritos con cuidado preservando la contemporaneidad con la moda de fines del *xvi* para hacerlos reconocibles, aunque la riqueza de los materiales sea obviamente la requerida en teatro.<sup>344</sup> De este modo podemos adivinar cómo saldría a escena un «gañán» si

344. Para tener un estudio pormenorizado del tipo de vestuario empleado por distintos tipos sociales en teatro véase el artículo de Evangelina Rodríguez Cuadros, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario», en Mercedes De los Reyes Peña (Dir.), *op. cit.*, pp. 109-139, especialmente el apéndice final, pp. 134-137.



Figs. 71, 72, 73. Reyes Messia de la Cerda, *Sibila Cumana* (f. 152 ro.); *Sibila Europea* (f. 128 ro.); *Sibila Frigia* (f. 116 ro.) respectivamente. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542)  
Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Figs. 74, 75, 76, 77. Reyes Messia de la Cerda, *Sibila Egipciaca* (f. 140 ro.);  
*Profeta Jeremías* (f. 57 ro.); *Profeta Daniel* (f. 62 ro.); *Profeta Sofonías* (f. 86 ro.)  
 (Disursos Festivos, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542)  
 Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

observamos el dibujo del paso de San Eustaquio [Vid. Fig. 48]: con gabán de jerga,<sup>345</sup> uno de los tejidos de lana más bastos, gruesos y toscos, y polainas o «medias calzas de los labradores, sin soletas, que caen encima del zapato sobre el empeine»;<sup>346</sup> así como la apariencia de los salvajes [Vid. Apéndice A: figs. 2 y 3], «hechos de arrayan»,<sup>347</sup> planta parecida a la murta.

De serrana sale Rebeca [Vid. Fig. 25], con su imprescindible delantal sobre la vasquiña, sayuelo y típicas mangas cortas abiertas. Su tocado en cambio, no es el adecuado ya que transforma la usual toca de rebozo por una imaginativa lazada —quizá por ello Messia diga que va «curiosamente vestida de serrana»—.

Otro excelente documento visual es aquel que muestra la indumentaria de las gitanas en el paso del «Destierro de la Sagrada Familia» [Fig. 78, lám. 111, p. 142]. Su vestimenta ha sido asociada a la de las mujeres egipcias, ya que las primeras noticias que en España se tiene de esta etnia, hacen referencia a «condes y jefes tribales de Egipto que son autorizados a peregrinar con los suyos a Santiago de Compostela».<sup>348</sup> Por ello quizás, el prototipo de *L'egyptienne* de François Desprez [Fig. 79],<sup>349</sup> sea el adoptado por pintores como Luis de Morales en su obra *La Virgen con el Niño* (h. 1567),<sup>350</sup> imitada a su vez por otros artistas españoles.<sup>351</sup>

Los rasgos más característicos del atuendo de las gitanas eran sus «tocados con bandas o cintas entrecruzadas, las telas decoradas a rayas, y el manto anudado sobre uno de los hombros, dejando el otro al descubierto».<sup>352</sup> Tal como se aprecia en el dibujo, Messia dice que «vestían de raso morado y rosado con sus mantillinas curiosas y rode-tes encintados sobre las cabeças»<sup>353</sup> e incluso ambas mujeres sostienen una tela a rayas. El tocado efectivamente es el repetido en la iconografía para la singularización de su traje: desde los ejemplos más antiguos —como el grabado de 1515 incluido en la *Cosmographie Universelle* de Sebastian Münster [Fig. 80] o el perteneciente a la obra anónima *Dessins français du XVI siècle représentant des costumes de femmes* (París, Bibliothèque Nationale)— hasta el citado de François Desprez, seguido del de Jean Jacques Boissart o el preceptivo de Cesare Vecellio.<sup>354</sup> Su forma se irá achatando —tal como se aprecia en las gitanas de Messia— y no sólo se preservará para el vestuario gitano sino que será el aderezo escogido cuando se quiera dotar de carácter exótico a un personaje.

En los casos mencionados es imprescindible apoyarse en los diseños al carecer de descripción explicativa o ser ésta demasiado parca. No ocurre lo mismo con los ejemplos en los que se conjuga dibujo y texto: los peregrinos del rasguño de Abraham y los tres ángeles, llevan esclavinas, sombrero y báculo según el relato de Messia [Vid. Apéndice

345. Esta prenda puede observarse en la «Reconstrucción de un gabán de paño según los patrones de Rocha Burgen» en Carmen Bernis Madrazo, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso, 2001, p. 36; il 30.

346. Definición dada por Covarrubias, *Tesoro...*, ed. cit., p. 827b, y citada por Carmen Bernis, *Ibidem*, p. 31.

347. Messia De la Cerda, *op. cit.*, 43 ro., p. 70.

348. C. Bernis, *op. cit.*, p. 72.

349. François Desprez, *Recueil de la diversité des costumes de femmes*, París, 1567. En *Ibidem*, p. 75.

350. Para una ilustración de esta pintura vid. *Ibidem*, p. 73. Luis de Morales en su obra *La Virgen con el Niño* (h. 1567), Madrid. Colección particular. Juan de Ribera encargó a este pintor dos tablas que representasen a «Nuestra Señora con el Niño, vestida de gitana».

351. *Ibidem*.

352. *Ibidem*, 74.

353. Messia de la Cerda, *op. cit.*, p. 142. A continuación se describe también la usual indumentaria de los gitanos: «a estas acompañavan dos jitanos, con sus gorras, calçones de seda, y ropillas desabrochadas a su uso».

354. Para unas ilustraciones de estos ejemplos Vid. libro de C. Bernis, *El traje y los tipos...*, ed. cit., pp. 74 y 75.

A: Fig. 8];<sup>355</sup> en el dibujo aparecen con estos elementos excepto por las esclavinas, sustituidas en favor de una indumentaria de reminiscencias judías para conseguir la alusión a su naturaleza angélica y garantizar la percepción popular.

Los criados, según el relato del paso de Rebeca y Eliezer, han de llevar calzones, pellico e incluso «caperuças sayaguesas»; así como los pastores, que también usan calzones, pellico, sombreros de palma y a veces incluso capellares.<sup>356</sup> En contraste con ellos el patriarca José, vestido de galán, no puede llevar calzones sino calza larga y colete aderezado —tal como da fe el dibujo [Vid. Apéndice A: Fig. 9]—.

Estos detalles sobre indumentaria ayudan a obtener información no sólo escrita sino también iconográfica acerca del vestuario de determinados tipos sociales, aspecto precisamente que más se obvia en las acotaciones de la comedia al ser un código perfectamente compartido por el autor y el espectador de la época —«de galán, de criado, de pastor, de gitana, de serrana...»—. A esto se añade aquellas combinaciones de indumentaria «a la antigua» que aseguraban la seducción de un público sensible a un espectáculo donde una dama lucía en su atuendo complementos propios del siglo xv con cortes propios de finales del xvi y materiales raramente contemplados. Intuición difícilmente perceptible hoy en día por el estudioso, pero que a los ojos de un contemporáneo debía resultar una vestimenta completamente fantástica, fascinante.

La exhaustividad de Messia y su afán de precisión en los diseños y descripciones, convierte su obra en un interesante material para el reconocimiento de la posible indumentaria cómica, ya que además su razón de ser fue la de servir de crónica de un evento pseudoteatral.<sup>357</sup> En ella se puede clarificar iconográficamente el *all'antica* italiana en sibilas y profetas como la ambigüedad clásica combinada inapropiadamente sin guardar fidelidad al orden estipulado en sus fuentes, llena además de mezclas orientales —elementos, por lo tanto, de procedencia distinta que sin disimularla formaron un diseño novedoso que se reservó para el vestuario mitológico—.

Por otro lado, se confirma el uso del atuendo contemporáneo para los personajes más próximos.

El mérito de los *Discursos* radica en aunar estas dos posibilidades procedentes del espacio escénico y definir las gráficamente.

355. Boceto perteneciente al Discurso 9º, Abraham y los tres ángeles, lám 53, p. 80.

356. El capellar era un prenda propia de los moriscos. Se usaban para protegerse del frío y llevaba una «capa con capuchón, abiertas o cerradas, de largos variables», Bernis, *op. cit.*, p. 470.

357. Cf. Vid. Teresa Ferrer Valls, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña, *op. cit.*, pp. 63-85, p. 75.





Fig. 78. Reyes Messia de la Cerda, *Destierro de la Sagrada Familia*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 110vo.-111ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 79. François Desprez,  
*L'Egyptienne*. *Recueil de la diversité  
des costumes de femmes*, Paris, 1567.



Fig. 80. Sebastian Munster,  
*Gitanos*.  
En *Cosmographie Universelle*, 1515.

\* \* \* \* \*

Hemos escogido el manuscrito de los *Discursos Festivos...*(1594) del licenciado Reyes Messia de la Cerda por ofrecer éste un abundante repertorio iconográfico —83 dibujos— sobre los decorados callejeros preparados para la fiesta del Corpus Christi de Sevilla de 1594, información que pensamos queda directamente relacionada con la imaginería teatral propia de los autos sacramentales —teniendo en cuenta además que Messia era un hombre de teatro y que presumiblemente pensó sus rasguños de acuerdo con las exigencias de los maestros de invenciones, Melchor de los Reyes y Juan Bautista de Aguilar—.

Para ello hemos tratado de observar las influencias recibidas tanto del Arte como del más estricto ámbito teatral, llegando a la conclusión de que, pese a la evidencia de la inspiración en las artes figurativas para la confección de los bocetos —rasgo por otra parte esencial de la estética tardomanierista que invade cualquier resquicio cultural— reside en ellos la huella de ciertos referentes de la práctica escénica. Ejemplos de esto los hallamos en pasos como la *Expulsión de Agar*, que entronca sutilmente con el auto del mismo tema del *Códice de Autos Viejos*, en la inclusión de personajes vulgares que conectan directamente con el público dentro de patrones pictóricos asentados, en el emblematismo de las criaturas alegóricas o en la caracterización del demonio según las directrices de una dramaturgia que lo humaniza y lo enfrenta a las apariencias monstruosas de la pintura y la escultura, así como en la indumentaria «a la antigua» perteneciente al más puro ámbito teatral testimoniado ya en la tradición de los *intermezzi* italianos.

Por otra parte, las diferencias comentadas entre lo escrito y lo dibujado podrían responder a ese efectismo buscado en la práctica escénica frente al esquema conceptual del dramaturgo.

El mérito del manuscrito radica en aportar una muestra iconográfica de características ya sospechadas por la investigación histórico crítica a través de corpus literarios, ya que sólo mediante la imagen se pueden comprobar las influencias artísticas y aquella porción genuinamente teatral que se independiza como respuesta práctica a la demanda popular. A su vez, los diseños completan los huecos informativos que se obvian textualmente en las acotaciones teatrales, ámbito especialmente parco para el estudio, distanciado del conocimiento coetáneo compartido entre autor y público. Por ello hemos tomado ejemplos de Lope o Calderón —entre otros— para así testimoniar mediante un documento visual lo tradicional de este género: los dibujos de Messia podrían ser la plasmación gráfica de muchas de las acotaciones calderonianas.

También se ha considerado oportuno dar relevancia al entorno y ambientación de las fiestas, puesto que partimos de la hipótesis de un sustrato de teatralidad compartido entre las decoraciones callejeras, los decorados para los carros y finalmente el *atrezzo* del actor en la representación. Creemos que la línea de influencia sobre la formación de unos parámetros iconográficos del actor se vio condicionada por la imaginería religioso-popular desarrollada en torno a la pompa particular de esta fiesta en la que los autos fueron ideados por y para ella.

Pese a que los dibujos de Messia de la Cerda no tienen una manifiesta calidad teatral como los óleos de la *Commedia dell' Arte*, pertenecen a esa clase de documentos indirectos a la praxis dramática pero imprescindibles por los datos que de ésta se deducen.

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.<sup>1</sup>

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».<sup>2</sup> Acudiendo a Le Goff, trataremos de obtener de los mencionados retratos, una «desmitificación de [su] significado aparente»,<sup>3</sup> 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*.<sup>4</sup>

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].<sup>5</sup>

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 recato<sup>6</sup>

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*<sup>7</sup> 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’».<sup>8</sup>

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 reconvinendo 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].<sup>9</sup> 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*.<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup>

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». <sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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*.<sup>14</sup> 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: Alfraguara, 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, Instituto 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.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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 reconviene 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.<sup>19</sup>

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<sup>a</sup> 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 cuatrefoliado. (Cf. p. 278).

17. Cf. Albert Racinet, *Historia del vestido*, (3<sup>a</sup> 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.<sup>20</sup>

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],<sup>21</sup> M. Caravaggio (1573-1610) *Conversión de la Magdalena* [Fig. 6],<sup>22</sup> A. Gentileschi (?), *Marta reprende a María por su vanidad* [Fig. 7],<sup>23</sup> o copias del xvii de A. Vaccaro, *La exhortación de Marta a su hermana (La conversión de la Magdalena)* [Fig. 8],<sup>24</sup> aproximan la mujer orante en el cuadro de las Descalzas Reales o la exhortativa de la pintura alemana, a la discreta Marta.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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):<sup>27</sup> «como ha hecho notar Cohen en su ensayo,<sup>28</sup> 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».<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> 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»—,<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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.

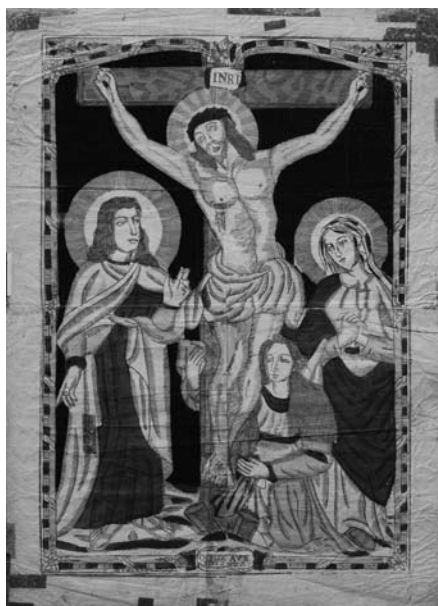


Fig. 10. Louis Allabre, *O crux ave spes unica*. Firmada B. G. V. Chartres, Musée des Beaux-Arts. Cliché Musée des beaux-arts de Chartres.



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]<sup>34</sup> o a las de las Vírgenes orantes junto al recién nacido [Vid. Fig. 11].<sup>35</sup> 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*.<sup>36</sup> 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].<sup>37</sup> 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 arrepentimiento<sup>38</sup> [Vid. Fig. 13].<sup>39</sup>

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.<sup>40</sup> 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 Dürero». 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<sup>a</sup> 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»<sup>41</sup>

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].<sup>42</sup> 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]<sup>43</sup> y posteriores grabados que de ella surgieron como el de Alexander Voet II (c. 1635-1695) [Fig. 17].<sup>44</sup> 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<sup>a</sup> 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 niega<sup>45</sup>

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».<sup>46</sup> 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»<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup>

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».<sup>49</sup>

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*,<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

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]:<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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 mesma 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.<sup>54</sup>

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».<sup>55</sup>

Es notorio que el personaje «retratado»<sup>56</sup> 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*.<sup>57</sup>

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

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*». <sup>59</sup> 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.<sup>60</sup> 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 muy 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 muy blanco o muy 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, jácara y mojigangas 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*».<sup>61</sup>

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».<sup>62</sup> 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]—<sup>63</sup> 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].<sup>64</sup>

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.<sup>65</sup>

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].<sup>66</sup>

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].<sup>67</sup> 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,<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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)

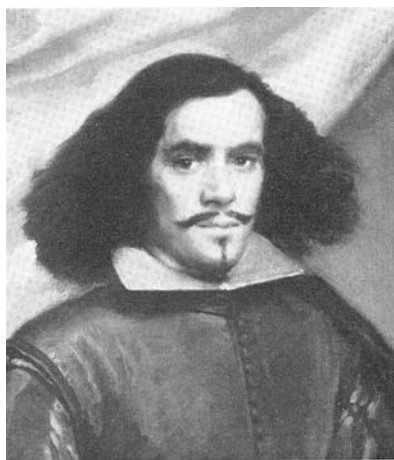


Fig. 22. Juan Carreño de Miranda (1614-1685), *Retrato de Bernabé de Ochoa de Chinchetru y Fernández de Zúñiga*. Nueva York. The Hispanic Society of America.



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.<sup>70</sup>

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»,<sup>71</sup> que, a diferencia de los franceses de fines del XVII, no tenían tacón.<sup>72</sup>

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».<sup>73</sup>

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,<sup>74</sup> 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 antecámara; 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 començarle 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,<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> 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<sup>a</sup> 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.<sup>77</sup> 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;<sup>78</sup> 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].<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup>

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».<sup>81</sup> ¿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, —Vergel 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*»<sup>82</sup> [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»,<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup>

De hecho este óleo, antes de la identificación realizada por Madrazo, fue conocido también como *El cómico*, dado su pretendido aspecto declamatorio.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup>

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.<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup>

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 Palomino<sup>89</sup> 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,<sup>90</sup> 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.<sup>91</sup>

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—<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup>

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],<sup>94</sup> 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],<sup>95</sup> 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]<sup>96</sup> o el patetismo de *Pablos*, cuya expresión es definida audazmente por Manuela Mena como «testimonio de soledad e indefensión».<sup>97</sup>

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»<sup>98</sup> 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».<sup>99</sup> 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...»,<sup>100</sup> 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».<sup>101</sup>

*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]<sup>102</sup> 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...*<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup>

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.<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> 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.<sup>107</sup> Respecto a los dedos, Franciscus Lang<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup> 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»)<sup>110</sup>

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.<sup>111</sup> 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.

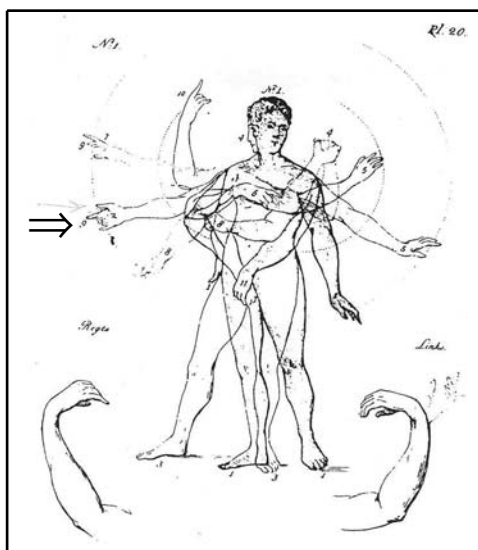


Fig. 31. Johannes Jelgerhuis, *Theoretische over de Gesticulatie en Mimiek*, Amsterdam, 1827.

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.<sup>112</sup>

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.

Apéndice A: Los *Discursos festivos* de Messía  
de la Cerda: Ejemplos citados.





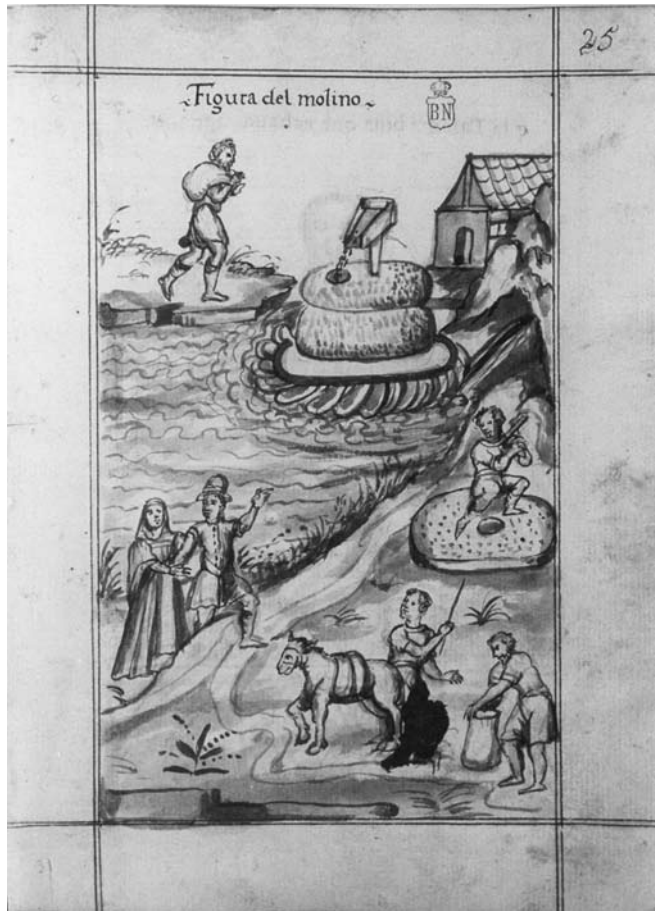


Fig. 1. Figura del Molino. Discurso 9º. Madrid. Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 2. Sansón y un salvaje. Discurso 8º. Madrid. Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 3. Altar de Nuestra Señora y Salvaje. Discurso 8°. Madrid.  
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 4. Figura de la Paloma viva que echaba agua. Discurso 6°. Madrid.  
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 5. La Fuente del pelícano con sus hijos. Discurso 6°. Madrid.  
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 6. Sansón con la quijada del león. Discurso 10°. Madrid.  
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 7. La Fe. Discurso 12°. Madrid. Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 8. Abraham, Sara y los tres ángeles. Discurso 9º. Madrid.  
Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.





Fig. 9. José y sus hermanos. Discurso 9°. Madrid. Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Apéndice B: La figura de la Fe en Messia,  
Ripa, Calderón



Hemos decidido hacer una división para ofrecer la información desde dos puntos de vista: por fuentes [Cuadros 1 (Messia), 2 (Ripa), 3 (Calderón), 4 (Simbología Cristiana)], para tenerla unificada y ordenada según cada autor; y por los atributos o complementos [Cuadro 5], para tener una perspectiva comparativa entre las distintas fuentes y así observar las coincidencias. El Cuadro 5 se deduce de los primeros y por ello éstos puede ser complementarios y aclaratorios.

La siglas empleadas son: D: Discurso; P: Paso; p.: página; d.: dibujo.

*Cuadro 1:*

*La Fe en el manuscrito de Messia de la Cerda*

COLOR	ATRIBUTO	FIGURA/ACTITUD	REFERENCIA
	ESTANDARTE "de nuestra milicia"		D. 11, P. 4, p. 147.
BLANCO	BANDERA		D. 12, P. 14, p. 189.
	CRUZ en la izquierda CÁLIZ en la derecha	Dama joven, de pie, cabello largo y suelto. Rostro hermoso. Descalza. Indumentaria judía.	D. 11, P. 14, d. 115.

## Cuadro 2:

*La Fe en la Iconología de Cesare Ripa.*

COLOR	ATRIBUTO	FIGURA/ACTITUD	REFERENCIA
BLANCO	CRUZ en la izquierda. CÁLIZ en la derecha.	Fe Cristiana: Mujer, de pie, sobre una peana.	T. I., p. 401.
BLANCO (blanquísimo atuendo)	CRUZ en la derecha. LIBRO ABIERTO. DEDO en la oreja.	Fe Cristiana (b).: Virgen, sobre una piedra.	T. I., p. 402.
BLANCO VELO	CÁLIZ en la mano izquierda. Mano derecha sobre el pecho.	Fe Católica: Mujer cubierta con un blanco velo.	T. I., p. 402.
BLANCO	YELMO. CORAZÓN y VELA ENCENDIDA que sostiene con la diestra. TABLAS DE LA VIEJA LEY en la izquierda, junto a un LIBRO abierto.	Fe Católica (b): Mujer.	T. I., p. 404.
	con VELO, que le envuelve el pecho y los hombros desnudos. CORONA DE LAUREL. CETRO en una mano. ZORRILLOS (dos pequeños bajo los pies).	Fe Cristiana y Católica según Fulgencio y otros autores: Joven de rostro oscuro. De pie. ?	T. I. p. 406.
BLANCOVELO		Fe en la Amistad: Mujer vieja y canosa cubierta con un blanco velo. Mujer cubierta con un blanco velo la mano y el brazo derecho.	T. I, p. 405.
BLANCO	ANILLO DE ORO sostenido con los dedos de la diestra.	FE MARITAL.	T. I., p. 405.

Cuadro 3:

*La Fe en los Autos Sacramentales de Calderón.*

COLOR	ATRIBUTO	FIGURA/ACTITUD	REFERENCIA
	-VELO en el rostro. -CEGADA. -Destacando el OÍDO. -vestida con TELAS. -coronada de DIAMANTES.	DAMA	<i>Psiquis y Cupido</i> (para Toledo)
	-VELO sobre los ojos. -CÁLIZ.	Situada a la izquierda de Enmanuel	<i>Loa para el auto sacramental intitulado Psiquis y Cupido</i> (para Madrid)
	-Destacando el OÍDO. -Con BANDERA. -Con ¿YELMO? -Con CRUZ. -CIEGA.		<i>La Iglesia Sitiada</i>
	-Con RAMILLETE DE FLORES. -Destacando el OÍDO. -Coronada con HOJAS. -CÁLIZ.	De DAMA	<i>El Nuevo Palacio del Retiro</i>
	-CIEGA. -Con PAN y VINO.		<i>El Gran Mercado del Mundo</i>
	-CRUZ en la mano. -VENDA en los ojos. «como la pintan» -CIEGA. -Destacando el OÍDO. -vestida de LUTO. -CABELLO SUELTO. -ROSTRO OSCURECIDO por el cabello.		<i>La Lepra de Constantino</i>
	-CRUZ cubierta por un velo negro que tiene por remate un cáliz y una hostia.		<i>El Cordero de Isaías</i>

COLOR	ATRIBUTO	FIGURA/ACTITUD	REFERENCIA
	-Con una CRUZ. -Con BÁCULO. -Destacando el OÍDO. -Con yelmo?		<i>El Nuevo Hospicio de pobres.</i>
	Auto: -Con un LIBRO. -Con una CRUZ. -CRUZ VERDE	Loa y Auto: -De PIE.	<i>El Santo Rey D. Fernando (1ª parte)</i>
	-CARTEL en las manos. -En un TRONO, con BUFETE, PAPEL, RECADO DE ESCRIBIR y CAMPANILLA	-De Sibila. -Sentada.	<i>El Sacro Parnaso</i>
	-Con CÁLIZ		<i>Llamados y escogidos</i>
	-Con VENDA en los ojos -CRUZ DORADA en la mano derecha. -TARJETA en la izquierda pintada en ella el Sacramento. -Con LIBRO.		<i>El Orden de Melquisedech</i>
	-Con un MEMORIAL.		<i>Órdenes Militares</i>
	-Con CORONA y MANTO IMPERIAL. -Con ESPADA y RAMO de OLIVO y CRUZ. (Inquisición)		<i>No hay instante sin Milagro</i>



## Cuadro 4:

*La Fe en la Simbología Cristiana.*

COLOR	ATRIBUTO	FIGURA/ACTITUD	REFERENCIA
	-OJOS VENDADOS. Puede llevar: -LIBRO DE LA REVELACIÓN. -BIBLIA. -Una LAMPARILLA con un CIRIO. -CÁLIZ DE LA MISA. -BANDERITA con la palabra «Credo». -CRUZ. -INSTRUMENTOS DE LA PASIÓN.		F. Roig, <i>Simbología Cristiana</i> , Barcelona, 1947.

### Observaciones al Cuadro 5:

En la primera columna la clasificación responde a los atributos, características y actitudes que complementan a la Fe. Entre ellas hemos reseñado cuándo éstos pertenecen a la simbología de la Inquisición, ya que en Calderón no es infrecuente asociar la Fe a este tribunal y de acuerdo con ello se emplea un color determinado: la cruz verde hecha de madera joven de olivo<sup>1</sup> o la blanca y negra, propia de la orden de los dominicos.

La segunda columna informa sobre el lugar en que aparecen en el manuscrito de Messia De la Cerda: «D» significa Discurso; «P», paso; p., página; d: dibujo —dependiendo de si la referencia se encontraba en uno u otro. En el caso de que sea en el dibujo pondremos la numeración original que figura en el manuscrito—.

La tercera columna indica la referencia al tomo y la página de la *Iconología* de Cesare Ripa, en donde señalaremos los distintos tipos de Fe a los que hace alusión con las siguientes siglas:

F.C. y F.C.b.: Fe Cristiana (ya que hay dos definiciones de la misma en Ripa); F. Ca y FCa.b.: Fe Católica (idem); F. Am: Fe en la Amistad; Fe. Ma.: Fe Marital; Fe CriCal: Fe Cristiana y Católica.

La cuarta columna contiene las siglas de los autos sacramentales de Calderón en los que se halla la Fe. Algunos tienen información adicional: si se trata de una loa en vez del auto, por ejemplo, o si el símbolo empleado pertenece a alguno de la Inquisición —en *El Cubo de la Almudena* sale la Fe con el estandarte de la Inquisición y lo hemos indicado poniendo «Inq.» al lado de sus siglas—. También hay algunos autos como el de *El Santo Rey D. Fernando* que muestran dos veces el mismo atributo aunque de formas distintas: la cruz y la cruz de la Inquisición —tal como puede observarse en su conjunto en el Cuadro 3 y por separado en éste—. Los autos destacados con negrita tienen referencias a la Inquisición y aparecen en otras casillas.

La quinta columna es la perteneciente a la Simbología cristiana (S.C.), cuya fuente, tal como hemos hecho constar en el Cuadro 4, es el libro de F. Roig, *Simbología cristiana*, Barcelona, 1947.

La característica «Señalando el oído» la consideramos una de las más importantes ya que este sentido es continuamente mencionado en los autos calderonianos y remite a su vez a la definición de Fe Cristiana de Ripa: «se presenta con un dedo en la oreja y con el libro abierto, por cuanto dos son los medios para adquirir la Santa Fe: uno, el oído, siendo éste además el principal, según dice San Pablo en el cap. x de *ad. Rom.*: *Fides...* La fe por la audición y la audición por la palabra de Cristo.; el segundo es el leer nuestros libros Canónicos, aun siendo este medio el menos poderoso...» (I, 402).

Si hacemos mención a si sale «De pie» o «Sentada» es porque en Ripa tiene su significación simbólica: «Se pone en pie y no sentada y con un cáliz en la diestra, para simbolizar las acciones y operaciones que propiamente le corresponden; pues, como

1. El emblema de la Inquisición era una cruz a cuyos flancos había una rama de olivo y una espada, simbolizando la misericordia y la justicia respectivamente del tribunal de la Fe. Así lo menciona Calderón en muchos de sus autos, aunque son especialmente significativos los siguientes versos de *No hay instante sin Milagro*: Fe.—[a la Apostasía] Que si allá en mi Tribunal/ desnuda la espada tengo,/ también tengo enarbolada/ la oliva, mostrando a un tiempo/ Justicia y Misericordia,/ que a eso está la Cruz en medio/... (p. 1343, ed. cit.)

atestiguan San Agustín, lib. *De Fid. et Oper.*, cap. XIII, tom. IV, y Santiago, cap. II: '[per fidem...] Por medio de la fe, sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse, pues la fe sin obras está muerta y a partir de las obras se cumple'. De modo que con las obras debemos confirmarnos en nuestra fe, pues el que de cierto cree, en verdad que con sus obras ejerce lo que cree... (*Ibidem*).

Hemos puesto interrogantes al lado de algunas caracterizaciones ya que son reflexiones nuestras a partir de un dibujo un tanto confuso o de las circunstancias deducidas de una situación dramática. Asimismo no hemos incluido el auto *El verdadero Dios Pan*, pese a que sale la Fe, porque no hemos hallado en el texto calderoniano especificación sobre su aspecto.

La obra de referencia para los autos calderonianos ha sido la citada edición de Ángel Valbuena Prat de las *Obras Completas*, (V. III).

### *Lista de abreviaturas de los autos para el cuadro 5:*

<i>Amar y ser amado y Divina Filotea</i>	A. A. D. F.
<i>El Año santo de Roma</i>	A. S. R.
<i>El Cordero de Isaías</i>	C. I.
<i>El Cubo de la Almudena</i>	C. A.
<i>El Diablo Mudo</i>	D. Mu.
<i>El gran mercado del mundo</i>	G. M.
<i>La Iglesia sitiada</i>	I. Si.
<i>La Inmunidad del sagrado</i>	I. S.
<i>El Laberinto del mundo</i>	L. M.
<i>La Lepra de Constantino</i>	L. C.
<i>Llamados y escogidos</i>	LL. E.
<i>Mística y Real Babilonia</i>	M. R. B.
<i>No hay instante sin milagro</i>	N. H. S. M.
<i>Nuevo Hospicio de pobres</i>	N. H. P.
<i>Nuevo Palacio del Retiro</i>	N. P. R.
<i>El Orden de Melquisedec</i>	O. Me.
<i>Las Órdenes militares</i>	O. M.
<i>El Pastor Fido</i>	P. F.
<i>La Protestación de la Fe</i>	P. Fe.
<i>Psíquis y Cupido [para Toledo]</i>	PyCT
<i>Psíquis y Cupido [para Madrid]</i>	P. C. M.
<i>El Sacro Parnaso</i>	S. P.
<i>El Santo Rey D. Fernando</i>	S. R. D. F.
<i>La Siembra del Señor</i>	S. S.
<i>Sueños hay que verdad son</i>	S. H. V. S.
<i>El Tesoro escondido</i>	T. E.
<i>La Vacante general</i>	V. G.

Atributo	Messia	Ripa	Calderón	S. C.
Estandarte/ Bandera Escudo <sup>1</sup>	(D. 11, P.4º, p. 147)		<ul style="list-style-type: none"> <li>• (I. Si.)</li> <li>• (C. A.) Inq.</li> <li>• (I. S.)</li> </ul>	•
Cruz	(D. 11, p. 4º, d. 115)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (F. C., I, 401)</li> <li>• (F.C. b, I, 402)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (I.Si.)</li> <li>• (C.I.)<sup>2</sup></li> <li>• (N.H.P.)</li> <li>• (S.R.D.F)</li> <li>• (O.M.)</li> <li>• (A.S.R)</li> <li>• (S.S)</li> <li>• (P.F)</li> </ul>	•
Cruz verde (Inquisición)			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (L.C.)<sup>3</sup></li> <li>• (S.R.D.F)</li> </ul>	
Cruz blanca y negra (In- quisición)			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (C.A.)<sup>4</sup></li> </ul>	
Inquisición			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (N.H.S.M.) (Espada, Ramo de olivo y Cruz)</li> <li>• (A.A.D.F) Espada</li> </ul>	
Con escope- ta y pistolas			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (A.A.D.F)</li> </ul>	
Cáliz	(D. 11, P. 4º, d. 115)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (F. C., I, 401)</li> <li>• (F. Ca.I,402)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (N.P.R.)</li> <li>• (L.L.E.)</li> <li>• (P.Fe.)</li> <li>• (L.M.)</li> <li>• (P.C.M.) Loa</li> <li>• (G.M.) Loa</li> </ul>	•
Cáliz y Hostia			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (S.H.V.S)</li> <li>• (L.M.) Loa</li> <li>• (C.I.)<sup>5</sup></li> </ul>	
Pan y Vino			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (G.M.)</li> </ul>	

1. Escudo que lleva pintado el Sacramento, cubierto con un velo blanco.

2. En la Loa se especifica que la cruz está cubierta con un velo negro que tiene por remate un cáliz y una hostia.

3. La Cruz es verde y está ensangrentada.

4. Estandarte de la Inquisición que lleva una cruz blanca y negra.

5. Cruz cubierta por un velo negro que tiene por remate un cáliz y una hostia

Atributo	Messia	Ripa	Calderón	S. C.
Papel	D.12, p.14, d.160		• (S.P.)	
Cartel			• (S. P.)	
Tarjeta			• (O. Me.) • (M.R.B) Loa • (P.F.)	
Libro		• (F.C.b., I, 402) • (F.Ca.b, I, 404)	• (S.R.D.F.) • (O.Me.) • (O.M.)	•(Libro Revelación) • (Biblia)
Señalándose el Oído o haciendo referencia a él como cualidad.		• (F.C.b, I, 402)	• (PyCT.) • (I.Si.) • (N.P.R.) • (L.C.) • (N.H.P.) • (A.A.D.F.) • (D.Mu.) • (S.H.V.S.) • (T.E.)	
Yelmo		• (F. Ca.b, I, 404)	• (I.Si.) ? • (N.H.P.) ? • (A.A.D.F.) ?	
Velo		• (FCriCal, I, 406)	• (PyCT) • (PyCM) Loa	
			• (V.G.)	
Velo blanco		• (F.Am. I, 405)	• (I.S.) <sup>6</sup>	
Velo negro			• (C.I.) <sup>7</sup>	
Vestido blanco	(D.12,P .14, p. 189)	• (F.C.I, 401) • (F.C.b, I, 402) • (F.Ca, I, 402) • (F.Ma, I, 405)	• (P.Fe.)	
Vestido Negro (Luto)			• (L.C.)	
Rostro oscurecido		• FCriCal, I, 406	• (L.C.) <sup>8</sup>	
Venda			• (L.C.) • (O.Me.) • (P.Fe.) Loa • (T.E)	•

6. El velo cubre un escudo que lleva pintado el Santísimo Sacramento.

7. Cruz cubierta con un velo negro que tiene por remate un cáliz y una hostia.

8. Rostro oscurecido por el cabello.

Atributo	Messia	Ripa	Calderón	S. C.
Ciega/Cegada			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (PyCT)</li> <li>• (I.Si.)</li> <li>• (G.M.)</li> <li>• (L.C.)</li> <li>• (D.Mu.)</li> <li>• (L.M.)</li> <li>• (P.Fe.)</li> </ul>	
Vela Lámpara Fuego Bujía <sup>9</sup> Corazón		• (F.Ca.b, I, 404)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (PyCT)</li> <li>• (M.R.B.)<sup>10</sup></li> </ul>	• (lamparilla o cirio)
Corona		• FCricai, 406 <sup>11</sup>	Loa <ul style="list-style-type: none"> <li>• (N.P.R.)<sup>12</sup></li> <li>• (N.H.S.M.)<sup>13</sup></li> <li>• (PyCT)<sup>14</sup></li> </ul>	
Cetro Báculo Zorrillos		• FCricai, I, 406	• (N.H.P.)	
Instrumentos de la Pasión				•
Con Telas			• (PyCT)	
Con ramillete de flores			• (N.P.R.)	
De pie <sup>16</sup>	D.11, P.4°, d.115 D.12, P14°, d.156	<ul style="list-style-type: none"> <li>• F.C. I, 401</li> <li>• F.C.b I, 402 ?</li> <li>• FCa, I, 404</li> <li>• FCriCalI, 406?</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (S.S.)<sup>15</sup>Loa</li> <li>• (S.R.D.F) Loa</li> </ul>	
Sentada en un trono			• (S.P.)	
Recado de escribir y campañilla			• (S.P.)	
Manto imperial			• (N.H.S.M.)	
Con un instrumento			• (P.Fe.)	
Anillo de oro		• (F.Ma) I, 405		

9. Bugía: Cierta género de velas de cera delgadas, que por passarlas al hazerse por unos agujeros para que salgan apretadas e iguales, se llamaron bugías, *quasi buquicas, a buco*, que, como tenemos dicho, vale agujero. *Tesoro*, p. 214, 1b, según la edición de Flipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995.

10. Tarjeta que lleva pintada un corazón y un cáliz.

11. De laurel.

12. Coronada con hojas.

13. Corona imperial.

14. Corona de diamantes.

15. Tocado que lleva un ramillete, atado con cuatro listones encarnados y blancos.

16. Suponemos que en más autos estará de pie, sólo que no se especifica.

Figura-Actitud	Messia	Ripa	Calderón	S.C.
Dama joven/Mu- jer/  Virgen  Joven rostro oscuro  Mujer vieja y canosa  Matrona Sibila	D.11, P4°, d.115 D.12, p14, d,160,	<ul style="list-style-type: none"> <li>• F.C,I,401</li> <li>• F.Ca,I,402</li> <li>• F.Ca.b, I, 404</li> <li>• F.C.b,I,402</li>   <li>• (FCriCaI,406)</li>   <li>• (FAm, I, 405)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (PyCT)</li> <li>• (N.P.R.)</li> <li>• (A.A.D.F)</li>         <li>• (S.P)</li> </ul>	•
«como la pintan»			<ul style="list-style-type: none"> <li>• (L.C)</li> <li>• (P.F) [Iglesia]</li> <li>• (P.C.M) Loa</li> </ul>	
Situada a la iz- quierda de Enma- nuel	D,11, P4°, d.115			





Apéndice C: El demonio en los Autos  
Sacramentales de Calderón.



Esta tabla está diseñada según la clasificación de Ángel L. Cilveti en su libro *El Demonio en el teatro de Calderón* (ed. cit.). En éste el autor identifica tres tipos de demonio: aquel que actúa independientemente, aquel que se encarna en diversas alegorías, y aquel que aparece acompañado de éstas para desempeñar sus maquinaciones. Nosotros hemos seguido este orden para confeccionar la tabla de abreviaturas. De este modo, los tres primeros autos corresponden al demonio actuando solo, los 30 siguientes —desde *La iglesia sitiada* a *La vida es sueño* (1)— al demonio encarnado —por ello hemos puesto entre paréntesis las alegorías en las que toma forma— y los 27 restantes al demonio genérico acompañado de sus seguidores. Entre estos 27 solamente en *La Semilla y la Cizaña* (Cierzo), *A María el corazón* (Furor), *La redención de cautivos* (Furor) o *El laberinto del Mundo* (Furor) hemos hallado lo que en nuestra opinión de nuevo serían otros casos del demonio encarnado —por lo que hemos indicado entre paréntesis la consiguiente alegoría—, sin embargo no los hemos puesto en ese grupo porque deseamos respetar la coherente clasificación de Cilveti. La no especificación a este respecto en el resto de entradas conlleva la denominación genérica de «demonio» o en todo caso de «Lucero» o «Luzbel».

El cuadro que sigue a continuación de la tabla busca en cambio una agrupación temática de oficios en los que el demonio humanizado toma forma. Por esta razón se han confeccionado ambos: la tabla citada siguiendo el orden original dado por Cilveti para tener una visión de los autos que alberga este personaje y su complejidad alegórica, y el cuadro, por otra parte, acogiendo el listado de Cilveti pero relacionando los autos según el criterio conceptual de las distintas apariencias del demonio humanizado.

#### *Lista de abreviaturas de los autos:*

<i>La Devoción de la Misa:</i>	D. M.
<i>La Inmunidad del sagrado</i>	I. S.
<i>Los alimentos del hombre</i>	A. H.
<i>La Iglesia sitiada</i> (Herejía)	I. Si.
<i>El Divino Jasón</i> (Idolatría)	D. J.
<i>El pleito matrimonial del cuerpo y el alma</i> (Pecado)	P. M. C. A.
<i>La Hidalga del Valle</i> (Culpa)	H. V.
<i>El gran mercado del mundo</i> (Culpa)	G. M.
<i>Lo que va del Hombre a Dios</i> (Culpa)	H. D.
<i>Psíquis y Cupido</i> [para Madrid] (Odio)	P. C. M.
<i>Los encantos de la Culpa</i> (Culpa, Circe)	E. C.
<i>La segunda esposa y triunfar muriendo</i> (Pecado)	S. E. T. M.
<i>Llamados y escogidos</i> (Mentira)	LL. E.
<i>El año santo de Roma</i> (Lascivia: Luzbel)	A. S. R.
<i>La piel de Gedeón</i> (Idolatría)	P. G.

<i>El año santo en Madrid</i> (Pecado)	A. S. M.
<i>El cubo de la Almudena</i> (Secta)	C. A.
<i>La siembra del Señor</i> (Culpa)	S. S.
<i>La protestación de la Fe</i> (Herejía)	P. Fe.
<i>Primero y segundo Isaac</i> (Duda, Lucero)	P. S. I.
<i>La torre de Babilonia</i> (Nembrot)	T. B.
<i>El Maestrazgo del Toisón</i> (Malicia)	M. T.
<i>El lirio y la azucena</i> (Discordia y Guerra)	L. A.
<i>El árbol del mejor fruto</i> (Baal)	A. M. F.
<i>Las órdenes militares</i> (Culpa)	O. M.
<i>Mística y Real Babilonia</i> (Idolatría)	M. R. B.
<i>El viático cordero</i> (Baal)	V. C.
<i>No hay instante sin milagro</i> (Apostasía)	N. H. S. M.
<i>El arca de Dios Cautiva</i> (Idolatría, Belfegor)	A. D. C.
<i>El Día mayor de los días</i> (Noche y Culpa)	D. M. D.
<i>El tesoro escondido</i> (Idolatría y Gentilidad)	T. E.
<i>El indulto general</i> (Culpa)	I. G.
<i>La vida es sueño</i> (1) (Sombra)	V. S. 1
<i>La vida es sueño</i> (2)	V. S. 2
<i>El veneno y la triaca</i>	V. T.
<i>El gran Duque de Gandía</i>	G. D. G.
<i>El pintor de su deshonor</i>	P. D.
<i>No hay más fortuna que Dios</i>	N. F. D.
<i>La primer flor del Carmelo</i>	P. F. C.
<i>La semilla y la cizaña</i> (Cierzo)	S. C.
<i>El valle de la Zarzuela</i>	V. Z.
<i>La cura y la enfermedad</i>	C. E.
<i>El Diablo Mudo</i>	D. Mu.
<i>El primer refugio del hombre y probática piscina</i>	P. R. H. P. P.
<i>Las espigas de Ruth</i>	E. R.
<i>A M<sup>a</sup> el corazón</i> (Furor)	M. C.
<i>El verdadero Dios Pan</i>	V. D. P.
<i>La redención de cautivos</i> (Furor)	R. C.
<i>Tu prójimo como a ti</i>	T. P. T.
<i>La nave del mercader</i>	N. M.
<i>La viña del señor</i>	V. S.
<i>El jardín de Falerina</i>	J. F.
<i>El laberinto del mundo</i> (Furor)	L. M.
<i>El pastor Fido</i>	P. F.
<i>Andrómeda y Perseo</i>	A. P.
<i>El cordero de Isaías</i>	C. I.
<i>Amar y ser amado y Divina Filotea</i>	A. A. D. F.
<i>La lepra de Constantino</i>	L. C.
<i>El Divino Orfeo</i> (1)	D. O. (1)
<i>El Divino Orfeo</i> (2)	D. O. (2)

El siguiente cuadro pretende mostrar las distintas apariencias que adopta el demonio en los autos calderonianos. Para ello hemos hecho una división temática entre «Demonio humanizado» e «Imagen tradicional». Por «Demonio humanizado» entendemos aquel personaje que oculta su naturaleza demoníaca bajo un aspecto completamente humano revelando en su atuendo la clase social a la que se adhiere y la variedad de oficios en los que puede tomar forma (pastor, mozo de mesón, pitonisa, arráez, soldado, bandolero...). Con «Imagen tradicional» aludimos a aquella que hace concesiones a la índole bestial del demonio, bien a través de la colocación parcial de atributos míticos como las serpientes en su indumentaria o *atrezzo*, o bien dotándolo directamente de una imagen monstruosa. En ocasiones simplemente hallamos la expresión «con alusión de demonio» o «vestido de demonio», las cuales indican la existencia de una imagen prefijada para el mismo en la tradición artística y conocida de modo general.

Como puede observarse, hay autos que presentan ambas opciones, y en ese caso las hemos numerado según su aparición. En el caso de *El Maestrazgo del Toisón* la acotación advertía la simultaneidad de las mismas —«De galán, con alusión de demonio en el manto o en el vestido»<sup>1</sup> y por ello en este ejemplo no hemos establecido un orden.

En otros autos no estaba tan definido el aspecto elegido por el diablo debido a la carencia de acotaciones explícitas o de diálogos que lo revelaran. En estos casos hemos sugerido la apariencia que creemos se desprende del texto dramático aunque matizada por un interrogante.

Asimismo autos como *Mística y Real Babilonia* donde la «Idolatría» sale con manto de estrellas, espada y plumas,<sup>2</sup> con un velo o bajo la apariencia de sueño o sombra;<sup>3</sup> o *La vida es sueño* (1ª redacción) en el que la «Sombra» va de negro, con manto de estrellas<sup>4</sup> o de gala, huyendo de la luz,<sup>5</sup> han sido excluidos porque la caracterización del personaje demoníaco no corresponde ni a la morfología humanizada ni a la tradicional, sino que se ha optado por una semblanza clásica —en ambos se hace una concesión a la imagen de la «Noche» de la *Iconología* de Ripa—. <sup>6</sup> Tampoco aparece *A María el corazón* o *La Segunda Esposa y Triunfar muriendo*, y esto es debido a que desconocemos la apariencia del «Furor» o de la «Culpa» respectivamente —personajes señalados por Cilveti como encarnación del demonio—. <sup>7</sup>

Por otra parte tenemos tres autos en los que el demonio va disfrazado aunque no sabemos de qué, por ello hemos puesto la etiqueta de «disfraz indeterminado». De este

1. Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas (3 tomos)*, Tomo III: *Autos sacramentales*, Madrid, 1967, p. 894. Ed. lit. de Ángel Valbuena Prat.

2. *Ibidem*, p. 1052.

3. *Ibidem*, p. 1054.

4. *Ibidem*, p. 1861.

5. *Ibidem*, p. 1867.

6. Vid. C. Ripa, *Iconología*: [II tomos], Madrid, Akal, 1996 (Tomo II, p. 133).

7. Concretamente en *A María el corazón* ni siquiera podemos asegurar de que el Furor sea el demonio, ya que no se menciona una identificación explícita con éste e igualmente podrían serlo tanto la «Culpa» como la «Soberbia» que también aparecen en el auto.

8. Muchas veces aislamos una alegoría frente a otras como demonio porque éstas en sus diálogos se identifican como el «ángel caído» o protagonizan el pasaje de las tentaciones a Cristo (Vid. nota 306, cap. II). En *El pleito matrimonial del Cuerpo y el alma*, el Pecado asume ser el líder de la revuelta celestial y serpiente del árbol de

modo, en *El pleito matrimonial del Cuerpo y el alma*, el Pecado —demonio en este auto—<sup>8</sup> alude a la necesidad de confundirse para engañar:

Pec.—(...) Y yo, cuando absuelta quede  
del lazo desta coyunda,  
robar al pueda y llevarla  
a mis cárceles profundas.  
Para este efecto los dos [Muerte y Pecado],  
**disfrazados** con industria  
nos hemos de introducir  
en sus familias: la una,  
que es la del Cuerpo, te toca,  
pues es jurisdicción tuya  
cuanto es mortal; la del Alma  
le pertenece a mi astucia,  
porque tengo acción a ella  
desde aquella primera culpa. (ed. cit., p. 77. El subrayado es nuestro)

O más adelante:

Voluntad.—¿Cómo siguiéndome siempre,  
si yo no te vi jamás  
hasta agora, que muriendo  
de envidia estoy?  
Pec.—Es verdad,  
porque hasta tener tú envidia  
no me quito yo el disfraz (p. 82, ed. cit.)

A su vez en *El día mayor de los días*, la Noche también recurre a la ocultación:

Noche.—Y pues que disfrazada  
no me ha de conocer [A Adán], sin temer nada,  
prevaricarle en la Oración intento... (p. 1646, ed. cit.).

Creemos, con cierta reserva, que podría ocurrir lo mismo en *La Siembra del Señor*. Esto nos lo sugiere que no es conocida ni por el Judaísmo ni por la Apostasía:

Culpa.—Estos no han conocido  
que soy la Culpa; gran ventura ha sido, ... (p. 688, ed. cit.)

Aún así hemos señalado este caso con interrogante ya que son muchas las alusiones a la naturaleza monstruosa de la Culpa, aunque pensamos que éstas van dirigidas a calificar su esencialidad.

Por último mencionaremos de nuevo que las alegorías añadidas entre paréntesis son aquellas en las que se encarna el demonio —siguiendo una vez más la clasificación de

la ciencia: Pec.—Ya sabes que desterrado/ salí de mi patria augusta/ por aquel delito infame,/ aquella ambiciosa culpa/ en que mi soberbia entonces/ me puso, porque se arguya/ cuán antiguo es en el mundo/ ser soberbia la hermosura./ Ya sabes también que luego,/ mañosa serpiente astuta,/ me introduje en un jardín/ donde sus vedadas frutas/ inficioné con mi aliento,/ mortal eterna cicuta/ de los hombres (...) p. 76 , ed. cit.

9. Vid. tabla de abreviaturas para observar la división efectuada por este autor.

Ángel L. Cilveti—. <sup>9</sup> En aquellas entradas en las que no hay este detalle el demonio es llamado tal cual o con otro de sus nombres: Lucero, Luzbel.

Autos	Demonio Humanizado	Imagen tradicional
D.M.	Soldado	
L.A.	Soldado (Discordia, Guerra)	
A.A.D.F.	Soldado	
I.S.	1 Fiscal (Auto)	Bastón con cabeza y cola de culebra (Loa). 2 Fiera
A.H.	Fiscal ?	
I.G.	Fiscal (Culpa)	
I. Si.		Con serpientes (Herejía)
D.J.		Imagen monstruosa (Idolatría)
H.D.	2 Dama con velo en el rostro (Culpa)	1 Con alusión de demonio
E.C.	Dama (Culpa, Circe)	
H.V.	1 Dueño de esclavos (Culpa)	2 Imagen monstruosa
R.C.	Dueño de esclavos (Furor)	
L.M.	Arráez (Furor) Pirata (Furor)	
P.Fe.	Marinero (Herejía, Lucero) Peregrino (Herejía)	
L.C.	De romano Marinero	
G.M.	Villano (Culpa) Mozo de mesón (Culpa) Mozo de estampas (Culpa) Galán (Culpa) Pobre (Culpa) Gitano (Culpa)	
LL.E.	Villano (Mentira)	
V.S.2	Villano, zagal.	
P.C.M.		Vestido de demonio (Odio)
A.S.R.	Caminante o pasajero (Luzbel, Lascivia)	
P.G.		Mujer con alusión de demonio (Idolatría)
A.S.M.		Con sierpes (Pecado)
C.A.	Morisco (Secta)	
A.M.F.	Pitonisa, sacerdotisa (Idolatría)	
O.M.	Escribano (Culpa)	

Autos	Demonio Humanizado	Imagen tradicional
P.F.C.	2 Soldado 3 Pastor	1 De serpiente
P.S.I.	pastora, zagala (Duda, Lucero)	
A.D.C.	Pastora (Idolatría) Zagala (Idolatría) Segador (Idolatría)	
V.T.	Pastor (Lucero)	
P.D.	2 Pastor, jardinero, labrador	1 Vestido de Demonio
S.C.	2 Pastor (Cierzo)	1 De demonio (Cierzo)
C.I.	De romano Pastor	
P.F.	Pastor	
D.O.1	Pastor	
D.O.2	Pirata Pastor	
T.B.	1 Salvaje (Nembrot)	2 Imagen monstruosa
V.D.P.	1 Salvaje	2 Fiera
M.T.	Galán (Malicia)	Con alusión de demonio
T.E.	Abogado (Gentilismo) Judío (Gentilismo) Indio (Idolatría) Serrana (Idolatría)	
N. H. S. M		Imagen monstruosa? (Apostasía)
G.D.G.		Culebra?
N.F.D.		De serpiente?
V.Z.		De León
D.Mu.	Judío	
V.C.	Judío	
P. R. H.	Pobre	
P. P.		
E.R.	Segador	
V.S.	Jardinera (Sombra) Zagala (Sombra) Ac	
C.E.	Jardinera	
T.P.T.	Bandolero	
N.M.	Bandolero	
J.F.		Imagen monstruosa?
A.P.		Monstruo marino
P.M.C.A	Disfraz indeterminado (Pecado)	
D.M.D.	Disfraz indeterminado (Noche y Culpa)	
S.S.	Disfraz indeterminado ? (Culpa)	



Apéndice D: Hendrik Goltzius,  
*El Laberinto de los espíritus errantes*



### *Pies de fotos*

Viñeta 1<sup>a</sup>: Job 34, 30: Para que no dominen los impíos, los que al pueblo encadenan.

Viñeta 2<sup>a</sup>: 2 Pedro, 2, 10: [9] Sabe el Señor librar a los piadosos de la tentación y reservar a los impíos para ser castigados el día del juicio, 10 especialmente los que siguen los deseos impuros de la carne y desprecian la autoridad del Señor. Audaces y arrogantes, no temen blasfemar contra las glorias.

Viñeta 3<sup>a</sup>: 1 Timoteo 1, 8-6: Complacidos consigo mismos quieren ser doctores de la Ley pero no la comprenden.

Viñeta 4<sup>a</sup>: 2 Tesa 2: Por otra parte ellos no pueden recibir la ayuda de la verdad.

Viñeta 5<sup>a</sup>: 2 Pedro 3: Errantes de sus propias pasiones.

Viñeta 6<sup>a</sup>: 1 Timot. 4: En tiempos modernos algunos se alejan de la Fe.

Viñeta 7<sup>a</sup>: Atendiendo a los espíritus erróneos y doctrinas de los demonios.

Viñeta 8<sup>a</sup>: Proverbios 7: Al instante la sigue como el buey conducido al matadero sin saber qué vínculo ha establecido.

Viñeta 9<sup>a</sup>: Rom. 16, 18: porque esos no sirven a Cristo, nuestro Señor, sino a su vientre, y con palabras dulces y agradables engañan los corazones de los sencillos.

Viñeta 10<sup>a</sup>: 2 Pedro, 2, 14: Tienen sus ojos llenos de adulterio y no se hartan de pecar, seducen a las almas inestables, tienen el corazón habituado a la avaricia, son hijos de la maldición.

Viñeta 11<sup>a</sup>: 2 Timot. 3, 2: Pues los hombres serán egoístas... 5 los cuales tiene una apariencia de piedad, pero en realidad están lejos de ella. Apártate de ellos.

Viñeta 12<sup>a</sup>: Isaías 56, 10: Nuestros guardianes están todos ciegos,/ no comprenden nada;/ perros mudos todos, que no saben ladrar, soñando siempre tumbados,/ sólo dormir les gusta.

Viñeta 13<sup>a</sup>: Ezeq. 13,18 Contra las falsas profetisas: Les dirás: Así habla el Señor Yavé: ¡Ay de aquellas que cosen bandas para toda clase de puños y hacen velos para cabezas de todas las tallas con ánimo de seducir las almas! Vosotras tratáis de seducir a las almas de mi pueblo, ¿Y pretendéis salvar vuestras propias almas?

Viñeta 14<sup>a</sup>: Juan 10, 10: El ladrón sólo entra para robar, matar y destruir.

Viñeta 15<sup>a</sup>: Ezeq. 34,18: ¿No os basta pacer en buenos pastos para que pisotéis el relieve del pasto, no os basta beber el agua limpia para que enturbiéis el resto con los pies?

Viñeta 16<sup>a</sup>: 1 Timot. 6,4: ... es un orgulloso que no sabe nada, que desvaría en disputas y palabras vanas, de donde provienen envidias, contiendas, blasfemias, sospechas malignas.

Viñeta 17<sup>a</sup>: 2 Timot. 8: De la misma manera que Jannes y Mambres se opusieron a Moisés, así también éstos se oponen a la verdad, hombres de mente corrompida, pervertidos en cuanto a la Fe.

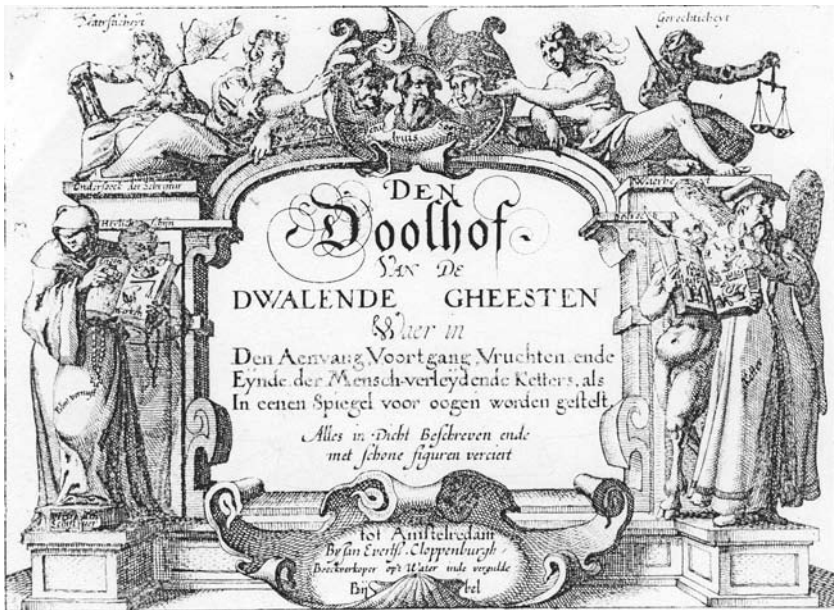
Viñeta 18<sup>a</sup>: 2 Timot. 3,6: Pues los hay que se introducen en las casas y se cautivan el ánimo de mujercuelas cargadas de pecados, que se dejan llevar de toda clase de concupiscencias.

Viñeta 19<sup>a</sup>: Mateo 24,5: Porque vendrán muchos usando mi nombre y diciendo: 'Yo soy el Cristo' y engañarán a muchos.

Viñeta 20<sup>a</sup>: Ezeq. 13-19: Me habéis deshonrado ante mi pueblo por un puñado de pan, dais muerte a quien debe vivir y dejáis vivir al que debe morir, engañando a mi pueblo, que cree en mentiras.

Viñeta 21<sup>a</sup>: Mateo, 15,14: «Dejadlos: son ciegos, guías de ciegos; y si un ciego guía, a otro ciego, ambos caerán en el hoyo».

Hemos transcrito por entero las citas bíblicas aunque en los grabados estén abreviadas, excepto en las viñetas 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> donde hemos creído más aclaratorio poner la traducción literal de la leyenda, inspirada por supuesto en el pasaje bíblico.



Portada



Viñeta 1

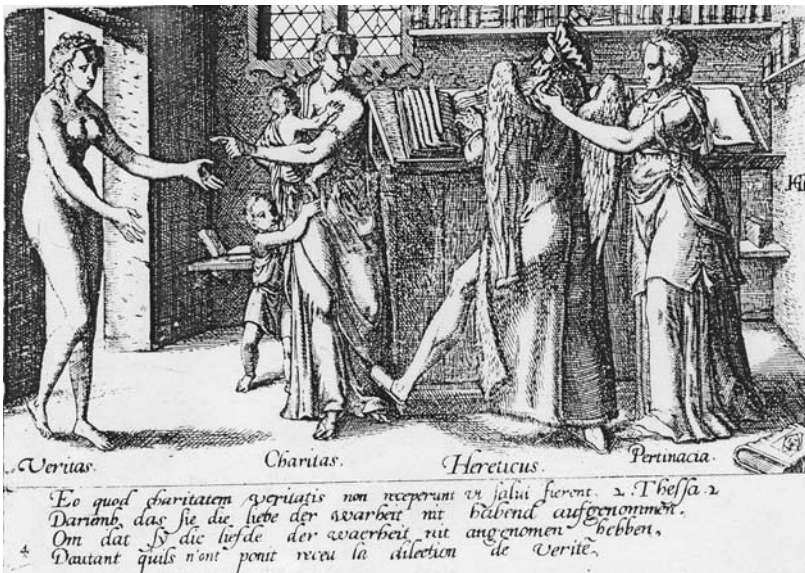


Viñeta 2



Viñeta 3





Viñeta 4





Viñeta 6



Viñeta 7



Viñeta 8



Viñeta 9



Viñeta 10



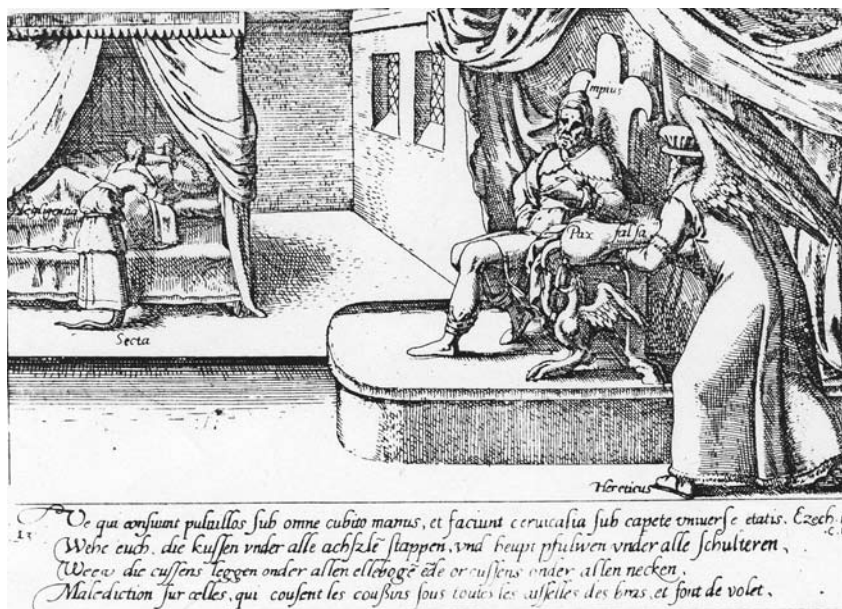
Viñeta 11





1. 2. *Speculatores eius ceci Esai. 56. d. 10. dicentes pax pax et non erat pax Jeremi. 6.  
 Seine wächter sindt alle blind, sprechende frid frid, so doch kein frid ist,  
 Hoer wächter zyn all blind, zeg gode vrede vrede, men wafß geen vrede,  
 Toutes leurs sont aveugles disans pax, pax, et ny auoit point de pax,*

Viñeta 12



Viñeta 13



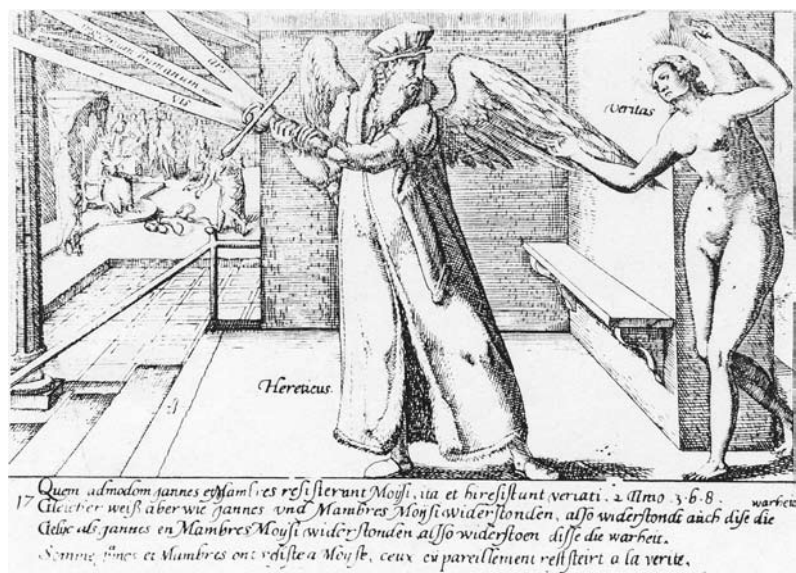
Viñeta 14



Viñeta 15



Viñeta 16



Viñeta 17



Viñeta 18



Viñeta 19





Viñeta 20



Viñeta 21

## Bibliografía



- ADHÉMAR, HÉLÈNE, «Sur quelques tableaux français représentant la Commedia dell'Arte XVI-XVIII siècle», *Rivista di studi teatrali*, n. 9/10 (1954: pp. 107-113).
- ADHÉMAR, JEAN ET AL., *Imagerie populaire française*, Milán, Electa Editrice, 1968.
- AGUERRI MARTÍNEZ, ASCENSIÓN, SALAS VÁZQUEZ, EDUARDO, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid [2 v.]: estampas extranjeras: grabado (ca. 1513-1820): volumen segundo*, Madrid, Ayuntamiento; Concejalía de Cultura, 1989.
- AGULLÓ COBO, MERCEDES (DIR.), *Arte y Devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, Ayuntamiento; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Calcografía Nacional, 1990.
- ALCALÁ ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, JOSÉ ET AL., *Calderón de la Barca y la España del Barroco [catálogo]*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2000.
- ALCEGA, JUAN DE, *Libro de Geometría, práctica y traça, el qual trata de lo tocante al officio de sastre*, Madrid, 1580.
- ALCIATO, ANDREA, *Emblemas* (edición y comentario de Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza), Madrid, Akal, 1993.
- ALIVERTI, MARIA INES, «Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi», en *Teatro e Storia*, n° 6, abril 1989, pp. 71-88.
- ALIVERTI, MARIA INES, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS Editrice, 1986.
- ANDERSON, MATILDA RUTH, «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.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, «Herrera el Mozo y el Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, T. XLV, n°180 (1972), pp. 401-402.
- ANTONIO, NICOLÁS, *Bibliotheca Hispana Nova, sive hispaniorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruerunt notiti, auctore D. Nicolao Antonio Hispanensi I. C.*, (Reproducción facsímil de la edición de: Matriti, apud Joachimum de Ibarra Typographum Regium, 1788), Madrid, Visor, 1996, 2. v.
- ANTONUCCI, FAUSTA, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Eunsa; Toulouse: Université, 1995.
- APOLLONIO, MARIO, *Storia del teatro italiano [2 v.], vol. II: Il teatro del Rinascimento: Commedia, Tragedia, Melodramma*, Firenze, Sansoni, 1981.
- APOLLONIO, MARIO, *Storia della Commedia dell'arte*, Roma, Florencia, Sansoni, 1982.
- ARELLANO, IGNACIO, «El vestuario en los autos sacramentales: (el ejemplo de Calderón)», en: Mercedes De los Reyes Peña (Dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 85-107.
- ARENAS ANDÚJAR, MANUEL, *Breve historia de Las Rocas y otras noticias referentes sobre el Corpus valenciano*, Valencia, Ayuntamiento, 1977.

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, CARMEN, «De la realidad a la ficción: el vestido en la escena», en: Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (Eds.), *Las Mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica: Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 e marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad, 1998, pp. 161-185.
- ARIÈS, PHILIPPE, 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.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, ÁNGEL, «Marta reconviniendo 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.
- AULNOY, CONDESA D', *Relación que hizo de su viaje por España la Señora Condesa D'Aulnoy en 1679*, (Ed. facsímil: Madrid, Tipografía Franco-Española, 1862), Valencia, Librería París-Valencia, 2003.
- BACCHI, ANDRÉ (ED.), *Scultura del '600 a Roma* (con la collaborazione di Susanna Zanuso) Milán, Longanesi, 1996.
- BARNETT, DENE, «The Performance Practice of Acting: the Eighteenth Century. Part II: The Hands», *Theatre Research International*, III, 1977, pp. 1-19.
- BARTHES, ROLAND, «Las enfermedades de la indumentaria teatral», *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 65-75.
- BARTOLI, ADOLFO, *Scenari inediti della commedia dell'arte: contributo alla storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1880 (Reimpresión: Bolonia: Arnaldo Forni, 1979).
- BATAILLON, MARCEL, PÉREZ RIESGO, JOSÉ, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.
- BAYON, RAOUL, «Le Diable et l'Enfer dans l'iconographie», *Revue des Traditions Populaires*, T. VI, pp. 99-101.
- BEDDINGTON, CHARLES, *Peintures Italiennes du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Monte-Carlo, Galerie Adriano Ribolzi, 1998.
- BEIJER, AGNE, «XVI-XVIII Century Theatrical Designs at the National Museum», *Gazette des Beaux Arts*, 6<sup>e</sup> série, vol. XXVIII, 1945, pp. 213-236.
- BERGMAN, HANNAH E. (ED.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España: siglo XVII*, 2<sup>a</sup> ed., Madrid, Castalia, 1984.
- BERGMAN, HANNAH E., «Juan Rana se retrata», en: VV. AA., *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 65-73.
- BERGMAN, HANNAH E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- BERNÁLDEZ MONTALVO, JOSÉ MARÍA, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1983.
- BERNARI, CARLO, Y DE VECCHI, PIERLUIGI (EDS.), *La obra pictórica de Tintoretto*, Barcelona, Noguer, 1974.
- BERNIS MADRAZO, CARMEN, «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte», en: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* [cat. exp.], Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 66-111.
- BERNIS MADRAZO, CARMEN, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso, 2001.

- BERNÍS MADRAZO, CARMEN, *Indumentaria española en tiempos de Carlos v*, Madrid, CSIC; Instituto Diego Velázquez, 1962.
- BERTELLI, FERDINANDO, *Omnium fere gentium nostrae aetatem habitus, numquam ante haec aedii*, Venetiis, Ferdinando Bertelli Aenis typis excudebat, 1563, 1569.
- BERTELLI, FRANCESCO, *Il Carnevale italiano mascherato ove si veggono in Figura varie inventioni di capritii*, [s. l.]: [s. e.], [¿1642?].
- BJURSTRÖM, PER, BENGT, DAHLBÄCK, «Témoignages sur l'éphémère: décors et costumes disparaissent souvent sans laisser de traces. Des dessins conservés à Stockholm sont une source inestimable pour la connaissance du théâtre français ancien», *L' Oeil*, 24 (1956), pp. 36-41.
- BLOCH, MARC, *Apología de la Historia o El oficio de historiador* (Ed. de Juan José Soto), La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971.
- BLUM, ANDRÉ, *Encyclopédie par l'image: Histoire du costume in France*, [¿París?], Librairie Hachette, 1924.
- BODART, DIDIER (ED.), *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine* [cat. exp.], Firenze, Centro Di, 1977.
- BOIADZHIEV Y DZHIVELOGOV, *Historia del Teatro Europeo Historia del Teatro Europeo: desde sus orígenes hasta 1789* (traducción de Sergio Belaieff), Buenos Aires, Futuro, 1947.
- BONET CORREA, ANTONIO ET AL., *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: Retrato y escena del Rey* [cat. exp.], Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.
- BOTTI, GIOVANNA, «Presentazione», en: VV. AA., *Immagini di Teatro, Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, n° 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966, pp.13-17.
- BOTTINEAU, YVES, *El arte cortesano en la España de Felipe v (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- BOUZA, FERNANDO, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias: oficio de bur-las*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991.
- BRADLEY, CAROLYN G., *A History of world costume*, London, Peter Owen, 1954.
- BRAUN AND SCHNEIDER, *Historic Costume in pictures*, New York, Dover Publications, 1975.
- BRION, MARCEL, *Art fantastique*, París, Albin Michel, 1961.
- BROWN, JONATHAN, ELLIOTT, JOHN, *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven y Londres, 1980.
- BRÜCKNER, WOLFGANG, *Imagerie populaire Allemande*, Milán, Electa Editrice, 1969.
- BRUHN, WOLFANG Y TILKE, MAX, *Historia del traje en imágenes: enciclopedia del vestido de todos los tiempos y pueblos, que comprende el traje popular en Europa y fuera de ella*, 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli, 1966.
- BUFFA, SEBASTIAN (ED.), *The Illustrated Bartsch: 37: formerly volume 17 (part 4): Antonio Tempesta: Italian Masters of the Sixteenth Century*, New York, Abaris Books, 1984.
- BULWER, JOHN, *Chirologia or the Natural Language of the Hand and Chironomia, or Art of Manual Rhetoric* (ed. de James W. Cleary), Carbondale Southern Illinois University Press, 1974.
- BUONTALENTI, BERNARDO, *Disegni di Vestiture per Deità, Virtù Mascherate ed altri oggetti... para los intermezzi de 1589*, ms. C.B.3.53, (Tomo II), Biblioteca Nacional de Florencia [Microfilm].

- BURATELLI, CLAUDIA, «I comici dell'Arte in piume d'ucello di Dionisio Menaggio (1618)», *Immagini di Teatri. Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, n° 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 187-212.
- CABRA LOREDO, M<sup>a</sup> DOLORES, SANTIAGO PÁEZ, ELENA MARÍA (EDS.), *Iconografía de Sevilla: Tomo I (1400-1650)*, Madrid, El Viso, 1988.
- CALABRESE, OMAR, *El lenguaje del arte* (traducción de Rosa Premat), 1<sup>a</sup> ed., Barcelona, Paidós, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Andrómeda y Perseo: Fábula [Escénica] ...: [Escenotecnia] de Baccio del Bianco... [Estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el día 18 de mayo de 1653]* (edición filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre), Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La fiera, el Rayo y la Piedra* (ed. de Aurora Egido), Madrid, Cátedra, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La Fiera, el Rayo y la Piedra: comedia de don Pedro Calderón de la Barca, según la representación que se hizo en el Palacio Real de Valencia el 4 de junio de 1690 (Biblioteca Nacional, Ms. 14614)*, Introducción de Manuel Sánchez Mariana y transcripción del manuscrito por Javier Portús, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vida es sueño* (edición de Evangelina Rodríguez Cuadros), Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Obras Completas [3 tomos], Tomo III: Autos sacramentales* (ed. de Ángel Valbuena Prat), Madrid, Aguilar, 1967.
- CALVETE DE ESTRELLA, JUAN CRISTÓBAL, *El felicissimo viaje d'el muy alto y muy Poderoso Principe Don Phelipe, Hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo desde España à sus tierra de la baxa Alemania con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandrers. Escrito en quatro libros*, Amberes, 1552, editado por Bibliófilos Españoles, VIII, Madrid, 1930.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, CARRETE PARRONDO, JUAN, LLEÓ CAÑAL, VICENTE, VALDIVIESO, ENRIQUE (EDS.), *Iconografía de Sevilla: Tomo III: 1790-1868*, Madrid, El Viso, 1991.
- CARAVAGLIA, NINY (ED.), *La obra pictórica completa de Mantegna* (introducción de Maria Bellonci, biografía y estudios críticos de Niny Caravaglia), Barcelona, Noguer, 1970.
- CARBONERES, MANUEL, *Relación y explicación histórica de la Solemne Procesión del Corpus, que anualmente celebra la Ciudad de Valencia, basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los Libros manuales de concejos, Clavería Comuna y otros documentos del Archivo Municipal de esta ciudad*, Valencia, 1873.
- CARDUCHO, VICENTE, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (ed. de F. Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979.
- CARRASCO MARTÍNEZ, ADOLFO, «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.
- CARRERES ZACARÉS, SALVADOR, *Festividad del Corpus. Las Rocas*, Valencia, Ediciones de la Delegación Municipal de Fiestas y Turismo, 1957.
- CASANOVAS, AURORA (ED.), AINAUD DE LASARTE, JUAN (INTR.), «Catálogo de la colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial, II» en: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Antiguo*, Vol. XVII. Años 1965-1966.
- CASTELLI, ENRICO, *De lo demoníaco en el arte: su significación filosófica* (traducción de Humberto Giannini), Santiago de Chile, Universidad, 1963.



- CHASTEL, ANDRÉ ET AL., *La Capilla Sixtina* (prólogo de Carlo Pietrangeli), Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- CHONÉ, PAULETTE ET AL., *Comedia y Tragedia: Jacques Callot (1592-1635)* [cat. exp.], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Calcografía Nacional, 2001.
- CILVETI, ÁNGEL L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.
- CLEMENTE, PIETRO ET AL., *Pittura votiva e stampe popolari*, Milán, Electa, 1987.
- COËLE, RENÉ THOMAS, «Farceurs français et italiens», *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XII, 1960, 127-130.
- COHEN, GUSTAV, «The Influence of the Misteries on Art in the Middle Age», en *Gazzete des Beaux Arts*, 24, 1943, pp. 327-342.
- CONDE DE VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez* [iv tomos]: tomo segundo: siglos XVI, XVII y XVIII, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889.
- CORVIN, MICHEL, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Bordas, 1995, 2 v.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Estudio preliminar e índices, José Luis Suárez García. Ed. facsímil), Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997.
- COTARELO Y MORI, EMILIO, *Colección de entremeses, loas bailes, jácaras y mojigangas desde fines del XVI a mitad del XVIII*, Madrid, RAE, 1911.
- COUSIN, VICTOR, «Une Scene des Gelosi», *Bulletin des Musées de France*, Marzo, 1890.
- 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.
- CROCE, BENEDETTO, «Intorno alla Commedia dell'Arte», *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1931, reimp. 1952, pp. 503-515.
- CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO, *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.
- D'HULST, R-A. (DIR.), *P. P. Rubens: Peintures, Esquisses à l'huile, Dessins: Anvers, 29 juin-30 septembre 1977* [cat. exp.], Amberes, Museo Royal de Beaux Arts, 1977.
- D'ANCONA, ALESSANDRO, *Origini del teatro italiano*, Turín, Loescher, 1891, 2 v., (reimp. Roma, Bardi, 1966).
- DACIER, ÉMILE, «Les scènes et figures théâtrales de Claude Gillot», *La revue de l'art ancien et moderne*, XLV y XLIX (1924-1926).
- DAMIANI, BRUNO, «Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo», en José M. Ruano de la Haza (Ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa Hispanic Studies 3 (1989), pp. 137-149.
- DE AUSEJO, R. P. SERAFÍN, O. F. M. CAP. (ED), *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1981.
- DE AZCÁRATE, JOSÉ M<sup>a</sup>, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, 82, 1948, pp. 81-99.
- DE COURVILLE, XAVIER, *Un apotre de l'art du théâtre au XVIII siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, París, Droz, 1945.
- DE LA ESCOSURA, PEDRO, «El demonio como figura dramática en el teatro de Calderón», *Revista de España*, XLV (1875), pp. 337-356, 433-452.
- DE LA FLOR, FERNANDO R., *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

- DE LA ROCHA BURGEN, FRANCISCO, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre*, Valencia, 1618.
- DE LAS HERAS NÚÑEZ, MARÍA DE LOS ÁNGELES, «Satyrus in Satan conversus», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Tomo IV, Núm. 7 (1991), pp. 319-326.
- DE LOS REYES PEÑA, MERCEDES, *El Códice de Autos Viejos: un estudio de historia literaria* [3 vols], Sevilla, Alfar, 1988.
- DE MARINIS, MARCO, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- DE MEYER, MAURITS, *Imagerie populaire des Pays-Bas: Belgique-Hollande*, Milán, Electa Editrice, 1970.
- DE PERAZA, LUIS, *Historia de la ciudad de Sevilla, 1552* (Edición, introducción e índices Silvia M<sup>a</sup> Pérez González), Sevilla, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla, 1997.
- DE POORTER, NORA (ED.), *Corpus Rubenianum Ludwig Burchrad: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts: Part II: The Eucaristic series, volume 1* [de 24], Londres, Filadelfia, Harvey Miller-Heyden & son, 1978.
- DE RAMAIX, ISABELLA (ED.), *The Illustrated Bartsch: 70: Part 1 (Supplement)*, New York, Abaris Books, 1999.
- DE VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE, *Obras*, Ed. Menéndez Pelayo, Real Academia Española, tomos II y III, Madrid, 1892.
- DEARBORN MASSAR, PHYLLIS, «Scenas for a Calderón Play by Baccio del Bianco», *Master Drawings*, n<sup>o</sup> 4 (1977), pp. 365-375 (láms. 21-31).
- DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ, *El Rey se divierte*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- DELENDA, ODILE, «La Magdalena en el arte», en: VV. AA., *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento* [cat. exp.], México, Instituto Nacional de Bellas Artes; Landucci, 2001.
- DESCALZO LORENZO, AMALIA, «El traje francés en la Corte de Felipe v», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, IV, 1997, pp. 189-210.
- DESPREZ, FRANÇOIS, *Recueil de la diversité des costumes de femmes*, París, 1567.
- DI BOURGET, PIERRE, «La couleur noire de la peau du démon dans l'iconographie chrétienne a-t-elle une origen precise?», *Actas del VIII Congreso Int. Arq. Cristiana*, Barcelona, 1969, ed. 1972, pp. 271-272.
- DIAGO, MANUEL, FERRER VALLS, TERESA (EDS.), *Comedias y Comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII (1989. Valencia)*, Valencia, Universidad: Departamento de Filología Española, 1991.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS Y ROYO-VILLANOVA, MERCEDES, «Una crucifixión de Louis de Caullery en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Tomo XIV, 1993, pp. 41-52.
- DÍAZ PADRÓN, MATÍAS, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII: II* [de III], Madrid, Museo del Prado; Editorial Prensa Ibérica, 1995.
- DIECKMANN, HERBERT, «Claude Gillot, intérprete de la Commedia dell'Arte», *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n<sup>o</sup> 15 (1963): pp. 201-224.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (COMISARIO EXPOSICIÓN), *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en tierras de los Austrias* [cat. exp.], Madrid, SEACEX, 2003.

- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (DIR.), *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (ED.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Del Siglo de Oro a hoy. Madrid, 1988)*, Londres, Tamesis Books, 1989.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Calderón de la Barca: verso e imagen*, Madrid, Consejería de Educación, 2000.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
- DUCHARTRE, PIERRE LOUIS, *The Italian Comedy; the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia dell'arte. With a new pictorial supplement reproduced from the «Recueil Fossard» and «Compositions de rhétorique». Authorized translation form the French by Randolph T. Weaver*, New York, Dover Publications, 1966.
- ECO, UMBERTO, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- EGIDO, AURORA, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», *Serta Philologica, F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 171-86.
- ELORZA GUINEA, JUAN CARLOS [COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN ET AL.], *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación* [cat. exp.], Burgos, Fundación Desarrollo provincial de Burgos, 1993.
- ERENSTEIN, ROBERT, «Claude Gillot e il Théâtre Italien», *Biblioteca Teatrale, nuova serie*, n° 2, 1986, pp. 23-43.
- FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO [COMISARIO DE LA EXPOSICIÓN], *Francisco Pacheco: 350 aniversario de su muerte* [cat. exp.], Sevilla, Caja San Fernando, 1994.
- FERGUSON, GEORGE, *Signos y Símbolos en el arte cristiano*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956.
- FERRARI, ORESTE, SCAVIZZI, GIUSEPPE, *Luca Giordano: L'opera completa* [2 v.]: T. II *Illustrazioni*, Nápoles, Electa, 1992.
- FERRER VALLS, TERESA, «Las dos caras del diablo en el teatro antiguo español» en: *Convegno di studi: Diavoli e Mostri in Scena dal Medio Evo al Rinascimento. Atti del Convegno: Roma 30 Giugno/3 Luglio 1988*, Roma, Union Printing Editrice, 1988 Roma, 30 Giugno/3 Luglio 1988 [estratto], pp. 303-324.
- FERRER VALLS, TERESA, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», en: Mercedes De los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 63-85.
- FERRER VALLS, TERESA, *Aproximación al estudio del Códice del teatro religioso: el Códice de Autos Viejos*, Valencia, Universidad de Valencia: Facultad de Filología, 1981.
- FERRER VALLS, TERESA, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*, Madrid, UNED, 1993.
- FERRER VALLS, TERESA, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Valencia, Universidad. Departamento de Filología Española, 1987, 2 v.
- FERRONE, SIRO, *Attori mercanti corsari: la Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993.
- FEVRE, LUCIEN, «De 1892 à 1933: Examen de conscience d'une histoire et d'un historien» en, *Combats pour l'histoire*, París, Colin, 1953.

- FILEDT KOK, JAN PIET, CORNELIS, BART, SMITS, ANNELOES (COMP.) Y LUIJTEN, GER (ED.), *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700*, Rotterdam: Sound & Vision Interactive; Amsterdam: Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 1996.
- FLECNIAKOSKA, JEAN LOUIS, «Les rôles de Satan dans les 'Autos de Lope de Vega'», *Bulletin Hispanique*, LXVI, 1964, pp. 30-44.
- FLECNIAKOSKA, JEAN LOUIS, «Les rôles de Satan dans les pièces du *Códice de Autos Viejos*», *Revue des Langues Romanes*, LXXV, pp. 195-207.
- FOSSARD (COMP.), *Recueil de plusieurs fragments des premières Comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous la règne de Henri IV. Recueil dit de Fossard, conservé au Musée National de Stockholm, présenté par Agne Beijer, suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P. L. Duchartre*, Paris, Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928.
- FOTHERGILL-PAYNE, LOUIS, «Del carro al corral: la comunicación dramática en los años 60 y 80 del siglo XVI», *Revista Canadiense de Estudios Hispanistas*, II, 2 (1983), pp. 249-261.
- FOTHERGILL-PAYNE, LOUIS, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, 1977.
- FOUCART, JACQUES, LACAMBRE, JEAN [COMISARIOS EXP.], *Le siècle de Rubens dans les collections publiques françaises* [Cat. exp.], Paris, Éditions des Musées nationaux, 1977.
- FOUCAULT, MICHEL, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT, MICHEL, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (traducción de Elsa Cecilia Frost), Madrid, Sigo veintiuno, 1978.
- FOURNIER, EDOUARD (ED.), *Le théâtre français avant la Renaissance, 1450-1550: mystères, moralités et farces précédé d'une introduction et accompagné de notes pour l'intelligence du texte par M. Edouard Fournier; ornée du portrait en pied colorié du principal personnage de chaque pièce dessiné par MM. Maurice Sand...*, Paris, Laplace édit., [s.a.] (Corbeil: Typ. et stér de Créte).
- FRANCASTEL, PIERRE, *La Figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento* (traducción de Alfredo Silva Estrada, Caracas: Monte Avila Editores, [1970]).
- FRANCASTEL, PIERRE, *Guardare il teatro*, Bolonia, Il Mulino, 1987.
- FRANCASTEL, PIERRE, *La realidad figurativa* (traducción de Godofredo González), Barcelona, Paidós, 1988.
- FRIEDLANDER, MAX J., *From Van Eyck to Bruegel: volume two: the sixteenth century*, London, Phaidon, 1969.
- GALLEGO, JULIÁN: «El Geógrafo», en: Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gallego, *Velázquez* [cat. exp.], Madrid, Museo del Prado, 1990.
- GAMBELLI, DELIA, «Arlecchino dalla preistoria a Biancolelli», *Biblioteca Teatrale*, v, 1972: pp. 17-78.
- GARCÍA VEGA, BLANCA, *El grabado en el libro español: siglos XV-XVI-XVII: (aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid):* [II tomos], Valladolid: Institución cultural Simancas; Diputación, 1984.
- GAZEAU, A., *Los Bufones* (versión española por Cecilio Navarro), Barcelona, Biblioteca de Maravillas, 1885.
- GHERARDI, ÉVARISTE, *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil General de Toutes les Comédies et Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au Service. Enrichi d'Estampes en Taille-douce à la tête de chaque Comédie, à la fin de laquelle tous les Airs qu'on y a chantez se trouvent gravez notez, avec leur Basse-continuez chifré*, Paris, J.-B. Cusson et Pierre White, 1700, 6 v.

- GOMBRICH, ERNST H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- GOMBRICH, ERNST H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1986.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, JESÚS MARÍA (ED.), *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial: x tomos*, Vitoria, Ephialte, 1994.
- GONZÁLEZ GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL, «Iconografía de Santo Toribio de Astorga: iconografía y fuentes», *Cuadernos de Arte e Iconografía: III Coloquios de Iconografía: 28-30 de mayo de 1992: ponencias y comunicaciones*. I, T. VI, n° 11, 1993, pp. 479-485.
- GONZÁLEZ MENA, M<sup>a</sup> ÁNGELES, *Catálogo de encajes: con una adición al catálogo de bordados*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1976.
- GONZÁLEZ PEDROSO, EDUARDO, (ED.), *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días: autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII: colección escogida dispuesta y ordenada por Eduardo González Pedroso*, Madrid, Real Academia Española, 1952.
- GORDON, MEL, *Lazzi: the Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1992.
- GRACIA BENEYTO, CARMEN, «La iconografía del actor como documento», en Rodríguez Cuadros, Evangelina, (Coord.) *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat, 1997, v. 1, pp. 411-478.
- GRAU, LUIS, CALLEJO, ERNESTO, «Oristonga: una iconografía recóndita», en: *Brigecio: estudios de Benavente y sus tierras* (N° 11), Benavente, Centro de Estudios Benaventanos «Ledo el Pozo», 2001, pp. 29-40.
- GREGORI, MINA (DIR.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Milán, Electa, 1992.
- HALLAR, MARIANNE, *Teaterspil og Tegnsprog. Ikonografiske studier i commedia dell'arte*, Copenhagen, Akademisk Forlag; Universitetsforlaget i København, 1977.
- HARALD HANSEN, HENRY, *Historia gráfica de la moda*, Barcelona, Juventud, 1959.
- HASKINS, SUSAN, *María Magdalena: mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996.
- HAZARD, PAUL, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* (traducción del francés por Julián Marías), Madrid, Revista de Occidente, 1946.
- HERNÁNDEZ REDONDO, JOSÉ IGNACIO, «En torno al Maestro de Covarrubias», *Actas del Congreso Gil Siloé*, Burgos, 2001, pp. 239-261.
- HERNÁNDEZ REDONDO, JOSÉ IGNACIO, «Santo Domingo de Guzmán», *Catálogo de la Exposición La ciudad de seis pisos*, El Burgo de Osma, 1997, pp. 226-227.
- HOCKE, GUSTAV RENE, *El Manierismo en el arte europeo, de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- HORAPOLO, *Hieroglyphica*, Edición e introducción de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- HUEMER, FRANCES, VIEGHE, HANS, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchrad: Part XIX: Portraits I*, London, Harvey Miller, 1977.
- HUIDOBRO, CONCHA, *Durero grabador*, Madrid, Electa; Biblioteca Nacional, 1999.
- HUIZINGA, JOHAN, *El otoño de la Edad Media: estudios sobre las formas de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, 2ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1945.
- HUMFREY, PETER, *Carpaccio: catálogo completo de pinturas*, Madrid, Akal, 1992.
- INTERIÁN DE AYALA, JUAN, FR., *El pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas: dividido en ocho libros:*

- con un apéndice: obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura, y de la Historia Eclesiástica*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883.
- JAVIERRE, JOSÉ MARÍA, *La jesuita Mary Ward: mujer rebelde que rompió moldes en la Europa del XVII*, Madrid, Libros Libres, 2002.
- JELGERHUIS, JOHANNES, *Theoretische over de Gesticulatie en Mimiek*, Amsterdam, 1827.
- JUNQUERA DE VEGA, PAULINA, DÍAZ GALLEGO, CARMEN (EDS.), *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional: volumen II [de II]: siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.
- KATRITZKY, MARGARET A. «Harlequin Revealed: a Discovery by Agne Beijer» *Boletín del Drottningholms Teatermuseum de Estocolmo*, 1998, pp. 94-103.
- KATRITZKY, MARGARET A., «A renaissance *commedia dell'arte* performance: towards a definitive sequence of Sieur Fosard's woodcuts?», en: *Nationalmuseum Bulletin*, Stockholm, 1988, Volume 12, Nº 1, pp. 37-53.
- KATRITZKY, MARGARET A., «Italian comedians in Renaissance prints», *Print Quarterly*, IV, 3 Sept, 1987, pp. 248-251.
- KATRITZKY, MARGARET A., «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*», *Renaissance Studies*, Vol. I (1987), Nº 1, pp. 71-125.
- KERNODLE, GEORGE R., *From Art to the Theater: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1944.
- KERNODLE, GEORGE R., *Invitation to the theatre*, New York: Harcourt, Brace & World, 1967.
- KING, FRANCIS, *Magie, aspects de la tradition occidentale* (traducción de M. Braudeau), París, Le Seuil, 1975.
- KIRSCHBAUM, E., «L'angelo rosso e l'angelo turchino», *Rivista de Archeologia christiana*, XVI, 1940, pp. 209-227.
- KUTSCHER, ARTUR, *Die Commedia dell'arte und Deutschland*, Emsdetten, Lechte Verlag, 1955.
- KYBALOVÁ, LUDMILA, HERBENOVÁ, OLGA Y LAMAROVÁ, MILENA, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, 12ª ed., París, Grund, 1976.
- LANG, FRANCISCUS, *Disertatio de Actione Scenica*, Munich, 1727.
- LANG, FRITZ, *El lenguaje del rostro: una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y al arte*, Barcelona, Luis Miracle, 1965.
- LAVÉ, JAMES (DIR.), *Le Costume: des Tudor a Louis XIII*, París, Horizons de France, 1950.
- LAVÉ, JAMES, *Breve Historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988.
- LAZCANO, RAFAEL (ED.), *X Congreso Internacional de Historia de la Orden de San Agustín: Conventos agustinos: (Madrid, 20-24 de octubre de 1997): actas del congreso*, Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 1998.
- LE GOFF, JACQUES, «Documento/Monumento» en *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 227-239.
- LE GOFF, JACQUES, «Documento/Monumento», *Enciclopedia Einaudi*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1978, pp. 44-46.
- LEA, KATHLEEN MARGUERITE, «The bibliography of the *commedia dell'arte*: the miscellanies of the comici and virtuosi», *The Library*, 4th series, II, nº 1 (junio 1930): pp. 1-38.
- LEA, KATHLEEN MARGURITE, *Italian Popular Comedy: a study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with special reference to the English State*, Oxford, Clarendon Press, 1934, 2 v.
- LEBÈGUE, RAYMOND: «Les Italiens en 1604 à l'Hôtel de Bourgogne», *Revue d'Histoire Littéraire*, 1933, pp. 77-79.

- LELOIR, MAURICE, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Gründ, [19-?].
- LEVI-PISETZKY, ROSITA, *Storia del Costume in Italia*, Milano, Instituto Editoriale Italiano, 1966, 5 v.
- LEYVA, AURELIA, «Notas sobre Alberto Nasseli 'Ganassa' en España (1574-1584)», *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. II, pp. 19-25.
- LEYVA, AURELIA, «Juan Jorge Ganassa y los epígonos de la commedia dell'arte en España» en M. G. Profetti, *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano, v. III: percorsi europei*, Florencia, Alinea Editrice, 1997, pp. 9-17.
- LIBRON, F. Y CLOUZOT, H., *Le Corset dans l'art et les moeurs du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, París, 1933.
- LIEDTKE, WALTER A., *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art I*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1984.
- LLEÓ CAÑAL, VICENTE, *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los S. XVI y XVII*, Sevilla, Diputación, 1975.
- LOBATO YANES, A. I., «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», *Segismundo*, 43-44 (1983), pp. 37-61.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, CELESTINO, *Teatros y Comediantes sevillanos del siglo XVI: estudio documental*, Sevilla, s.n. (Imp. Provincial), 1940.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Philosophia Antigua Poetica* (Ed. de Alfonso Carballo Picazo), Madrid, CSIC, 1973.
- LÓPEZ-REY, JOSÉ, *Velázquez: la obra completa [2 v.]: primera parte: el pintor de los pintores*, Colonia, Taschen; Wildenstein Institute, 1999.
- MÂLE, ÉMILE, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen-Age*, 7<sup>a</sup> ed, París, A. Colin, 1966.
- MÂLE, ÉMILE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en Franc: étude sur l'Iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París: [Philippe Renouard], 1908.
- MÂLE, ÉMILE, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France: Etude sur l'Iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París : [s.n.], 1910 (Evreux : Ch. Herissey).
- MALLÉ, LUIGI, *I dipinti del museo d'arte antica: catalogo*, Torino: Museo civico di Torino, 1963.
- MAMCZARZ, IRENE, *Le Masque et l'Âme: del l'improvisation à la création théâtrale*, París, Klincksieck, 1999.
- MANDEL, GABRIEL, BO, CARLO (EDS.), *La obra pictórica completa de Botticelli*, Barcelona, Noguer, 1970.
- MANGUEL, ALBERTO, *Leer las imágenes: una historia privada del arte* (traducción del inglés por Carlos José Restrepo), Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- MARÍAS, FERNANDO, *Velázquez, pintor y criado del rey*, Madrid, Nerea, 1999.
- MAROTTI, FERRUCIO, ROMEI, GIOVANNA, *La Commedia dell'Arte e la Società Barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1994.
- MARROW, JAMES (ED.), *The Illustrated Bartsch: 12: formerly volume 7 (Part 3): Hans Baldung Grien; Hans Springinklee; Lucas van Leyden*, New York, Abaris Book, 1981.
- MARROW, JAMES, STRAUS, WALTER, JACOBOWITZ, ELLEN S. Y STEPANEK, STEPHANIE L. (EDS.), *The illustrated Bartsch: 12: formerly volume 7 (part 3): Hans Baldung Grien: Edited by James Marrow; Hans Springinklee: Edited by Walter L. Strauss; Lucas Van Leyden: engravings and etchings edited by Ellen S. Jacobowit: woodcuts edited by Stephanie L. Stepanek*, New York, Abaris Books, 1981.

- MASPOCH BUENO, SANTIAGO, «Los animales en *La vida es sueño*», en *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, n° 1, 1997, pp. 107-111.
- MASTROPASQUA, FERNANDO, «Lo spettacolo della Collezione Fossard», *Ruzante e Arlecchino tre saggi sul teatro popolare del cinquecento*, *Quaderni di Ricerca*, n° 2, (Parma: Studium Parmense, 1970), pp. 91-125.
- MASTROPASQUA, FERNANDO, «Pantalone ridicola apparenza —Arlecchino comica presenza», en, *Alle Origini del Teatro Moderno, La Commedia dell'Arte, Atti del Convegno di Studi, Pontadera, 28-29-30 maggio 1976*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 97-103.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL, *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*, Madrid, CSIC; Instituto Diego Velázquez, 1979.
- MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE, *Les estampes des Wierix [3 v.]: conservees au cabinet des estampes de la bibliotheque royale Albert Ier: catalogue raisonné: enrichi de notes dans diverses autres collections: première partie: Ancien Testament, Nouveau Testament, Dieu le Père, le Christ, le Saint-Esprit, les Anges et la Vierge*, Bruxelles, Bibliotheque Royale Albert Ir, 1978.
- MCDOWELL, JOHN HUBER, «Some pictorial aspects of early *commedia dell'arte* acting», *Studies in Philology*, vol. 39 (1942), pp. 47-64.
- MCDOWELL, JOHN HUBER, «Some pictorial aspects of early mountebank stages», *Publications of the Modern Language Association of America*, 61 (1946), pp. 84-96.
- MELDOLESI, CLAUDIO, «Les siciliens: da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori» en *Studi in onore di Giovanni Machia*, vol. II, Milán, Mondadori, 1983.
- MENA MARQUES, MANUELA B., *El Bufón Pablo de Valladolid*, en *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias: (A propósito del «Retrato de enano» de Juan Van der Hamen)* [cat. exp.], Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, p. 88.
- MENA, MANUELA, «El Napolitano Lucas Jordán en El Escorial», en: Mario di Giampaolo (Coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, Electa, 1994, pp. 203-215.
- MERIMÉE, HENRY, *L'art dramatique a Valencia depuis ses origines jusqu'an commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Edouard Privat, 1913.
- MESSIA DE LA CERDA, REYES, *Discursos festivos en que se pone la descripcion del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron. Dirigidos al Invicto y generoso Conde de Priego, Asistente de Sevilla, D. Pedro Carrillo de Mendoza. Año de 1594* (Introducción y transcripción de Vicente Lleó Cañal), Sevilla, Fundación Fondo de Cultura, 1985.
- MIELKE, HANS (ED.), *Durero* (traducción de Antonio de Zubiaurre), Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1971.
- MIKLASEVSKIJ, KONSTANTIN, *La Commedia dell'arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, par Cosntant Mic, París, Schiffrin, aux Editions de la Pléiade, 1927.
- MINGOTE CALDERÓN, JOSÉ LUIS, *Catálogo de aperos agrícolas del Museo del pueblo español*, Madrid, Ministerio de Cultura, Pesca y Alimentación, 1990.
- MODE, HEINZ, *Animales Fabulosos y Demonios*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- MOLINARI, CESARE, «Sull'iconografia come fonte della storia del teatro», en: VV.AA., *Immagini di Teatro, Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, n° 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966, pp. 19-40.
- MOLINARI, CESARE, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MOLINARI, CESARE, *Storia del Teatro*, [Capitolo tredicesimo: *Commedia dell'Arte*], 5ª ed., Milán, Laterza, 1998, pp. 103-112.



- MONTAGNI, E. C., GRIMM, CLAUDIUS, *L'opera completa de Frans Hals*, Milano, Rizzoli, 1974.
- MORÁN TURINA, MIGUEL Y PORTÚS PÉREZ, JAVIER, *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- 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.
- MORRIS LESTER, KATHERINE, *Historic Costume: a résumé of the Characteristic Types of Costume from the Most Remote Times of the Present Day*, Peoria (Illinois), The Manual Arts Press, 1942.
- MOSCO, MARILENA, «Vanitas» en, Marilena Mosco (Dir.), *La Maddalena tra sacro e profano* [Cat. exp.], Florencia, La Casa Usher: Mondadori, 1986, pp. 155-157.
- MOUREAU, FRANÇOIS, «L'Italia di Antoine Watteau, ovvero il sogno dell'artista», *Quaderni di teatro*, VIII (1985), n.º 29 («Gli Italiani a Parigi»), pp. 61-67.
- NADAL, P. JERÓNIMO, S. I., *Imágenes de la Historia Evangélica: con un estudio introductorio por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos*, Barcelona, Albir, 1975.
- NAVARRETE PRIETO, BENITO, *La pintura andaluza del S. XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- NEWTON, STELLA MARY, *Renaissance Theatre Costume and the sense of the historic past*, Amsterdam, Rapp + Whiting, 1975.
- NICOLL, ALLARDYCE, *Masks, Mimes and Miracles: studies in popular theatre*, New York, Harcourt Brace, 1931.
- OLIVA, CÉSAR, «Los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-76.
- OROZCO, EMILIO, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- OROZCO, EMILIO, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, s.n., 1977.
- OTTONELLI, GIOVAN DOMENICO, *Della christiana moderazione del Teatro Libro II, detto la Solutione de' Nodi...*, Florencia, Giovanni Antonio Bonardi, 1649.
- OTTONELLI, GIOVAN DOMENICO, *Della christiana moderazione del Teatro Libro III, detto Le Resolutioni di alcuni Dubii, e casi di coscienza intorno agli Spettatori delle Comedie poco modeste*, Florencia, Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1649.
- OTTONELLI, GIOVAN DOMENICO, *Della christiana moderazione del Teatro. Libro detto L' Ammonitioni a' Recitanti...*, Florencia, Giovanni Antonio Bonardi, 1652.
- OTTONELLI, GIOVAN DOMENICO, *Della christiana moderazione del teatro Libro I, detto La Qualità delle Comedie...*, Florencia, Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1648.
- PÁEZ RÍOS, ELENA, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1982, 4 v.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947.
- PANDOLFI, VITO, *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Florencia, Sansoni Antiquariato, 1957-61, 6 v.
- PANOFKY, ERWIN, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- PANOFKY, ERWIN, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1971.
- PARKER, A. A., «The Devil in the Drama of Calderón», en: B. W. Wardropper (Ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, New York, University Press, 1965.
- PÄTCH, OTTO, *Historia del arte y metodología* (versión española de Francisco Corti), Madrid, Alianza Editorial, 1977.

- PAZ Y MELIÁ, ANTONIO, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1899.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL (ED.), *Códice de Autos Viejos: Selección*, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.
- PÉREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO, *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1984.
- PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E., (DIR.), *Madrid pintado: la imagen de Madrid a través de la pintura: octubre 1992- enero 1993* [Catálogo de la Exposición], Madrid, Museo Municipal, 1992.
- PROTA-GIURLEO, ULISE, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962.
- PUIGGARÍ, JOSÉ, *Estudios de Indumentaria española concreta y comparada : Estado político-social, estética y artes, costumbres, lujo, modas. Técnica y análisis de trajes y armas en sus diferentes variedades. Cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta, 1890.
- QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS, «Sobre el actor en la Baja Edad Media», en: Rodríguez Cuadros, E. (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat, 1997, v. I: pp. 91-120.
- QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, (E. Rodríguez Cuadros y Josep Lluís Sirera Turó, co.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 1999.
- QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS, «Sobre el actor en la Baja Edad Media», en E. Rodríguez Cuadros (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de Valencia, 1997, vol. I, pp. 91-120.
- QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS, «La estructura narrativa de las representaciones tardomedievales», en Ricard Salvat (Ed.), *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre. Barcelona, juny 1988*, Barcelona, Institut del Teatre, 1999, pp. 475-486.
- QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS, *El Misteri d'Elx*, Valencia, Gregal Llibres, 1985.
- QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1987.
- RACINET, ALBERT, *Historia del vestido*, (3ª reimp.), Madrid, Libsa, s.a.
- RAGGHIANI, CARLO LUDOVICO (COMP.), *Musei del mondo*, Londres: National Gallery; Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.
- RASI, LUIGI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Florencia, F. Lumachi, 1905 (v. II).
- RASI, LUIGI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Florencia, Fratelli Bocca, 1897 (v. I).
- RAUHUT, FRANZ, «La Commedia dell'arte italiana in Baviera: teatro, pittura, musica, scultura», en VV. AA., *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, Florencia, Olschki, 1965.
- RÉAU, LOUIS, *Iconografía del arte cristiano* [6 v.]: Tomo I/vol. I: *Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Sebral, 1996.
- RÉAU, LOUIS, *Iconographie de l'Art Chrétien* [VI tomes]: tome premier: *introduction générale*. Paris, Presses Universitaires de France; New York: Kraus Reprint, 1983, chapitre II: *Le symbolisme animal, végétal et mineral ou le miroir de la nature* (pp. 76-132).
- REGUEIRO, JOSÉ M., «Rito y popularismo en el teatro antiguo español», en *Romanische Forschungen*, LXXXIX (1977), pp. 1-17.

- RENAU BERENGUER, JUAN (DIB.), *La procesión del Corpus en 1800 ... de un álbum acuarelado diseñado en forma de bocetos, en tamaño folio, que se guarda en el Archivo Municipal de Valencia. Dibujos a plumín por Juan Renau Berenguer*, Valencia, 1963.
- RIBOT, LUIS, HERRERO, MARÍA (DIRS.): *Felipe II: un monarca y su época: las tierras y los hombres del Rey: Museo Nacional de Escultura. Palacio de Villena. Valladolid: 22 de octubre 1998/10 de enero*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- RICCOBONI, LUIGI, *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, et une dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Pierre Delormel, 1728.
- RIGHETTI, FRANCESCO, *Teatro Italiano*, Torino, 1826-1827.
- RIPA, CESARE, *Iconología*, Madrid, Akal, 1996, 2 v.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA (COORD.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat, 1977, 2 v.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, «Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano», en: M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (Eds.), *La Rueda de la Fortuna: Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberg, 2000, pp. 61-123.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, «El documento sobre el actor: la dificultad barroca del oficio de lo clásico», Rodríguez Cuadros, Evangelina, (Coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat, 1997, v. 2, pp. 163-200.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en: Mercedes De los Reyes Peña (Dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 109-139.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, «El rigor de lo efímero: la influencia de la *commedia dell'arte* y la improvisación en la historia del oficio», en: Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 89-124.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, «La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura alegórica y técnica del actor», *Lecturas de Historia del Arte, EPHIALTE, Instituto de Estudios iconográficos*, Vitoria-Gasteiz, 1990, pp. 116-133.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA, *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO, «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Almerienses, Departamento de Arte y Literatura, 1992, pp. 137-151.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, ALFONSO, «Prólogo», en: Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 9-12.
- ROJO VEGA, ANASTASIO, *Fiestas y comedias en Valladolid (siglos XVI-XVII)*, Valladolid, Ayuntamiento, 1999.
- RUANO DE LA HAZA, JOSÉ M<sup>a</sup>, «El vestuario en el teatro de corral», en: Mercedes de los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, pp. 43-63.
- RUEDA, LOPE DE, *Pasos completos* (ed. a cargo de Juan María Marín Martínez), Madrid, Espasa Calpe, 1990.

- RUFFINI, FRANCO, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.
- RUIZ LAGOS, MANUEL, «Las alegorías inanimadas, como técnica escenográfica en el teatro simbólico de Calderón», *Archivum*, xv, 1965, pp. 257-274.
- RUIZ LAGOS, MANUEL, «Técnicas del teatro barroco: la pintura y el centro escénico», en *Symposium Internacional: Tomo I: Murillo y su época*, Sevilla, Museo de Bellas Artes; Universidad, 1982, pp. 1-38.
- SAAVEDRA, MIGUEL DE CERVANTES, *Obras completas, Tomo II: La soberana Virgen de Guadalupe*, Madrid, Aguilar, 1991.
- SADOU, GEORGE, *Jacques Callot miroir de son temps*, Paris, Gallimard, 1969.
- SÁNCHEZ-ARJONA, JOSÉ, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (prólogo de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña), Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1994.
- SAND, MAURICE, *Masques et Bouffons (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceu. Préface par George Sand*, París: Michel Lévy Frères, 1860, 2 v.
- SANZ, M<sup>a</sup> JESÚS, «El Corpus en Sevilla a mediados del siglo XVI. Castillos y danzas», *Laboratorio de arte*, n<sup>o</sup> 10, Sevilla (1997), pp. 123-137.
- SASTRE VARAS, LÁZARO, O. P., *Convento de San Esteban: Arte e Historia de los Dominicos*, León, Edileasa, 2001.
- SCALA, FLAMINIO, *Il Teatro delle favole rappresentative*, A cura de F. Marotti, Milán, Il Polifilo, 1976, 2 v.
- SCHÖNE, GUNTER, «Die Commedia dell'arte – Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern», en *Maske und Kothurn*, v (1959).
- SCHUCKMAN, CHRISTIAAN (COMP.) Y DE HOOP SCHEFFER, D. (ED.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: 1450-1700: volume XLV: Marten de Vos plates: part 1*, Rotterdam: Sound & Vision Interactive; Amsterdam: Rijksprentenkabinet, 1995.
- SCHUCKMAN, CHRISTIAAN, (COMP.), DE HOOP SCHEFFER, D. (ED.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: 1450-1700: volume XLII: Alexander Voet I to Anthonie de Vos*, Amsterdam, Koninklijke Van Poll, Rososendaal; Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 1993.
- SCHUCKMAN, CHRSTIAAN (COMP.), DE HOOP SCHEFFER, D. (ED.), *Hollstein's Dutch & flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700: volume XLIII: Lucas Vorsteman 1*, Roosendaal, Koninklijke van Poll; Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, 1993.
- SEBASTIÁN, SANTIAGO, *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- SEBILLOT, P., «L'Enfer et le diable dans l'iconographie», *Revue des Traditions Populaires*, Tome IV, N<sup>o</sup>3 (1889), pp. 129-132, 509-511; T. v, pp. 20-28 y T. ix, pp. 327-328.
- SERRERA, JUAN MIGUEL, OLIVER, ALBERTO (EDS.), *Iconografía de Sevilla: Tomo II (1650-1790)*, Madrid, El Viso, 1989.
- SESTIERI, GIANCARLO, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento: volume terzo [de III]*, Torino, Umberto Allemandi & C, 1994.
- SHERGOLD, N., VAREY, J., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londres, Tamesis Book, 1985.
- SHERGOLD, NORMAN Y VAREY, JOHN, en *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1684: estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Arte y Geografía, 1961.

- SIGURET, FRANÇOISE, *L'œil surpris: perception et représentation dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Klincksieck, 1993.
- SMOLAR-MEYNART, ARLETTE, VANRIE, ANDRÉ, SOENEN, MICHELINE, RANIERI, LIANE, VERMEIRE, MARTINE (EDS.); DE JONGE, KRISTA (COL.), *Le Palais de Bruxelles: huit siècles d'art et d'histoire*, Bruxelles, Crédit Communal, 1991.
- SPAZIANI, MARCELLO (ED.), *Le Théâtre italien di Gherardi: otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- STEPHENSON, R. C., «A note on Lope de Rueda's Paso Sexto», *Hispanic Review*, vi, 1938, pp. 265-268.
- STERLING, CHARLES, «Early paintings of the Commedia dell'Arte in France», *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 2, n° 1, 1943, pp. 11-32.
- STONE PETERS, JULIE, *Theatre of the Book 1480-1880: print, text, and Performance in Europe*, Oxford, University Press, 2000.
- STRAUSS, WALTER L. (ED.), *The Illustrated Bartsch: 10 (Commentary): Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer*, New York, Abaris Books, [s. a.].
- STRAUSS, WALTER L. (ED.), *The Illustrated Bartsch: 13: formerly volume 7 (part 4): sixteenth century artists*, New York, Abaris Books, 1981.
- STRAUSS, WALTER L. (ED.), *The illustrated Bartsch; 3: formerly volume 3 (part 1): Netherlandish artists: Hendrik Goltzius*, New York, Abaris Books, 1980.
- STRAUSS, WALTER L. (ED.), *The Illustrated Bartsch: 4: formerly volume 3 (part 2): Netherlandish Artists: Matham, Saenredam, Muller*, New York, Abaris Books, 1980.
- STRAUSS, WALTER, *Hendrik Goltzius: the Complete Engravings and Woodcuts*, 2 v., New York, 1977.
- TARDÓN BOTAS, NARCISO, *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leónido y Marfisa», de Calderón de la Barca, dada en el Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680* [Tesis Doctoral], Madrid, Universidad Complutense: Servicio de Publicaciones, 1993.
- TARDÓN BOTAS, NARCISO, *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leónido y Marfisa», de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro el día 3 de marzo de 1680*, Madrid, Universidad Complutense, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2001 [formato CD-ROM].
- TAVIANI, FERDINANDO Y SCHINO, MIREIA, *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, e XVIII secolo*, Florencia, La Casa Usher, 1982.
- TAVIANI, FERDINANDO, «Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori nell'Ottocento», *Quaderni di teatro*, vi (1984), pp. 21-22.
- TAVIANI, FERDINANDO, «Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'arte», *Teatro e storia*, v. I, n°1, (Bologna, 1986: pp. 25-75).
- TERNOIS, DANIEL, *L'art de Jacques Callot*, París, 1962.
- THORNTON, PETER, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1991.
- TORDERA SÁEZ, ANTONIO, «Historia e historias del teatro: la actriz Rita Luna», en: Rodríguez Cuadros, E. (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat, 1997, v. II: pp. 339-359.
- TORMO, ELÍAS, *En las Descalzas Reales, estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Blass y Cia., 1927 (IV Tomos).

- URREA FERNÁNDEZ, JESÚS, «La plaza de San Pablo: escenario de la Corte», en: *Valladolid: historia de una ciudad. Congreso Internacional*. 1999 [3 v]. Volumen I: *La Ciudad y el Arte. Valladolid Villa (época medieval)*, pp. 27-41.
- VALBUENA PRAT, ÁNGEL, «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo VI, nº 1, 1930, pp. 1-16.
- VALCANOVER, FRANCESCO (ED.), *La obra pictórica completa de Tiziano*, Introducción de Corrado Gagli. Biografía y estudios críticos de Francesco Valcanover; Barcelona; Madrid, Noguer, 1971.
- VAN THIENEN, FRITHJOF, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930.
- VAREY, JOHN E., «Ganassa en Iapenínsula ibérica en 1603», en J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi (Eds.), *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre al literatura española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenman*, Madrid, José Esteban Editor, 1981, pp. 455-462.
- 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.
- VASARI, GIORGIO, *Disegni di Vestiture per vari oggetti*, ms. C.B.3.53 (Tomo I), Biblioteca Nacional de Florencia [Microfilm].
- VECELLIO, CESARE, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Venecia, 1590 (ed. Venecia, 1664).
- VECELLIO, CESARE, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* [1590], París, Typographie de Firmin Didot Frères Fils & Cte., 1859.
- VÉLEZ DE GUEVARA, JUAN, *Los Celos hacen Estrellas* (Edición de N. D. Shergold y J. E. Varey con un estudio de la música realizado por Jack Sage), Londres, Tamesis Books, 1970.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS, *El Diablo Cojuelo*, Edición de Ramón Valdés, estudio preliminar de Blanca Perrián, Barcelona, Crítica, 1999.
- VIAN, CESCO, *Storia della letteratura spagnola*, Milán, Fratelli Fabri, 1969-, 2v.
- VILLALBA GARCÍA, M<sup>a</sup> Ángeles, «La gestualidad escénica en la comedia de capa y espada», *Revista de Literatura*, LI, 101 (1989), pp. 55-75.
- VILLENEUVE, ROLAND, *La Beauté du Diable*, [Singapur, imp.], Pierre Bordas et fils, 1994.
- VILLER, MARCEL (DIR.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, París, G. Beauchesne et ses fils, 1937-74, 11 v.
- VOSTERS, SIMON A., «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», *Las constantes estéticas de la 'comedia' en el Siglo de Oro, Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, nº 2, Amsterdam, Rodopi, 1981.
- VV. AA., *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966.
- VV. AA., *Immagini di Teatro. Biblioteca Teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, nº 37-38, Roma, Bulzoni Editore, 1966.
- VV. AA., *Museo del Prado: inventario general de pinturas: I [de III]: la Colección Real*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- VV.AA., *I mestieri della moda a Venezia: dal XIII al XVIII secolo: the Crafts of teh venetian fashion from the thirteen to the eighteenth century* (Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr [Giugno-settembre] 1988), Venezia, Edizioni del Cavallino, 1988.

- WARBURG, ABY, «I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri: saggio storico-artistico», *Es-tratto dagli Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (Anno 1895)-Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1895.
- WARDROPPER, BRUCE, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.
- WETHEY, HAROLD E. (ED.), *The paintings of Titian* [3 vols]: *complete edition by Harold E. Wethey: 1: The religious paintings*, Londres, Phaidon Press Ltd, 1969.
- WICKERSHAM CRAWFORD, J. P., «The Devil as a dramatic figure in the Spanish religious drama before Lope de Vega», *Romanic Review*, vol. 1, núm 3, pp. 302-312, y, v. 1, n° 4, pp. 374-383.
- YARZA LUACES, JOAQUÍN, «Del Ángel caído al Diablo medieval», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLV, Valladolid (1979), pp. 299-316.
- ZAMPETTI, PIETRO, DE LÉPINAY, FRANÇOIS, CUPPINI SASSI, SILVIA, *Giovan Battista Salvi «il Sassoferrato»: 29 Giugno-14 Ottobre 1990* [cat. exp.], Cisinello B. (Milano), Almilcare Pizzi, 1990.
- ZAMPINO, M. DANIELA, «Gli studi teatrali e il *Journal of the Warburg and Courtland Institute*», *Biblioteca teatrale*, n° 18, 1977.
- ZERI, FEDERICO, *Giorno per Giorno nella pittura: vol. IV: Scritti sull'arte italiana del cinquecento*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1994, 5 v.
- ZERNER, HENRY, (ED.), *The illustrated Bartsch: 33: formerly volume 16 (part 2): Italian artists of the sixteenth century: School of Fontainebleau*, New York, Abaris Books, 1979.
- ZUBIATUR, M., *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.
- ZUMTHOR, PAUL, «Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française», *Revue des sciences humaines*, 97 (1960), pp. 5-19.





## Índice de ilustraciones



## Introducción<sup>1</sup>

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

### *Capítulo I: Documentos iconográficos de la Commedia dell'Arte conservados en España*

Fig. 1: Atribuido a François Bunel el Joven, *Compañía de la Commedia dell'Arte*. c. 1578-1590. Béziers. Museo de Bellas Artes.

Fig. 2: Anónimo, *Troupe de comédiens italiens (les Gelosi, avec Isabella Andreini?)*. París. Museo Carnavalet. © Phototèque des musées de la ville de Paris (ou PMVP)/Cliché: Pierrain.

Fig. 3: Anónimo flamenco, *Commedia dell'Arte Scene*. Óleo sobre madera. 40,5 x 51 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Fig. 4: Anónimo, *Scena della Commedia dell'Arte recitata in Francia*. Anteriormente en Milán. Paradero desconocido.

Fig. 5: Anónimo, *Harlequin Deguisé*. Óleo sobre tabla. 33 x 44cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Fig. 6: Anónimo, *Arlequin Disfrazado*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 7: Grabado de *Harlequin Deguisé*. *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 8: Anónimo, *The Comic Serenade*. Óleo sobre tabla. 33 x 46.5 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Fig. 9: Anónimo, *Historia de Zany y Arlequin*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 10: Anónimo, *The Comic Duel*. Óleo sobre tabla. 33 x 46 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Fig. 11: Anónimo, *Zany, Arlequin, Francisquina*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 12: Anónimo, *Zany, Lilia, Leandro*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 13: *Secuencia del Recueil Fossard (Museo Nacional de Estocolmo) ordenada por M. A. Katritzky*.

1. Queremos indicar que sólo en aquellos casos en los que no sabemos en qué biblioteca o museo se encuentra la ilustración o la obra, incluimos el libro del cual ha sido tomada. De cualquier modo, a lo largo de este libro en las notas a pie de página, hemos reseñado las fuentes bibliográficas de donde se han extraído las imágenes.

Figs. 14-18: *Cómicos*. Douce Collection (port-folio S. 4). 11 x 8 cm. Oxford. Ashmolean Museum.

Fig. 19-21: *Grabados del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 22: *Harlequin. Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 23: Anónimo, *Harlequin Disfrazado*, c. 1590, Colección Ifan Kyrle Fletcher.

Fig. 24: *Caricatura del Miriñaque*. c. 1590. Ilustración procedente del libro de Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Librairie Gründ, p. 425.

Fig. 25: Anónimo, *Dama*. c. 1590. Detalle. Ilustración procedente del libro de Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930, p. 39.

Fig. 26: Cl. Jsz. Visscher, *Dama*. c. 1605. Detalle. Ilustración procedente del libro de Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930, p. 39.

Fig. 27: J. de Gheyn, *Dama*. c. 1605. Detalle. Ilustración procedente del libro de Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930, p. 39.

Fig. 28: (1) Cl. Jsz. Visscher, *Dama*. c. 1605. (2) S. Mesdach, *Dama*. 1609. Ilustraciones procedentes del libro de Frithjof Van Thienen, *Das Kostüm: der Blütezeit Hollands: 1600-1660*, Berlín, Deutscher Kunstverlag, 1930, p. 45.

Fig. 29: Frans Hals (1585-1666), *Mujer de treinta y dos años (?) con cadeneta en la cintura*. 1615. Devonshire Collection. Chatsworth. Reproduced by permission of the Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement. Photo: Photographic Durvey Cortlaud Institute of Art.

Fig. 30: Anthony Van Dyck (flamenco, 1599-1641), *Aristócrata genovesa y su hijo*. c. 1623-1625. Óleo sobre lienzo. 217,8 x 146 cm. Copyright © The Cleveland Museum of Art, 2002. Donación de la Fundación Hanna 1954.392.

Fig. 31: *Mujer veneciana*. c. 1590. Ilustración procedente del libro de Maurice Leloir, *Dictionnaire du Costume et des ses accessoires des armes et des étoffes des origens à nos jours*, París, Librairie Gründ, p. 119.

Fig. 32: Fran Hals, *Banquete de los oficiales de la milicia cívica de San Jorge en Haarlem*. Detalle. 1616. Frans Hals Museum Haarlem.

Fig. 33: *Doncella de la Familia Hohenemb*. Ilustración procedente del libro de Ludmila Kybalová, Olga Herbenová y Milena Lamarová, *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*, 12ª ed., París, Gründ, 1976, p. 165.

Fig. 34: Anónimo, *Mujer escogiendo entre la juventud y la vejez*. c. 1570-1580. Óleo sobre lienzo. 117 x 170 cm. Musée des Beaux-Arts de Rennes - crédito fotográfico: Louis Deschamps.

Fig. 35: Anónimo, *Los amantes*. Finales del S. XVI. Paradero desconocido.

Fig. 36: P. Perret, *Grabado*. c. 1579.

Fig. 37: Copia anónima de P. Perret, *Grabado*.

Fig. 38: *Grabado del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 39: Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 40: Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 41: Anónimo flamenco, *Comediantes italianos en Francia*. c. 1580. París. Colección Jacques Combe.

Fig. 42: *Retrato de Isabella Andreini* (de I. Andreini, *La Mirtilla*, 1588).

Fig. 43: *Retrato de Isabella Andreini* (de I. Andreini, *Le Rime*, Milán, 1601).

Fig. 44: *Retrato de Isabella Andreini* (de I. Andreini, *Lettere*, Venecia, 1607).

Fig. 45: *¿Isabella Andreini? Harlequin Deguisé*. Detalle. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Fig. 46: *Troupe de Agnan Sarat*. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 47: Anónimo, *Hola n'y touchez plus!* Grabado sobre madera. c. 1580. París. Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 48: Anónimo, *The Comic Serenade*. Óleo sobre tabla. 33 x 46.5 cm. Estocolmo. Drottningholms Teatermuseum.

Anónimo, *Historia de Zany y Arlequin [o La Serenata de Pantalon]*. Óleo sobre tabla. 38 x 47.5 cm. Madrid. Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 49: *La Serenata de Pantalon*. Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 50: Jean Pierre Brebiette (activo a inicios del S. XVII), *Grabado del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 51: *Grabado del Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 52: Antonio Tempesta (1553-1630), *Febrero*. 1599. 198 x 274 mm. Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 53: Louis de Caullery (1555-1621), *Torneo con acróbatas y payasos en un escenario urbano renacentista*. Óleo sobre madera. 48 x 71 cm. Ilustración procedente del catálogo *Old Master Paintings* de la casa de subastas *Sotheby's*, Sale LN6391 (3/7/1996), fig. 27, p. 57.

Fig. 54: Arlequino de las *Compositions de Rhétorique* de Tristano Martinelli Lyon, 1601.

Fig. 55: Grabados de *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Folio 34 r. Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 56: Ambrogio Brambilla (Finales del S. XVI), *Commedia dell'Arte Scenes in 9 compartments*. (c. 1575). 387 x 482 mm. Londres. Copyright @ The Trustees of the British Museum.

Fig. 57: Estudio de Louis de Caullery, *Torneo*. Óleo sobre lienzo. 49.7 x 71 cm. *Sotheby's* (Catálogo L00165 «Beatrice»). *Old Masters Paintings*, Part II, Sale L00165. Fig. 112, p. 18.

Fig. 58: Jan Miel (1599-1664), *Carnaval con figuras tocando instrumentos en una plaza*. Óleo sobre lienzo. 59.7 x 77.5 cm. Roma. Galería Peretti.

Fig. 59: Atribuido a Louis de Caullery, *Carnaval*. Christie's [Catálogo], Londres, 5/7/1985, lot. 74.

Fig. 60: Louis de Caullery, *Carnaval*. Madrid. Colección particular.

Fig. 61: Anónimo, *Grabado*. Compañía de la *Commedia dell'Arte*. S. XVIII. Ilustración procedente del libro de Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy; the improvisation, scenarios, lives, attributes, portraits, and masks of the illustrious characters of the commedia*

*dell'arte*. With a new pictorial supplement reproduced from the «Recueil Fossard» and «Compositions de rhétorique». Authorized translation from the French by Randolph T. Weaver, New York, Dover Publications, 1966, s/n.

Fig. 62: A. P., *J'savois bien qu'jauroins not tour*. 1789. Grabado sobre cobre. Paris. Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 63: Dirck De Vries (activo sobre 1590), *Una fiesta de máscaras*. Óleo sobre lienzo. 107.8 x 160 cm. Colección particular. Ilustración procedente del catálogo de la casa de subastas SOTHEBY'S, SALE LN5393 (5/7/1995), p. 32, fig. 16.

Fig. 64: Ambrose I Francken, *La entrega de la carta de amor*. Último cuarto del S. XVI. Témpera sobre cartón montada sobre madera. 24 x 37 cm. Paradero desconocido. Fotografía de la Witt Library, Oxford. Ilustración procedente del artículo de M. A. Katritzky, «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*», *Renaissance Studies*, Vol. I (1987), N° 1, pp. 71-125, p. 97.

Fig. 65: Ambrose I Francken, *La paliza al amante presuntuoso*. Último cuarto del siglo XVI. Tempera sobre cartón montada sobre madera. 24.5 x 37 cm. Paradero desconocido. Fotografía de la Witt Library, Oxford. Ilustración procedente del artículo de M. A. Katritzky, «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*», *Renaissance Studies*, Vol. I (1987), N° 1, pp. 71-125, p. 98.

Fig. 66: Ambrose I Francken, *Una escena de una representación: el viejo cornudo*. Último cuarto del siglo XVI. Óleo (?) sobre madera. 24.7 x 33.6 cm. Paradero desconocido. Fotografía de la Witt Library, Oxford. Ilustración procedente del artículo de M. A. Katritzky, «Lodewyk Toeput: some pictures related to the *commedia dell'arte*», *Renaissance Studies*, Vol. I (1987), N° 1, pp. 71-125, p. 100.

Fig. 67: Grabado del *Recueil Fossard* (Finales del S. XVI-principios del S. XVII). Museo Nacional de Estocolmo.

Fig. 68: Anónimo Flamenco, *Fiesta con comediantes italianos*. (c. 1620). Óleo sobre tabla. 48 x 92 cm. Colección Lorenzo de Médicis. Paradero ignorado.

Fig. 69: Anónimo Flamenco. *Fiesta con comediantes italianos*. (c. 1620). Óleo sobre tabla. Colección Lorenzo de Médicis. Paradero ignorado.

Fig. 70: Atribuido a Jacob Jordaens (1593-1678). *El sabio y el loco*. 95.3 x 74.3 cm. Óleo sobre lienzo. Eureka Springs, Arkansas. Propiedad de *The Sacred Arts Center of the Elna M. Smith Foundation*. Ilustración procedente del catálogo *Important Old Masters Paintings* de la casa de subastas *Christie's*, New York (16/7/1992), p. 189, fig. 122.

Fig. 71: Atribuido a Jacob Jordaens (1593-1678), *La mujer, el loco y su gato*. Óleo sobre lienzo. 111.1 x 115.9 cm. Ilustración procedente del catálogo *Important Old Masters Paintings* de la casa de subastas *Sotheby's*, New York. Sale 7313 (28/5/1999), p. 81, fig. 60.

## Capítulo II: El manuscrito de *Messía de la Cerda*: Teatro y arte efímero.

Fig. 1: Baccio del Bianco, Dibujo para *Andrómeda y Perseo* de Pedro Calderón de la Barca. Ms. Typ. 258H. Houghton Library. Harvard University.

Fig. 2: Anónimo, Dibujo para *La Fiera el Rayo y la Piedra* de Pedro Calderón de la Barca (Representación de Valencia de 1690). Ms. 14614. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 3: Portada de los *Discursos Festivos* de Reyes Messia de la Cerda. Sevilla, 1594. Madrid. Biblioteca Nacional. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 4: Dibujo para una procesión en Campobasso. Ilustración procedente del libro de Rene Hocke, *El Manierismo en el arte europeo, de 1520 a 1650 y en el actual*, Madrid, Guadarrama, 1961. Lámina s/n perteneciente al capítulo introductorio, epígrafe titulado «Nuevo modo de ver», pp. 27-35.

Fig. 5: Dibujo de los *Discursos Festivos*, Sevilla, 1594. Mss./Facs. 542, f. 46 ro. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 6: Dibujo de los *Discursos Festivos*, Sevilla, 1594. Mss./Facs. 542, f. 46 ro. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 7: F. M. Coelho (Dib.), José Braulio Amat (Grab.), *Plano de la ciudad de Sevilla* (1771): «Plano topographico de la M. N. Y. M. L. ciudad de Sevilla, se levantó, y abrió por disposicion del Sor. Dn. Pablo de Olavide, Asistente de esta ciudad, intendente del exercito, y provincia de Andalucia, y superintendente de las nuevas poblaciones de Sierra Morena, y Andalucia, año 1771», «Impreso el año de 1903, a expensas del Sr. Duque de Seclaes». Firmado: «Lo levantó y delineó Dn Fco. Man' Coelho, y lo Gravó Dn Jph Amat». Cobre, talla dulce. 129 x 93 cm.

Fig. 8: Plano actual de la ciudad de Sevilla. Detalle.

Fig. 9: F. M. Coelho (Dib.), José Braulio Amat (Grab.), *Plano de la ciudad de Sevilla* (1771). Detalle. Cobre, talla dulce. 129 x 93 cm.

Fig. 10: *Sevilla*. Grabado Calcográfico en cuatro planchas. 490 x 2290 mm. Con la inscripción *Qui non ha visto Sevillia non ha visto maravilla*.

Fig. 11: Anónimo, *Sevilla*. Óleo sobre lienzo. 108 x 241 cm. En Juan Miguel Serrera y Alberto Oliver, (Eds.), *Iconografía de Sevilla, Tomo II (1650-1790)*, Madrid, El Viso, 1989, p. 188, il. 136.

Fig. 12: Domingo Martínez (1688-1749), *Carro del Fuego, 1747*. 135 x 292 cm. Sevilla Museo de Bellas Artes. Perteneciente a la serie de ocho pinturas, *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* [1747]. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fig. 13: Domingo Martínez (1688-1749), *Carro del Aire, 1747*. 135 x 292 cm. Sevilla Museo de Bellas Artes. Perteneciente a la serie de ocho pinturas, *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* [1747]. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fig. 14: Domingo Martínez (1688-1749), *Carro de la Tierra, 1747*. 135 x 292 cm. Sevilla Museo de Bellas Artes. Perteneciente a la serie de ocho pinturas, *Máscara de la Fábrica de Tabacos en celebración de la exaltación al trono de Fernando VI* [1747]. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fig. 15: *Escenografía para las fiestas del Corpus de Medina del Campo, 1596*. Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Sección de Protocolos. Legajo 7208, folios 122-125.

Fig. 16: *Ornato de la calle Sierpes para la procesión de El Salvador de 1594* (según Luis Alberto Mingo Macías).

Fig. 17: Reconstrucción de los *Casamentos de la calle Sierpes* (según Luis Alberto Mingo Macías).

Fig. 18: Reconstrucción de los *Casamentos de la calle Sierpes*. Detalle. (según Luis Alberto Mingo Macías).

Fig. 19: Jacinto Núñez, *Adorno de la calle de las Armas para una fiesta concepcionista, 1761*. Grabado sobre madera, entalladura. 192 x 270 mm. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 20: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *Moisés y la zarza ardiente* (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Fac. 542, f. 72 vo.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 21: J. Villoria y L. Gavilán, *Tablado para el Corpus. 1636*. Dibujo sobre papel verjurado, tinta negra. 425 x 586 mm. Firmado. Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Archivo de la Villa de Madrid. [ASA 2-196-42].

Fig. 22: Juan Gómez de Mora (1586-1648). *Tablados para la fiesta del Corpus en la Plaza Mayor. 1644*. Dibujo sobre papel verjurado, tinta marrón, agua sepia. 297 x 220 mm. Firmado y fechado en el expediente. Madrid. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura. Archivo de la Villa de Madrid [ASA 2-197-3].

Fig. 23: Juan Gómez de Mora (1586-1648). *Tablados para la fiesta del Corpus en la Plaza Mayor. 1644*. Dibujo sobre papel verjurado, tinta marrón, agua sepia. 297 x 220 mm. Madrid. Archivo de la Villa de Madrid [ASA 2-197-3]. Detalle.

Fig. 24: Jan Victoors (1620-1676), *Rebecca en el pozo*. Óleo sobre lienzo. 195 x 285 cm. Donación de la Condesa E. d'Angers Sellon. Museo Civico di Torino.

Fig. 25: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *Rebeca y Eliezer* (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Fac. 542, f. 60 vo.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 26: Gerard Jode (1521-1591), *Jacob suplanta a Esaú en la bendición paterna*. De la serie de escenas bíblicas pertenecientes al *Thesaurus sacrarum historiarum* [c.1500?]. Talla dulce. 215 x 265 mm. (nº sign. 28-II-20, fol. 30). Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 27: Escuela Toledana (primera mitad del S. XVII), *La Bendición de Jacob*. Óleo sobre lienzo.

Fig. 28: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *La Bendición de Jacob* (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Fac. 542, f. 64 vo.-65ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 29: Gerard de Jode (1521-1591) (Ed.), *José acusa a sus hermanos de espías*. De la serie de escenas bíblicas pertenecientes al *Thesaurus sacrarum historiarum* [c.1500?]. Talla dulce. 210 x 260 mm. (nº sign. 28-II-20, fol. 49). Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 30: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *José y sus hermanos*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Fac. 542, f. 68 vo.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 31: *Serie sobre la historia de Gedeón*. De la serie de escenas bíblicas pertenecientes al *Thesaurus sacrarum historiarum*. [c.1500?]. Talla dulce. (nº sign. 28-II-20, fol. 86). Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 32: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *La Historia de Gedeón*. En Reyes Messia de la Cerda, *Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Fac. 542, f. 81 ro. Madrid. Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.



Fig. 33: Philippe Galle (1537-1612), *Jonás es arrojado en la playa*. Talla dulce. 206 x 247 mm. (n° sign. 28-II-17, fol. 100). Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 34: Anton Wierix (1552-1604), *Jonás arrojado a la playa*. Talla dulce. 190 x 245 mm. (n° sign. 28-II-20, fol. 201). Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 35: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de *Jonás saliendo de la boca de ballena*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 98vo.-99ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 36: Familia Wierix, *La Prensa Mística*. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des Estampes.

Fig. 37: Familia Wierix, *La Prensa Mística*. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Cabinet des Estampes.

Fig. 38: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de la *Prensa Mística y sangre vendimiada por los primeros padres*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 146vo. 147ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 39: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de la *Multipliación de los panes y de los peces*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 118 vo.-119 ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 40: Alejandro Loarte (1600-1640), *Multipliación de los panes y los peces*. Madrid. Colección Masaveu.

Fig. 41: Francisco Hernández Blasco, grabado de su poema ilustrado *Universal Redención, pasión, muerte y resurrección de nuestro Redemptor Jesucristo* (Toledo, c. 1598). Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 42: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de la *Entrada de Cristo a Jerusalén*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 142 vo-143 ro. Madrid.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 43: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de la *Ascención de la Virgen*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 171 vo-172 ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 44: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo del *Risco de la calle Culebras*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 20 vo-20ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 45: Lucas Van Leyden (1489 ó 1494-1533), *La expulsión de Hagar*, c. 1508. 274 x 211cm. Ilustración procedente del libro de James Marrow (Ed.), *The Illustrated Bartsch: 12: formerly volume 7 (Part 3): Hans Baldung Grien; Hans Springinkle; Lucas van Leyden*, New York, Abaris Book, 1981.

Fig. 46: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo de la *Expulsión de Agar*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f.56 vo.-57 ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 47: Alberto Durero (1471-1528), *San Eustaquio*. c. 1501. Grabado en cobre. 35,5 x 25,9 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 48: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo del *Passo de San Eustaquio*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594. Mss./Facs. 542, f. 20vo.- 20ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 49: «Maestro della vita della Vergine» (1463-1480), *La conversión de San Uberto*. Óleo sobre tabla. 123,5 x 83 cm. Colección Krüger. Minden, 1848.

Fig. 50: Anónimo, *Sant'Uberto*. Segunda mitad del siglo xvii. Buril. 17 x 20,5 cm. En el compendio *Il Bassano per il Remondini*. Ilustración procedente del libro de Pietro Clemente et al., *Pittura votiva e stampa popolari*, Milán, Electa, 1987, [il. II. 65].

Fig. 51: Reyes Messia de la Cerda, Dibujo del discurso 11º, Paso 4º, *La restitución de las almas*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 114 vo-115 ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 52: Lucas Van Leyden (1489/1494-1533), *La Tentación de Cristo*. 1518. 173 x 132 mm. Ilustración procedente del libro de Ellen S. Jacobowitz y Stephanie L. Stepanek, (Eds.), *The illustrated Bartsch: 12: formerly volume 7 (part 3): Hans Baldung Grien: Edited by James Marrow; Hans Springinklee: Edited by Walter L. Strauss; Lucas Van Leyden: engravings and etchings edited by Ellen S. Jacobowit: woodcuts edited by Stephanie L. Stepanek*, New York, Abaris Books, 1981, p. 173.

Fig. 53: Martino Rota (1520-1583), *La Tentación de Cristo*. 170 x 128 mm. Ilustración procedente del libro de Henry Zerner (Ed.), *The illustrated Bartsch: 33: formerly volume 16 (part 2): Italian artists of the sixteenth century: School of Fontainebleau*, New York, Abaris Books, 1979, p. 12.

Fig. 54: Maarten de Vos (Did.) (1532-1603) y Gerard Jode (1521-1591) (Ed.), *Tentación de Cristo*. Ilustración procedente del libro de Christiaan Schuckman, (Comp.) y D. De Hoop Scheffer, (Ed.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: 1450-1700: volume XLV: Marten de Vos plates: part 1*, Rotterdam: Sound & Vision Interactive; Amsterdam: Rijksprentenkabinet, 1995, [il. 272/1].

Fig. 55: Pietro Paolo Palombo (activo de 1564 a 1584), *Serie del Nuevo Testamento: Tentación de Jesús*. (nº sign. 28-III-7, fol. 70c). Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 56: Padre Jerónimo Nadal, *Dominica 1. Quadragesimae. Tentat Christum daemon*. De la serie *Evangelicae Historiae Imagines* publicada en Amberes por primera vez en 1593. Ilustración procedente del libro de P. Jerónimo Nadal, S. I., *Imágenes de la Historia Evangélica: con un estudio introductorio por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos*, Barcelona, Albir, 1975, [estampa nº 12].

Fig. 57: Johan Sadeler I (1550-1600), *Tentación de Cristo*. 1582. Ilustración procedente del libro de Isabella de Ramaix (Ed.), *The Illustrated Bartsch: 70: Part 1 (Supplement)*, New York, Abaris Books, 1999, il. 179.

Fig. 58: Maarten De Vos (1532-1603), *La Tentación en la naturaleza*. 12,2 x 14,7 cm. Ilustración procedente del libro de Jan Piet Filedt Kok, Bart Cornelis, Anneloes Smits (Comp.) y Ger Luijten (Ed.), *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, volume XLVI: Maarten de Vos, Plates, Part II*, ed. cit., [il. 1530].

Fig. 59: Lucas Van Leyden (1489 ó 1494-1533), *Tentación de San Antonio*. 1509. 18.5 x 14.7 cm. Copyright © Rijksmuseum. Amsterdam.

Fig. 60: Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio*. 0.86 x 0.91 m. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 61: Peter Paul Rubens (1577-1640), *Triunfo de la Eucaristía sobre la Herejía*. 0.68 x 0.91m. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 62: Antonio Palomino (1655-1726), *El Triunfo de la Iglesia y Apoteosis del Orden Dominicano*. Detalle. Fresco. Salamanca. Iglesia del convento de San Esteban.

Fig. 63: Anónimo, *Santo Domingo de Guzmán*. Medios del siglo xv. Escultura de madera policromada. 160 x 60 cms. Caleruega. Convento de Madres Dominicas. Ilustración procedente del libro: Juan Carlos Elorza Guinea (Comisario de la Exposición)

et al., *Iconografía de Santiago y de los santos burgaleses vinculados a la peregrinación*, Burgos, Fundación Desarrollo Provincial de Burgos, 1993, p. 117.

Fig. 64: Vecellio Tiziano (1477-1576), *La Religión socorrida por España*. 1572-1575. Óleo sobre lienzo. 1.68 x 1.68 m. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 65: Felipe de Silva, *Alegoría de Felipe v y la Herejía*. 1707-12. (Nº inv. 10023229). Óleo sobre lienzo. 106 x 125 cm. Palacio Real de Aranjuez. Copyright © Patrimonio Nacional.

Fig. 66: Anónimo, *La fiesta en el gran salón del Palacio de Binche el 29 de agosto de 1549*. Dibujo. Bruselas. *Bibliothèque royale de Belgique*. Cabinet des Estampes.

Fig. 67:<sup>2</sup> Atribuido a G. Vasari (1511-1574), *Ninfa diseñada para los Intermezzi de 1565 por el enlace de Francesco I y Juana de Austria*. Ms. Palat. C.B.3.53 (Tomo I, tav. 36). Florencia. BNC.

Por concesión del *Ministero per I Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana*.

Figs. 68, 69: Dibujos atribuidos a G. Vasari, *Ninfa; Musa*. Ms. *Disegni di Vestiture per vari oggetti*. Ms. Palat. C.B.3.53 (Tomo I, tav. 117 y 141). Florencia. BNC.

Por concesión del *Ministero per I Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana*.

Fig. 70: Bernardo Buontalenti (1531-1608), *Ninfa*. Ms. Palat. C.B.3.53 (Tomo II, tav. 84). Florencia. BNC.

Por concesión del *Ministero per I Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana*.

Fig. 71: Reyes Messia de la Cerda, *Sibila Cumana*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 152ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 72: Reyes Messia de la Cerda, *Sibila Europea*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 128ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 73: Reyes Messia de la Cerda, *Sibila Frigia*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 116ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 74: Reyes Messia de la Cerda, *Sibila Egipciaca*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 140ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 75: Reyes Messia de la Cerda, *Profeta Jeremías*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 57ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 76: Reyes Messia de la Cerda, *Profeta Daniel*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 62ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 77: Reyes Messia de la Cerda, *Profeta Sofonías*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 86ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 78: Reyes Messia de la Cerda, *Destierro de la Sagrada Familia*. (*Discursos Festivos*, Sevilla 1594, Mss./Facs. 542, f. 110vo.-111ro.) Laboratorio fotográfico de la Biblioteca Nacional.

Fig. 79: François Desprez, *L'Egyptienne. Recueil de la diversité des costumes de femmes*, París, 1567.

Ilustración procedente del libro de Carmen Bernis Madrazo, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso, 2001, p. 75.

Fig. 80: Sebastian Munster, *Gitanos*. En *Cosmographie Universelle*, 1515.

Ilustración procedente del libro de Carmen Bernis Madrazo, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso, 2001, p. 75.

2. Las imágenes de la colección de la Biblioteca Nacional de Florencia (Figs. 67, 68, 69 y 70) no pueden ser utilizadas con fines comerciales sin un permiso explícito y por escrito de la Biblioteca Nacional Central de Florencia (Piazza Cavalleggeri, 1- 50122 Florencia, Italia). Las imágenes no pueden ser reproducidas por ningún otro método.

*Capítulo III: Iconografía del retrato de actor: «La Calderona»,  
«Juan Rana» y Pablos de Valladolid.*

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. Copyright © 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, *Marta reconviene a su hermana María (supuesto retrato de la Calderona)*, S. XVII, Óleo sobre lienzo. Madrid. Colección Abelló.

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: Andrea Vaccaro (Copia de), *La exhortación de Marta a su hermana (La conversión de la Magdalena)*. Óleo sobre lienzo. 130 x 130 cm. Ilustración procedente del catálogo de la exposición *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes; Landucci, 2001, p. 102.

Fig. 9: «Invito». John Bulwer, *Chirologia or the Natural Language of the Hand and Chiro-nomia, or Art of Manual Rhetoric*, (Londres, 1644, lám. III) (ed. de James W. Cleary), Carbondale Southern Illinois University Press, 1974.

Fig. 10: Louis Allabre, *O crux ave spes unica*. Firmada B. G. V. Charrtres, 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.

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. 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].

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

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

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.

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

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.

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

Ilustración procedente del artículo 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.

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 Chinchery 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.

Ilustración procedente del artículo 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.

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

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

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

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.

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.

Fig. 31: Ilustración del libro de Johannes Jelgerhuis, *Theoretische over de Gesticulatie en Mimiek*, Amsterdam, 1827, p. 83.

**PUV** PUBLICACIONS  
UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA