

**“¿Es éste Adonis?”
La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega**

Frederick A. de Armas
University of Chicago

Durante la segunda mitad del XVI y la primera mitad del XVII, el ímpetu coleccionista de monarcas y nobles de España convirtió a la península, y sobre todo a la corte, en uno de los sitios más codiciados (después de Italia) para tratar del arte, ya que se exhibían un sinnúmero de lienzos de los más conocidos pintores de la época: Archimboldo, Basano, Botticelli, Correggio, el Bosco, el Greco, Durero, Rafael, Ribera, Reni, Rubens, Tintoretto, Tiziano, Velázquez, Veronese y Zurbarán, entre muchos otros. Rodeados de tanto arte, la nobleza comprendió que necesitaba no solo adquirir lienzos afamados sino también poder hablar de ellos de manera sofisticada. Explica Jonathan Brown: “The mastery of this lore of painting not only became a prerequisite for ladies and gentlemen, but it even acquired a political dimension in the courts of collector-princes” (244). Este conocimiento pasó de la corte a la burguesía, que se deleitaba con estampas de pinturas famosas y con alguna copia de lienzos afamados. Este furor por el coleccionismo y el arte se reflejó en las tablas, donde personajes adquirían, exhibían y describían pinturas y tapices. Hasta la escultura cobraba importancia en muchas de estas obras, sobre todo escenas exteriores con jardines y fuentes. La presencia del arte en el teatro aurisecular no debe sorprendernos ya que desde la época clásica se reconocía la hermandad y competencia entre la literatura y las artes visuales. Simónides de Ceos, por ejemplo había afirmado que la poesía es una pintura que habla, mientras que la pintura es una poesía muda. Es así que no solo los dramaturgos sino una gran mayoría de escritores del Siglo de Oro, para autorizar y decorar sus ficciones, comedias y poesías, también incluyeron en sus obras conversaciones y descripciones sobre el arte.

Aunque se ha notado desde hace mucho la importancia de las artes visuales en la literatura clásica española, en las últimas décadas la crítica se ha enfocado mucho más en este tópico, culminando con la reciente obra de Antonio Sánchez-Jiménez.¹ Este libro exhibe un extenso conocimiento del arte español, flamenco e italiano en relación con la producción lopesca, y revela cómo la amistad de Lope con los más importantes artistas del momento le proporcionó un capital cultural y un estatus que le ayudaron a avanzar en su carrera literaria. Una de las muchas formas en que Lope adorna sus obras con el arte es a través de la técnica de la écfrasis, una pausa en el diálogo o la narrativa para describir un objeto de arte. Apuntando al trabajo de Samuel Putnam sobre el poema épico virgiliano, Sánchez Jiménez explica que “la écfrasis no constituye un mero adorno retórico al servicio del lucimiento del autor: funciona más bien como un recurso literario de pleno derecho mediante el que el escritor concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto” (124). Y, como explica Elizabeth B. Bearden, los códigos visuales

¹ Explica Sánchez Jiménez: “Junto con los de Vosters y De Armas, los mejores estudios aparecidos en los últimos años sobre el tema de Lope y la pintura son los de un crítico formado en el campo de la Historia del Arte, Javier Portús Pérez. Los trabajos de Portús son básicos para nuestro estudio, porque parten de puntos de partida semejantes al de nuestro libro y porque son las más autorizadas fuentes de información sobre la relación entre la literatura y la pintura en el Siglo de Oro” (119).

de la ékfrasis invitan a ambos, al lector y a los personajes a que descifren estos pasajes.² Esta técnica retórica, entonces, ya estaba bien desarrollada en la época clásica y en los poemas de Homero y Virgilio. Terencio fue el escritor clásico que más influyó el teatro posterior ya que su *Eunuco* comenzó la conversación sobre el poder de la pintura para crear efectos lascivos (Ginzburg; De Armas 2008). Al mismo tiempo, ya durante el Renacimiento y el Siglo de Oro, la técnica iba cobrando nuevos significados, expandiendo su relieve. Se debería, entonces estudiar los diferentes usos, funciones y significados de la ékfrasis en las comedias de Lope y otros dramaturgos, y constatar los cambios que ocurren de la narrativa o poesía al teatro.³

En el teatro, la ékfrasis se transforma parcialmente ya que aparece en diálogos y didascalias en vez de en una narrativa donde la pausa para describir el arte se muestra claramente. También, el teatro es género híbrido, que, simplificando su trayectoria, comienza con el manuscrito de la obra teatral que le vende el poeta al “autor”; continúa con la representación de la obra y posibles cambios en el texto representado; pasa a cambios que ocurren en otras representaciones y culmina en la publicación del texto, el cual puede aparecer en varias versiones. Lo importante para nosotros es que el teatro es un arte visual destinado a espectadores en los corrales de comedias, en casas particulares y en la corte; y que por otra parte la comedia también es un texto que se publica para la lectura. Lope, ya para mediados de la segunda década del XVII considera que sus obras de teatro también deben de ser leídas. Publica sus propias partes para que el lector sepa que estas comedias no son hurtadas y que provienen de “borradores de Lope” (*La locura por la honra* 44). Así puede leerse “en su casa o recogimiento con su familia, lo que no todos pueden ver, y los que lo hubieren visto pueden considerar” (44). Podríamos preguntar: (1) Al haber visto la obra y luego leerse en casa, ¿se convierte el texto completo en una ékfrasis de lo ya visto? ¿Cambia la función de la técnica cuando pasa de representación a la lectura y viceversa? ¿Se debería estudiar una ékfrasis en todos los formatos en que aparece para así tener una visión total de las diferentes versiones? Es así que queda mucho por estudiar sobre lo eckfrástico en el teatro. En este ensayo, aunque se tomará en cuenta la diferencia entre la obra escenificada y la obra leída, quisiera analizar solo una de las muchas funciones de lo visual y eckfrástico en el *texto teatral*, aunque se apuntará, en algún momento la diferencia entre página y escena. Y veremos cómo en casi ninguno de los casos se pretende describir una obra de arte en su totalidad, dejando grandes espacios para activar la mente del espectador sea a través de la memoria o con el uso de la imaginación. El propósito fundamental de este análisis es el impacto de la obra de arte en los personajes, o sea, cómo transforma sus emociones, decisiones y afectos. El

² “Greek romances present ekphrastic passages as visually coded objects and invite both the reader and the characters within the plot to decode them” (Bearden 5).

³ En *Quixotic Frescoes* Frederick A. de Armas establece una tipología tentativa de la ékfrasis en el *Quijote* con unos quince modos eckfrásticos tales como: (1) la ékfrasis alusiva: donde una alusión a autor u obra de arte sustituye la descripción de ella; (2) la ékfrasis combinatoria donde se combinan más de una obra de arte en la descripción; (3) la ékfrasis dramática donde se activa una escena pictórica estática dentro de un texto, proveyéndola de movimiento y acción; (4) ékfrasis fragmentada donde sólo se tiene en cuenta una sección específica de la obra de arte (5) ékfrasis metadescriptiva basada en una descripción escrita de una obra de arte que puede que ya no exista (como en las descripciones del arte clásico en Plinio); (6) ékfrasis de negación cuando se niega la presencia de un objeto de arte determinado; y (7) ékfrasis coleccionista donde se presenta una serie de obras como en un museo, haciendo eco del afán coleccionista del Siglo de Oro; etc. Aquí añadiremos ékfrasis dialogada, emotiva y analógica.

efecto de la obra de arte muchas veces se combina con la écfrasis ya que el personaje puede describir los elementos de la obra que le afectan. O, se puede describir el objeto de manera ecrástica y constatar la reacción del personaje. Es esta conjunción entre écfrasis y efectos la que nos interesa aquí.

Siendo parte de la retórica, la écfrasis muchas veces tiene como propósito el hacer brotar, mudar, transformar o intensificar los afectos y pasiones.⁴ De allí que el orador, el predicador y el galán amante necesite usar de éstas y otras técnicas para causar un efecto en quien escucha. Pero como ya hemos notado, en las comedias, los personajes pueden acceder directamente a una obra de arte sin necesidad de descripción detallada; o sea, que lo visual puede cobrar tanta importancia como lo verbal. Tomando como ejemplo momentos ecrásticos en siete comedias de Lope, dividiremos el estudio en tres secciones. La primera estudiará cómo la obra de arte induce o revela la pasión amorosa, mostrando toda una serie de reacciones, incluyendo la indiferencia, el odio y los celos; la segunda tratará de lo visual como modo de desencadenar momentos moralizantes o admonitorios; un tercer apartado, a modo de conclusión, analizará cómo un personaje se rodea de pinturas eróticas así revelando su propia interioridad, y vigorizando sus propias pasiones.

I. Bajo el signo de Venus: efectos de amor y celos

a) *La viuda valenciana* (1599-1600)⁵

b) *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606)

c) *La locura por la honra* (1610-12)

En este apartado revisaremos tres comedias de Lope de Vega para determinar los efectos que puede tener el objeto de arte en sentimientos o afectos de amor, indiferencia, celos y odio. *La viuda valenciana*, obra redactada por Lope entre 1599 y 1600 (26), es comedia que según su editora, Teresa Ferrer Valls, “respira sensualidad, que hace gala de un erotismo ubicuo” (48).⁶ La viuda, queriendo remediarse, hace que su escudero conduzca a un galán de su gusto a su aposento, sin que este la vea. Por otra parte, tres galanes a quien ella es indiferente, la acosan. El primero, Otón, llega a su casa como mercader de libros, tratando de enamorarla con la palabra; mientras que el segundo aparece como mercader de estampas. Los cuatro libros del primero se convierten en cuatro estampas de pinturas famosas traídas por Valerio.⁷ Se establece así una oposición entre dos sentidos: el oído y la vista.⁸ De las cuatro estampas, la primera que le presenta

⁴ Sebastián de Covarrubias en su definición de los afectos, los relaciona con la oratoria: “es pasión del ánimo, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a vengança, a tristeza y alegría; cosa importante y necesaria en el orador” (46).

⁵ Las fechas corresponden a lo presentado por Morley y Bruerton, aunque en el caso de que un editor especifique con más precisión la fecha de composición, se dará esta.

⁶ Sobre el erotismo de la obra verse a Reyes Caballo-Márquez, Esther Fernández y Joan Oleza. Jaime Fernández presenta una visión más moral de la obra.

⁷ Sobre la posible relación entre los cuatro libros y las cuatro pinturas verse de Armas (“Del Tiziano a Rafael”, 165-72).

⁸ El tercer galán con sus perfumes, invocará un tercer sentido, el olfato.

Valerio a la dama es posiblemente la que espera que tenga más efecto. Se trata de *Venus y Adonis* de Tiziano. Recordemos que Lope de Vega alude con extraordinaria frecuencia a pinturas del Tiziano en sus comedias, lo que refleja la importante presencia del pintor veneciano en palacios de Madrid y sus alrededores. Entre los muchos lienzos de Tiziano, se encontraba un grupo de pinturas mitológicas destinadas al camerino erótico de Felipe II.⁹ La mitología, en muchos casos, era una manera de cubrir lo descubierto, es decir, de autorizar la presencia del desnudo en la pintura.¹⁰ En esta escena, el galán no tiene que recurrir a una écfrasis típica, o sea, a la descripción de este objeto de arte. Ya que trae la estampa en la mano, sólo tiene que exhibirla, y de elogiar a Tiziano “que tuvo divina mano / y peregrino pincel” (vv. 891-92). Se trata pues de una écfrasis alusiva que, con el nombre del pintor y el tema de la pintura, le trae a la mente del lector o espectador ese lienzo. En las tablas, probablemente se mostraría algún pliego sin dibujo, aunque no sería imposible que la compañía tuviera alguna estampa que podría exhibir. Al mostrarle una estampa de esta pintura a Leonarda, Valerio tiene al menos cuatro propósitos. Primero, muestra una pintura famosa así autorizando su propio carácter de cortesano que conoce la corte; segundo, muestra a una diosa (Venus), símbolo del amor, que aparece desnuda y de espaldas al espectador mientras que trata de retener a Adonis quien va a la caza. La pintura entonces quiere mostrar a Leonarda como mujer enamorada y como mujer de gran belleza, una nueva Venus que quiere detener a Valerio. Tercero, coloca a la dama en un camerino erótico, así esperando la pasión, o por lo menos algún afecto que demuestre su deseo. Y cuarto, se utiliza la pintura como talismán o brebaje mágico que incita a la pasión. La vista es el más alto de los sentidos, pero uno que también sirve como sitio por el que puede penetrar el “veneno” del apasionamiento.

Los efectos de la pintura en Leonarda no deben de haber sido favorables, aunque se pasan en silencio. Lo que sí sabemos es la emoción suscitada en Valerio. Refiriéndose a Adonis quien va a morir en la caza exclama: “Pues muero desesperado / y él murió favorecido” (vv. 895-96). O sea que, es el personaje que quiere causar efectos de amor en su amada el que es afectado por la pintura y el que describe alguno de los rasgos de la obra, estableciendo una nueva configuración de la écfrasis que es no solamente fragmentada sino emotiva, analógica y dialogada. O sea, Otón expresa sus emociones, muestra analogías entre su ser y la figura de Adonis, y lo hace a través del diálogo que sostiene con Leonarda. La segunda pintura es de otro gran artista, aunque sus obras no estaban tan divulgadas en España en ese momento. Se trata de Rafael, y en este caso Valerio explicita quién fue el grabador, el holandés Cornelio Cort, que se mudó a Italia y grabó pinturas de artistas de renombre como Tiziano y Rafael. Aunque no sabemos cuál

⁹ Explica Pedrocchio: “But it seems that Philip’s *camerino*, the reconstruction of which has been much discussed, was never realized, since when they arrived in Spain the canvases were placed in different locations, to be brought together only early in the seventeenth century (222). Tiziano envió a Felipe toda una serie de pinturas mitológicas. Hoy día se preservan seis de la serie y se piensa que hay dos o no pintadas o perdidas. Los temas de estas mitologías provenían en su mayoría de las *Metamorfosis* de Ovidio (Panofsky 139).

¹⁰ El cardenal Alessandro Farnese exhibía en su palacete una pintura mitológica de *Danae*, pintada por Tiziano. Según Bette Talvacchia el tema mitológico esconde lo erótico: “Without the ‘cloak of mythology,’ the nude image with the features of a recognizable courtesan would have been one than unseemly in the prelate’s residence; but with the sanctioning cover of Danae’s story, the existence of the figure was justified on amoral level y a literary reference, even if its visual impact remained the same” (46).

de sus estampas está exhibiendo Valerio, es posible que se trate o de *El triunfo de Galatea*, que correspondería bien con el segundo libro que había traído Otón, *La Galatea* de Cervantes donde hay una extensa écfrasis de esta obra. En la pintura de Rafael y en una novela pastoril de Cervantes tenemos un afecto fisiológico del deseo en “mejillas encendidas y sonroseadas”, o sea en el rubor (De Armas “Del Tiziano a Rafael” 40).¹¹ Pero en Lope, Valerio no percibe signos de pasión en Leonarda. A esta imagen, le siguen la tercera y cuarta estampas mencionadas con mucha brevedad. Es como si Valerio haya perdido ya el entusiasmo al darse cuenta de que nada afecta a esta dama. Mientras que Valerio esperaba pasión y alguna señal fisiológica de esta, las pinturas no afectan a Leonarda. En realidad los efectos de la escena son los opuestos a los esperados. La dama se muestra indiferente, no autorizando los dones del galán; tampoco le halaga la obra ni se imagina ser la nueva Venus o Galatea de Valerio, ni se siente erotizada por la pintura. Lo que sí vamos a constatar es el cambio en Valerio. Ya hemos visto cómo se relaciona emotivamente con la obra de Tiziano. Pero en vez de dejar a la dama/Venus para ir a la caza (a sus propios entretenimientos), se muestra más y más afectado por ella. Poco a poco va a mostrarse celoso y va a imaginar que un secreto galán se recrea con Leonarda en su camerino erótico. Aunque está en lo cierto, la dama con sus burlas siempre le ganará a los tres pretendientes que representan el oído, la vista y el olfato. Es Camilo (representante del tacto, el más bajo de los sentidos según la jerarquía de la época) quien desde el principio ha disfrutado de la pasión de Leonarda y que al fin de la obra casará con ella. El nombre del galán es el mismo que el del antiguo esposo de la dama, así subrayando la importancia del destino amoroso en esta bien trazada comedia, donde ni la muda poesía ni la pintura que habla (lienzos y écfrasis) pueden cambiar la voluntad, la pasión corporal y, muy posiblemente, el destino amoroso de la viuda valenciana.

Una segunda “comedia urbana” escrita pocos años después, entre 1604 y 1606, también es importante muestra del impacto del arte.¹² *El anzuelo de Fenisa*, como la anterior, se deleita en la libertad moral.¹³ La escena tiene lugar en Palermo, donde encontramos a Fenisa convertida en cortesana que quiere vengarse de los hombres, después de haber sido burlada. Recorriendo el puerto en busca de nuevas víctimas se encuentra con el mercader Lucindo que acaba de desembarcar. Podríamos llamarlo un hombre esquivo que desdeña las mujeres: “[...] ni hay pirata que despoje / como una hermosa mujer / que entre los brazos le coge (vv. 299-301). Pero este mercader se prenda de Fenisa sin comprender que es burladora. En su opulenta mansión, Fenisa le muestra a Lucindo su colección de pinturas, haciendo eco del coleccionismo masculino durante esta época. Cinco sujetos pintados se representan ante los ojos del mercader: Cleopatra, Narciso, Porcia, Adonis y Elena. Mientras que Otón en *La viuda valenciana* le había mostrado cuatro estampas a Leonarda para que brotara en ella erotismo y/o amor, aquí es

¹¹ Podría también tratarse de *Psiquis y Cupido* que evoca el motivo clave de *La viuda valenciana*, la inversión del mito de Psiquis y Cupido. Mientras que en el mito tenemos la curiosidad del hombre que destruye la relación amorosa, aquí tendremos lo opuesto ya que Camilo querrá ver a su amada invisible, Leonarda (De Armas “Mujer y mito” 57-72).

¹² Ver la clasificación de Gómez Canseco en su edición de *El anzuelo de Fenisa* (169). Juan Oleza la incluye bajo el rótulo de “comedias picarescas.” Verse sus estudios de 1991 y 2001.

¹³ Anita Stoll encuentra en esta comedia “a spirit of freedom” (256); Gómez Canseco se hace eco de esta visión: “Italia es, pues, un espacio propicio para romper las ataduras sociales y para vivir con libertad moral” (171).

la mujer la que muestra no ya estampas, sino pinturas a Lucindo. Esta inversión de roles tiene mucho que ver con la agencia femenina en esta obra, donde la mujer es la que seduce al hombre. Ella se exhibe al mismo tiempo como la seductora Cleopatra, la más bella Elena, y la perfecta esposa Porcia. Las pinturas masculinas tienen como propósito adular al mercader que es un nuevo Adonis y un nuevo Narciso. Cuando Lucindo pregunta: “¿Es este Adonis?” (v. 708), Fenisa responde: “Ansí / te imagino yo / viniendo de caza” (vv.708-10). Al igual que en *La viuda valenciana*, el mito de Venus y Adonis es de importancia en esta comedia. Mientras que Otón se desesperaba y moría de amor, aquí no se alude a la tragedia, sino a Lucindo/Adonis que regresa de la caza al hogar de Fenisa/Venus. Si él es epítome de belleza masculina, ella es la diosa del amor y de la belleza. Lo que tenemos entonces es una écfrasis dialogada, emotiva y analógica. ^^

Mientras que en *La viuda valenciana*, Leonarda se muestra indiferente ante las écfrasis, aquí Lucindo abre un espacio amoroso dentro de su pecho sospechoso y responde positivamente a las alabanzas de la cortesana:

Y lo que aquí cierto es,
 es que eres Venus hermosa,
 por cuya sangre la rosa
 nació de tus blancos pies. (*El anzueto de Fenisa* vv. 712-15)

Tenemos pues otra vez el elemento analógico y emotivo. A la belleza de Venus añade Lucindo la rosa roja, símbolo de la pasión. Aunque todavía no se deja llevar totalmente por la pasión, las pinturas son un eslabón importante en su conversión. Fenisa tiene que urdir sus engaños poco a poco hasta persuadir totalmente a Lucindo, hasta implorando la ayuda de la famosa encantadora de la literatura clásica: “Circe tu deidad imploro” (v. 750). Pensando que ella puede ser esta Circe, y que él puede permanecer encantado en sus palacios, Lucindo no quiere ni comer ni beber cosa alguna, pero ella le da tantos regalos, se muestra tan magnánima que Lucindo exclama: “pues he visto una mujer / enemiga del dinero” (vv. 1231-32). El mercader se equivoca, ya que Fenisa usa de una estratagema para quedarse con todos los bienes del mercader. No importa para nuestros propósitos que él regrese al final de la obra para urdir un engaño que lo vengará. Aunque la comedia se basa en la estructura de *beffa* [burla] y *contra beffa*, lo que llama la atención de esta obra es la cultura y sofisticación de Fenisa, quien, con sus pinturas y sus mañas puede transformar a un esquivo y sospechoso mercader en mercadería propia. El coleccionismo pasa a manos de una mujer y la pintura y la écfrasis tienen el efecto necesario, inclinan al amor y la pasión.

Estas dos comedias, entonces, muestran efectos muy diferentes de la écfrasis. En la primera, las estampas de Otón no inspiran ni amor ni pasión, ya que Leonarda tiene un secreto amante. Por su parte Otón muestra su propia conexión emotiva analógica a la pintura del Tiziano. Pasa del amor/pasión a los celos, algo que también recuerda el mito de Adonis y Venus donde Marte se muestra celoso del joven amante y trama su muerte. En la segunda obra se invierten los roles y Fenisa es muy capaz de encantar a Lucindo con su colección de arte. Por su parte, ella sabe muy bien que es Venus y Elena, una bella mujer amada por muchos; y que también es Cleopatra y Circe ya que sabe enamorar al hombre no sólo con su belleza sino también con sus trazas. Las pinturas de su hogar fueron escogidas por Fenisa ya que son imágenes de su ser, por ello, no cambian su actitud sino las de su víctima.

De estas dos comedias urbanas, pasemos a una obra que se aproxima al género trágico, siguiendo el modelo de la tragedia de honor, *Los comedadores de Córdoba*.¹⁴ Pero la estructura de *La locura por la honra* parece fragmentada con “voluntad de atenuación,” según explica la editora de la comedia, Florence D’Artois (185). Puede también que sea farsa negra donde es difícil diferenciar lo trágico y lo cómico, lo irónico y lo literal (McKendrick 1-14). Escrita, según Morely y Bruerton entre 1610 y 1612 (348-49), la obra tiene como causa de lo trágico el casamiento del conde Floraberto con Flordelís, bajo orden del Rey de Francia. Doña Blanca, infanta de Francia, está descontenta pues ella ama a Floraberto, mientras que también Flordelís está triste pues el rey ha roto con este matrimonio sus amoríos con el infante de Francia, Carlos. Pero, los casados se resignan a quererse y a ser fieles. El segundo momento de ruptura de armonía también proviene de la casa real. Carlos quiere que su hermana Blanca le ayude a encontrarse a solas con Flordelís, lo que ella va a arreglar pues está celosa de Floraberto. Es así que los conflictos amorosos de la comedia desembocan en una escena ecfrástica. Blanca le explica a su hermano:

Podraste esconder
detrás del verde jazmín
que hace espaldas a la fuente
de Venus en el jardín,
donde, aunque de mármol, siente
de Adonis el triste fin. (218)

¿Tendría el espectador que imaginar tal fuente en la obra escenificada? Muy posiblemente. Pero en ambos el teatro y el libro tenemos así una écfrasis emotiva en la que se recalca la tristeza por la pérdida del amor. Blanca quiere así recordarle a su hermano cómo ha perdido el amor de Flordelís, que su padre ha casado con otro. Llevando a Flordelís a la fuente, Blanca le pregunta por su esposo y ella contesta que Floraberto la ama de sobremanera: “En la mesa, en cualquier parte, / me dice dos mil amores” (232). Blanca sospecha que Flordelís ha descubierto los antiguos amores entre el conde y la infanta y por eso le exagera tanto la pasión de éste para con su nueva esposa. Al llevarla a la fuente, Flordelís se admira de la belleza de Adonis. Podríamos inferir que para Blanca esto ya significa que Flordelís desea el amor prohibido (Adonis). En un aparte, Blanca exclama: “(¡Oh cuanta envidia me da, / Venus tu Adonis francés!)” (233). En este parlamento de écfrasis dialogada y emotiva, Blanca imagina, entonces, a Carlos como el Adonis francés mientras que Flordelís sería la misma Venus. O sea que Blanca desea fomentar la pasión prohibida entre estos dos antiguos amantes. Esa pasión le causa envidia, pero también piensa que le favorece pues llevaría a los celos y deshonor de Floraberto. De esta manera, Blanca se vengaría del antiguo amante que la desdeña.

Mientras que antes se trataba de una estampa y de un lienzo, ahora se exhibe el mito en una escultura en la fuente del jardín; y mientras que en la primera obra se exhibe la famosa pintura (en forma de estampa) de Tiziano, las otras dos no tienen un modelo preciso. La más famosa fuente de Venus y Adonis es parte de los jardines del palacio de

¹⁴ En su nuevo estudio sobre dos comedias lopescas incluyendo *La locura por la honra* Merveena McKendrick comienza con estas palabras: “In a recent essay I suggested, using *Los comedadores de Córdoba* as my model, that a number of Lope de Vega's honour plays may not be the straightforward celebration of the values embodied in the so-called honour-vengeance code that they have traditionally been taken to be” (1).

Caserta, ideado por Luigi Vanvitelli en el siglo dieciocho para el nuevo reino borbónico de las dos Sicilias. La fuente es parte del *passeggio*, parque de tres kilómetros de longitud con cuatro imponentes fuentes y cascadas.¹⁵ Tales fuentes ya existían en la imaginación de escritores, dramaturgos y artistas mucho antes. La fuente de Venus en *Amor, honor y poder* de Calderón de la Barca (1623) tiene una función similar a la que detectamos en la comedia de Lope ya que ambas sirven para representar un amor prohibido. En Calderón, un rey escondido, como nuevo Adonis, desea que Estela cobre los aspectos amorosos de la diosa, observando la estatua de Venus.¹⁶ Y mucho antes, en pleno renacimiento, se publicó la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). En este sueño novelístico, Francesco Colonna nos describe el sueño amoroso de Poliphilo quien, bajo el signo de Venus persigue a su amada Polia que es devota a Diana. Una vez que ella torna sus devociones a Venus tenemos un sueño verdaderamente erótico y pleno de descripciones e ilustraciones que evocan el paganismo. Dos de los grandes momentos que sirven de clímax al sueño son las descripciones de las fuentes de Venus y de Adonis (358-68; 269-74). De esta manera, el mito se convierte para el renacimiento y el barroco en ejemplo de pasión y erotismo. Y junto con el lienzo de Tiziano tenemos la propagación del mito en textos que evocan la imagen para incrementar la pasión.

A todo esto debemos de añadir el simbolismo floral de *La locura por la honra*. Cuando Carlos sale de su escondite tras los jazmines y se presenta ante Flordelís, hay como una transposición de símbolos. La flor de lis es emblema de la monarquía francesa que debe pertenecerle a Carlos, mientras que el jazmín donde él se esconde es flor que le pertenece a ella. El jazmín tiene un doble significado. Por un lado, es la flor de la castidad, y por otro es símbolo de amor, belleza y pasión.¹⁷ Flordelís responde a todos estos significados.

Esta escena tan bien trabajada, mezcla la naturaleza con el arte, las flores con las estatuas en la fuente. La naturaleza y el arte representan lo ocurrido y lo que puede ocurrir. Cuando Carlos emerge de su escondite tras los jazmines, le pide a Flordelís que no se sorprenda ya que es “mármol que estaba agora / en aquesta fuente” (*La locura por la honra* 233). Es como si Carlos fuera una nueva encarnación de la escultura de Adonis. La imagen mitológica nos recuerda que Venus y Adonis fueron amantes. La mnemotécnica está dentro de las figuras que recuerdan el pasado mítico y fijan el futuro de estos personajes. Hacia el final de la escena, Carlos le toma la mano a Flordelís, augurio del futuro y muestra que a él le “pertenece” la dama dado que su flor es la suya. La llegada del conde, esposo de Flordelís, interrumpe la escena amorosa. Esta

¹⁵ Las cuatro Fuentes son: *la Cascada de los Delfines*, *la Fuente de Eolo* (episodio en el que este viento muestra su furia contra Eneas), *la Fuente de Ceres* y *la Fuente de Venus y Adonis*, esculpida por Gaetano Salomone en 1780.

¹⁶ La obra hasta incluye el detalle que el amante debe de esconderse tras unos jazmines. Al principio de la segunda jornada Flórida, la infanta, le dice al Rey de Inglaterra: “y escóndete entre la fuente / de Venus... / y escondido en la belleza / de la pared de jazmín / al descuido con Estela / pasaré yo por allí” (71). Más adelante constatamos cómo la Infanta, al igual que la Infanta Blanca en *La locura por la honra*, espera que la fuente inspire, tenga como efecto el amor y la pasión (77).

¹⁷ En *El caballero de Olmedo*, el sueño de Alonso muestra al jilguero sobre una verde retama (planta que significa que va a ser traicionado) y a la esposa del jilguero sobre un jazmín. Mientras que para William McCrary, el jazmín significa la castidad de Inés (173), yo ampliaría el simbolismo para representarla como bella y apasionada. Aunque reconociendo que el blanco del jazmín representa la pureza, Elena Reina añade que “el jazmín vive, pues, en la noche, llenándola de sensualidad y esplendor (156).

interrupción también es parte del elemento anticipatorio de la escena. En el mito, muere Adonis a causa de los celos de Marte. Floraberto se metamorfosea metafóricamente en esta divinidad. Los eventos trágicos en esta obra ocurrirán en el segundo acto cuando el conde, celoso de Flordelís, decide regresar a París en vez de seguir su intento de ir a cazar en las montañas de León. Mata a Isabela, la criada de Flordelís “sesos y sangre esparcidos / las piedras han esmaltado” (266), luego al amante de Isabela, Florante, “detrás de un paño escondido (267), y finalmente a su propia esposa que en una escena plena de horror y patetismo, le ofrece su propio cuello (268). Deja con vida solamente a Carlos ya que éste le recuerda que es su señor.¹⁸

Aunque el tercer acto parece atenuar o socavar lo trágico, con un doble casamiento,¹⁹ y aunque la obra apunta a un romance que existe en varias versiones titulado “La adúltera,” “Blancaniña” o “La mala mujer” (Entwistle; Martínez-Yanes; Swislocki),²⁰ para mí, el mito prevalece con sus escenas florales y efrásticas en el primer acto y la resolución mítico-trágica en el segundo. Hasta en la locura del conde, que sobreviene al no poder matar al poder real, o sea a Carlos, tiene elementos míticos. El conde se imagina ser águila que le lleva a Júpiter recados en los cielos (*La locura por la honra* 290). Aunque parece pedir justicia, la mitología nos lleva a recordar las muchas indiscreciones amorosas del rey del Olimpo.

La locura por la honra muestra un momento clave en que una obra de arte pasa a ser parte de un diálogo con fuerte carga simbólica y emotiva; y donde se “concentra en pocas líneas un aspecto fundamental del texto” (Sánchez Jiménez 124). La naturaleza se enrama con el arte para crear nuevos significados incluyendo la intensificación de las pasiones y la anticipación del destino de los amantes. Aquí Blanca usa la fuente de Venus y Adonis para intensificar la pasión en Flordelís y así vengarse del esposo de ésta. Blanca consigue plenamente sus designios. Carlos se mostrará como el hermoso joven Adonis y Flordelís eventualmente lo aceptará como amante a pesar de querer serle fiel al conde con quien tuvo que casarse. Mientras que los dos amantes se deleitan en el sentido amoroso de esta fuente, y de las flores que los rodean, no se dan cuenta del rol anticipatorio del mito. El esposo se convierte en Marte vengativo quien mata a su esposa y a otros involucrados en la decepción amorosa. En la comedia tenemos también una inversión de roles ya que es la diosa y no su amante la que muere. Blanca ha utilizado con gran maestría el poder de la imagen, de la éfrasis en forma dramática para conseguir sus designios. No tiene que vengarse del conde al final, ya que éste, habiendo matado a Flordelís tiene permiso del rey para contraer segundas nupcias con ella. Puede que el tercer acto atenúe la tragedia, pero para mí, muestra el poder de la retórica y de la

¹⁸ Según Joan Oleza se trata aquí del motivo de “los oponentes agraviados reaccionan a su agravio” (“Trazas, funciones, motivos y casos” 337). En muchos casos tenemos el “reconocimiento disimulado” que deja con vida al causante de la deshonra cuando es de sangre real, y es lo que ocurre entre Floraberto y Carlos. Añade Oleza que “en todos los casos, también, la escena da lugar a una recriminación moral del Déspota” (340).

¹⁹ Casan Carlos y doña Alda (hermana de Floraberto) y Floraberto con Blanca, su antigua amada e hija del rey.

²⁰ “Dos versos sueltos del romance aparecen en el diálogo de *Los comendadores de Córdoba* (1596-98). Proporciona estructura, diálogo y lirismo al segundo acto de *La locura por la honra* (1610-12). Vuelto a lo divino, el romance informa el auto sacramental del mismo título, posterior a la comedia. Por último *La adúltera* junto con el romance de *La esposa fiel* forman parte del fondo y de la contextura tradicionales de *Peribáñez o el Comendador de Ocaña* (1604-14)” (Swislocki 213).

visualización para lograr aun los más nefastos y sorprendentes resultados. Estas tres comedias lopescas, entonces, muestran los muchos efectos de la visualización de una obra de arte: amor/pasión, indiferencia, celos y venganza.

II. Pinturas políticas y morales

- a) *La Santa Liga* (1595-1603)
- b) *Virtud, pobreza y mujer* (1612-1615)
- c) *El amigo hasta la muerte* (1610-1612)

Mientras que en el primer grupo de comedias lo que más interesa es la intensificación de la pasión amorosa, con corolarios como celos y venganzas, en este apartado trataremos del objeto artístico como ímpetu para consideraciones morales o político-morales. Comencemos con la más temprana, *La Santa Liga* (1595-1603).²¹ Como muchas de las comedias históricas de Lope de Vega, tenemos aquí un amplio panorama que incluye el cerco y toma de la isla de Chipre (posesión de Venecia) por parte del Imperio Otomano en 1570, la formación de la Santa Liga para contrarrestar el poderío Otomano en el Mediterráneo y la famosa derrota de la flota Otomana en la batalla de Lepanto en 1571. Lo que nos interesa en esta comedia no es el elemento bélico sino el efrástico. Al fin del primer acto, el Senado Veneciano le da la bienvenida a Tiziano – y ésta es la única comedia aurisecular en que aparece el pintor como personaje – después de regresar de Constantinopla donde, invitado por el Sultán y impelido por el Senado ha pintado a una de las esposas de Selín, Rosa Sultana.²² Aunque se explica que Selín pide esta pintura contra las leyes de la “secta” musulmana, tal no es el caso pues, como explica André Clot, la prohibición no se aplicaba a los apartamentos del Sultán y otras personas de importancia. Además, en la corte otomana se había desarrollado el arte del retrato “both because of its proximity to Europe and because of the contacts the court at Istanbul rapidly established with Italian artists (282).

Como veremos, este “error” por parte de Lope se integra a una visión orientalista del Imperio Otomano, que influido por el arte europeo, se deja llevar por pasiones excesivas de las que forman parte el retrato. *La Santa Liga* es pieza de gran complejidad pero también de propaganda. Se muestra aquí un Imperio y una civilización en declive. En el choque entre culturas, el Oriente parece perder la batalla. Según la historia, Rosa Sultana era una mujer de gran fuerza, agencia y poder. Pero la obra desea mostrar cómo su figura es causa de la caída (de nuevo intercalando un mito cristiano en el retrato de lo oriental). Al principio de la obra, Selín emerge del baño, todo perfumado:

¡Bella confección de olores!
no hay epítemas mejores
que estos aromas tan vivos,
ni efectos más atractivos

²¹ Verse las fechas en Morley y Bruerton (50).

²² Senado Veneciano excelentísimo
por vuestro gusto fui a Constantinopla
que Selín os pidió que me enviádeses
a retratar a Rosa Solimana
contra los ritos de su infame seta. (244)

para quien trata de amores. (231)

Recordemos cómo en *La viuda valenciana* uno de los tres disfrazados galanes le trae perfumes a Leonarda. Al igual que libros de amor y estampas mitológicas, el perfume incita al amor. Vemos inmediatamente el “efecto” del perfume En un jardín de amor, se entretiene con Rosa y olvida sus deberes como líder: “En los brazos de Selín / está Rosa Solimana (233). Y naturalmente, el nombre de Rosa recuerda el aroma de esta flor. En vez de mostrar sitios de poder, la comedia exhibe espacios de pasión: “flores y fuentes / deste jardín os convidan” (233). El orientalismo del texto sigue también otras coordenadas occidentales, como la oposición entre Marte y Venus. En la obra Selín, un nuevo Marte, es debilitado por Venus: “Marte, en el templo de Venus / tiene colgada su espada” (233). O sea que Lope muestra al enemigo ya derrotado en parte por los lujos del oriente, siendo Rosa una nueva Eva y una nueva Venus. Este paraíso oriental está al disiparse.

Pero ¿dónde se halla el objeto de arte? Y ¿por qué se incluye en la sección moral en vez de la amorosa? Al final del acto primero, el Senado le pregunta al pintor: “¿Trajiste, por ventura, alguna copia / de Rosa Solimana?” a lo que replica Tiziano con un regalo: “Aquesta traje, que a vuestra Sala ofrezco” (245). Para los que no conocieran el retrato de Rosa, la primera parte del acto de Lope la mostrarían como el elemento lujurioso que contribuiría al triunfo de la Santa Liga, acontecimiento conocido por todos y clave para el control del Mediterráneo. Los aficionados a la pintura conocerían copias o estampas de esta obra (que ejecutó Tiziano sin ir a Constantinopla). El lienzo o posiblemente la única copia de él, se encuentra en el Mable Ringling Museum of Art en Sarasota, Florida. En la pintura se le representa con una rosa en su pecho, lo que: “could be a play on words” (Wethey 205). Pero la rosa es también la flor de Venus, símbolo de la pasión amorosa. Puede que así se le presente subyugando a Selín que se ha convertido en un débil y lujurioso guerrero Marte. Aun de más importancia es la comadreja que tiene Rosa en sus manos. Aunque esto puede simplemente mostrar que ella era pelirroja y la comadreja es “de color roxa” (Covarrubias 340), en la iconografía cristiana la comadreja representa: “a young woman, usually a bad one... Various proverbs indicate that young women and weasels have lust and craftiness in common” (Rowland 158). Rosa exhibe, en la pintura de Tiziano, el símbolo de la maldad, la desenvoltura, la lascivia y la manipulación. Su figura se ha convertido en un signo misógino que muestra el efecto maléfico de la mujer en el varón. *La Santa Liga* forma parte de esta sección porque ya el efecto del arte no es el amor, sino una lección moral sobre el efecto negativo de la mujer. La pintura de Rosa, sea a través de una éfrasis dramática al principio de la obra o sea en el retrato que exhibe Tiziano, personifica el orientalismo que lleva a la derrota. Es la pasión que debilita la virilidad y el poderío del guerrero. El efecto de la pintura es un orientalismo y una certeza de la victoria cristiana. Hay pues un gran paso entre los jardines de Venus en París y los que se localizan en Constantinopla. Mientras que los primeros son siempre vigilados contra la transgresión, en Constantinopla, los excesos de pasión muestran la ausencia del Dios vengativo de los cristianos e indican la pérdida de un imperio y la inmoralidad de una “secta.” Forma así parte de los choques entre culturas en el Mediterráneo a fines del dieciséis.

Mientras que *La Santa Liga* muestra la misoginia en el retrato moralizador de una “mala” mujer, *Virtud, pobreza y mujer* ejemplifica la maldad del hombre que no puede ser detenido ni por imágenes religiosas. Aunque Morley y Bruerton fechan la obra entre

1612 y 1615 (268-69), Donald McGrady, el editor, muestra que debe haberse escrito en 1615 lo que “queda plenamente confirmado por una referencia interna en la comedia, o sea, el nombramiento de Pedro Gómez de Silva y Mendoza como arzobispo de Zaragoza (7). En esta obra, Carlos se prenda de Isabel, mujer pobre pero honesta que rechaza galanes. Puede que sea este rechazo el que incrementa la pasión de Carlos. Ya que los regalos y las dádivas no tienen efecto, él le propone matrimonio. Cuando ella acepta, él le explica que tiene que ser en secreto porque si no es así, puede que su tío, que piensa casarlo en la corte lo deje sin heredar (vv. 145, 150). El casamiento, entonces, será secreto. Le promete Carlos:

Que aunque casado en secreto,
haré con mi voluntad
que guarde a tu honestidad
tan merecido respeto:
sólo quiero visitarte. (vv. 197-201)

En la siguiente escena don Juan, caballero de Toledo, conversa con un indiano mercader, Hipólito, y aquí se inserta una alabanza efrástica de la ciudad.²³ Es como si esta escena fuera una anticipación de la aparición de Isabel, que parece ser personificación del Toledo como ciudad católica y virtuosa. Al ver la figura de Isabel, Hipólito queda prendado de ella. Don Juan le explica que a pesar de ser tan perseguida, preserva su honestidad.

Carlos va a destruir la reputación de esta pobre pero virtuosa dama. Entrando en su casa, se da cuenta de que no hay pinturas ricas “del Mudo, del Basán ni del Ticiano / ni de las vanas fábulas que alteran / el mayor de los tres contrario humano” (vv. 438-40). Ya hemos estudiado el posible efecto amoroso de las pinturas de Tiziano. A esto se añade aquí fábulas que inducen a la lascivia. A esta doble negación, que subraya la virtud de la dama le sigue una afirmación. La alcoba de Isabel está defendida por el arte de sujeto bíblico: “un tapiz de la historia de Susana / en cuyo espejo yo miré que había / disculpa de mi error en la edad cana” (vv. 454-56). Dudamos que tal tapiz se viera en la obra escenificada. Se apuntaría simplemente a un espacio sin decoraciones. Este tapiz representa la historia de la bella Susana en el baño, y a los dos ancianos que desean raptarla al observar su hermosura. Según la historia bíblica, cuando ella se niega a satisfacer su lascivia, la acusan de adulterio, y casi prevalece este falso testimonio hasta que Daniel la salva. Carlos interpreta mal el tapiz, pues expresa que incluye la disculpa “en la edad cana” aunque es un jovencillo.²⁴ Así tenemos una éfrasis en el diálogo de carácter emotivo, pero de falsa analogía.

En realidad, el tapiz en la puerta de Isabel es signo admonitorio y “apotropéico,” o sea que sirve de protección. Se trata de una historia de una mujer injuriada que es salvada, o sea, que le aconseja al hombre lascivo que no penetre en su habitación ya que ella se opondrá; y que el poder divino está de su parte. El mismo criado de Carlos sabe muy bien el significado del tapiz: “porque mirar debía / el fin que tuvo presunción tan

²³ Jammes compara al mercader indiano con Lucindo en *El anzuelo de Fenisa*, explicando que son ellos los pocos mercaderes simpáticos en la obra de Lope (497).

²⁴ En la época, pinturas de esta escena bíblica eran frecuentes, como las de Basano, Guercino, Rembrandt, Rubens y Veronese (Sánchez Jiménez 314). También aparecía Susana en pinturas de damas a lo divino, lo que para Orozco Díaz es un género moralizante propio de la moralidad contrarreformista (33).

vana” (457-58). Christopher B. Weimer ha estudiado una serie de pinturas en obras de teatro que caen de la pared para advertir a una persona que se apresta a cometer un error. En *La prudencia en la mujer* de Tirso, por ejemplo, cuando el médico Ismael decide envenenar al joven rey, un retrato de la reina madre, María de Molina, en la misma puerta tiene la misma función que el de Susana en la obra de Lope – es figura que amonesta y al mismo tiempo protege. Pero cuando Ismael desecha esta advertencia, el retrato cae de la puerta y le impide el paso. Va más allá de ser “an apotropeic symbol” ya que María de Molina se convierte en figura análoga a la Virgen María (109-110).

Mientras que Ismael va a matar a un rey, Carlos puede entrar en la habitación de Isabela ya que sigue con la intención de hacer secreto casamiento (aunque se duda de sus verdaderas intenciones). Una vez que se hacen las firmas y parte el escribano, la persuade a comer y más tarde trata de forzarla. Ella se resiste y de nuevo saca una imagen, esta vez de la “Madre y su hijo” (*Virtud, pobreza y mujer* v. 492) o sea de la Virgen María y Jesucristo (otra vez recordando la obra de Tirso). Una vez que Carlos jura ser su esposo, ella permite la conquista. Tres momentos pictóricos con sus écfrasis, entonces, se presentan para que surja un efecto. Primero, el momento en que faltan fábulas y pinturas lascivas o de amor en la sala; segundo el tapiz de Susana que guarda la habitación de Isabel; y tercero una imagen de la Virgen y de Cristo. Desentendiéndose del primer sitio, interpretando mal el segundo y mintiendo ante la tercera imagen, Carlos conquista a Isabel y la abandona. Parece ser que imágenes y tapices no han tenido efecto.

Ahora bien, la ausencia de Basano en la primera sala es de gran interés pues ésta había pintado a Susana “cuando “sorpresa por los viejos, todavía no ha reaccionado” (Sánchez Jiménez 314). O sea, todavía no hace un gesto pudoroso para esconder su desnudez. ¿Podríamos pensar que el tapiz del segundo momento es justamente éste? Si tal fuera el caso, los signos pictóricos son ambiguos. Antonio Sánchez Jiménez nos recuerda que Lope escribió un soneto ecfástico sobre Susana en *La Filomena*, donde las costumbres de Fabia contrastan con las de la mujer bíblica (312-13). En su detallado estudio de pinturas y poesías sobre Susana añade Sánchez Jiménez, aunque sin referirse a nuestra comedia, que “el Fénix resalta que la afición contemporánea por la historia de la casta Susana se basaba más en un placer *voyeurístico* por contemplar el cuerpo desnudo de una pudorosa muchacha que en la admiración de la virtud de la castidad” (320). Esto significaría que Isabel ha escogido un tema equivocado para el tapiz en su puerta. Éste no le ofrece protección ya que tiene un doble designio: castidad y erotismo. Ahora bien, junto con el tercer momento en la obra, en el que recurre a las imágenes de la Virgen y su hijo, el tapiz va a ejercer su función protectora, Pero el efecto no surgirá hasta el fin de la obra.

Carlos, después de deleitarse con los favores de una ramera y después de matar a un hombre es condenado a las galeras y luego es capturado por los moros. Isabel, queriendo salvarlo, se viste de mora y se vende como esclava. El mercader Hipólito la compra sin saber quién es. Tras una anagnórisis van a África donde Carlos ya comprende el valor y amor de su esposa. Hipólito es como el Daniel bíblico que salva a Susana/Isabel. El tapiz se ha convertido en écfrasis dramática velada y el efecto moral y religioso de las obras de arte de Isabel tienen el efecto debido. Al contrario de *La Santa Liga*, aquí la mujer muestra su ejemplaridad, mientras que el hombre rechaza la lección moral hasta que el sufrimiento y encarcelamiento lo lleva a recapacitar. *La Santa Liga*,

plena de orientalismo, muestra la lascivia de la mujer y la debilidad del hombre feminizado, mientras que *Virtud, pobreza y mujer* ensalza a la mujer y al cristianismo.

La tercera obra en este grupo de comedias que contienen pinturas con écfrasis y efectos moralizantes es *El amigo hasta la muerte*, fechada entre 1610 y 1612 (Morley y Bruerton 279). Se trata aquí de otra comedia urbana como *La viuda valenciana* y *El anzuelo de Fenisa*. En este caso la acción tiene lugar en Sevilla, aunque se amplía a Lisboa y Tetuán. La obra también entra en la historia de la *amicitia* perfecta (Oleza “Trazas, funciones, motivos y casos”; Badía Herrera 12) Juan Pablo Gil-Oslé resume sus características: “En la temprana modernidad, la *amicitia* perfecta es una unión altruista entre hombres que están dispuestos a una entrega mutua total en aras de la fidelidad, tanto en la vida como en la muerte, como en la proximidad y en la lejanía, al igual que en los cambios de la fortuna” (17).²⁵ Aquí los dos amigos son Bernardo, hijo de un mercader indiano adinerado y Sancho noble pero pobre. Son espejos uno del otro: “Es de don Bernardo espejo, / Don Sancho es único amigo” (*El amigo hasta la muerte* 32). Son muchas las proezas de los dos amigos, que lleva a una serie de comparaciones con figuras mitológicas e históricas: Píldes y Orestes; Cástor y Pólux, Hefastión y Alejandro, etc. (vv. 1067-85). Entre los muchos hechos de los dos amigos deben mencionarse cuatro: (1) Bernardo sale en busca de su amigo que ha partido de Sevilla ya que ama a la hermana de su amigo y no quiere causarle dificultades (2) Bernardo va en su búsqueda, aunque su novia Julia se enfada. (3) En un equívoco Sancho antepone su fidelidad sobre el amor de Julia. (4) Cuando Sancho mata a Federico, hermano de Bernardo, éste dice ser el culpable, acabando ambos Sancho y Bernardo en la cárcel. Todo se resuelve con la intervención del *deus ex machina*, en este caso Felipe II, a través del duque de Medina Sidonia, y la obra acaba con nombramientos y un doble casamiento: Ángela casa con Sancho, y Bernardo con Julia.

La obra contiene una serie de écfrasis, en muchos de los casos arquitectónicas, que se utilizan para alabar a Sevilla y al Guadalquivir (vv. 2166-2208). Pero lo que nos interesa en esta comedia es una escena entre Felisardo que quiere casar a su hija Ángela con un mercader rico, aunque ella desea casarse con Sancho, el mejor amigo de su hermano y hombre noble pero pobre. Felisardo le anuncia a su hija: “Ya tu marido ha llegado” (v. 774). Y ante sus protestas, el padre decide “pintar” con las palabras al que espera será el futuro marido de Ángela. Al escuchar la descripción, ella responde:

Pues si el retrato, señor,
que es siempre tan lisonjero,
es tan humilde y grosero,
no será el dueño mejor...
No será casarme a mí,
sino a ti con su riqueza. (vv. 819-22, 825-26)

Ambos el padre y la hija saben que este casamiento con Octavio se basa en el dinero, y que Sancho sobresale en todo lo demás. Pero Felisardo se aferra a su idea, y deja sola a Ángela quien declama un soneto ecfástico que es el núcleo moral del conflicto. El cuentecillo que narra Ángela en el soneto no tiene fuente identificada. Trata de un Rey de Persia el cual hizo pintar su vida en una serie de lienzos: “Y en las historias de estos

²⁵ En general, la amistad perfecta ocurre entre iguales (Gil-Oslé 27), aunque en esta comedia se estudia la amistad entre un noble pobre y un mercader adinerado.

varios paños / forjaba espejos a la edad presente” (vv. 853-54). Así, cuando tenía que juzgar a un joven, lo hacía recordando cómo él había actuado en sus mocedades. El terceto final resume el mensaje:

Quien ha llegado a edad ponga el sentido
 En dejar que quien viene atrás, mancebo,
 Pase por el camino que ha venido. (vv. 858-60)

El amigo hasta la muerte es obra en la que el espejo es imagen clave a la resolución de las disputas, conflictos y problemas. Mientras que Bernardo y Sancho se comportan como espejos ideales de la amistad y así pueden salvarse, el padre de Ángela debe de aprender a mirarse en el espejo de su juventud. No debe de negar el amor idealizado a los jóvenes por el apego al dinero. En la obra son el duque de Medina Sidonia y el mismo rey, Felipe II, los que actúan como el rey del cuentecillo. Se dan cuenta de los valores del honor, la valentía, la fidelidad y el amor que existen en los jóvenes amantes y así los premian al actuar como deben en esa estación de su vida. De nuevo, Lope trata de la pobreza y muestra la virtud que existe en ella; y otra vez Lope muestra el poder de la mujer, la cual se enfrenta ante el poder masculino para llegar a la felicidad.

Tres momentos efrásticos ofrecen la moral en estas obras: El retrato de Rosa Sultana, pintado por Tiziano, muestra a una mujer bella pero lasciva y su efecto nocivo en un sultán que ya se deja fácilmente llevar por el lujo y la lujuria; el tapiz de Susana y la imagen de la Virgen y su hijo, aunque no logran contener al impetuoso Carlos, si desatan un futuro providencial en que Isabel muestra sus maravillosas virtudes y su falso marido sufre hasta llegar al desengaño; y las pinturas del Rey de Persia muestran cómo un padre debe de tener en cuenta su propia historia y recordar el amor ideal de la juventud antes de actuar injustamente. Mientras que en las obras de amor y odio, las imágenes visuales y efrásticas se utilizan para afectar a los diversos personajes, aquí, los lienzos morales tienen un efecto más difuso. El retrato de Tiziano afecta la visión del imperio Otomano que tiene el Senado en Venecia, y este Senado representa también la audiencia o senado de la obra. Las imágenes religiosas de *Virtud, pobreza y mujer* tienen un efecto tardío y providencial; mientras que las pinturas del Rey de Persia reflejan los pensamientos de Ángela y se convierte en el espejo de la moral de la obra.

3. La arquitectura de las pasiones

a) *La quinta de Florencia* (1598-1603)

Quisiera concluir con una obra que parece pertenecer al primer grupo, donde Venus muestra su influjo, pero exhibe una visualidad efrástica mucho más narcisista ya que el mismo protagonista es el que se ve a sí mismo en una pintura, la cual refleja y afecta su comportamiento. En este sentido, recuerda el cuentecillo del Rey de Persia. Pero, en vez de proveer una moraleja, lo visual incrementa la pasión que ya está presente en la interioridad del personaje. Escrita entre 1598 y 1603, *La quinta de Florencia* es una obra que entrelaza varios géneros. Es precursora a las tragedias de honor y contiene elementos de la comedia palaciega y de comedia de villanos. En el primer acto de esta obra César, el secretario del Duque de Florencia, se halla en una quinta que ha construido cerca de Florencia. Él es coleccionista, al igual que la cortesana en *El anzueto de Fenisa*,

pero el lujo de su palacio también muestra los excesos de Selín en *La Santa Liga*. Está rodeado de suntuosidad y de pinturas hermosas y hasta lujuriosas pintadas por los grandes artistas del renacimiento:

Allí mil ninfas desnudas
daban con sus carnes bellas
imaginaciones locas
entre soledades necias. (*La quinta de Florencia* vv. 293-96)²⁶

Dentro de este lujo, dentro de este ocio cundido de imaginación erótica, César se adormece mirando una de las seductoras pinturas:

Miraba a Venus y Adonis
una tarde en una siesta
él con el bozo dorado,
y ella con doradas trenzas...
Diome deseo de amar
una mujer como ella. (vv. 297-300; 309-10)

Y no se detiene aquí el vuelo de la imaginación de César. No sólo se prenda de una mujer que no existe, sino que se muestra celoso del Adonis de la pintura y quiere reemplazarlo. Comienza además a buscar esta mujer imaginada en los alrededores de su quinta. Al rodearse de pinturas eróticas, César revela sus deseos extremados. Al mismo tiempo, las pinturas lo impulsan a buscar la satisfacción erótica. El sueño es el eslabón necesario para pasar de la imaginación exacerbada por los objetos de arte a la realidad. Al encontrarse con una labradora junto a una fuente, le parece ser copia de la Venus pintada. El espectador puede preguntarse si se trata en realidad de una maravillosa coincidencia o si es otro acto imaginativo por parte de César. Cuando el rechazo de la mujer lleva a la violencia, de nuevo el espectador se pregunta si esto es un reflejo del arte renacentista que en muchos casos exhibe el rapto de la mujer llevado a cabo en muchos casos, por el dios supremo, Júpiter.

Aquí, el *deus ex machina* es el Duque de Florencia quien resuelve la situación obligando a César a casarse con la mujer bajo pena de muerte. En esta temprana obra, Lope crea un lugar de contemplación, donde el ser solitario se deleita no en el éxtasis religioso sino en la delectación erótica. Es como si la arquitectura de la quinta mostrase la interioridad del personaje y ésta creara al mismo tiempo un exterior de lujosa y lujuriosa maravilla.

En conclusión, este estudio de siete comedias de Lope demuestra los efectos del arte dentro de siete comedias. Estos efectos incluyen amor, celos, indiferencia, religiosidad, moralidad. Pero los efectos de los objetos de arte que se representan y se describen, aluden o analizan en forma de écfrasis (dialogadas, analógicas, emotivas y fragmentadas) no son simplemente unidireccionales. El arte y el ser humano, al juntarse, muestran un choque de afectos y pasiones. Es posible que el arte mueva al amor o al odio, pero en la mayoría de los casos, ya estas pasiones se podrían hallar en modo incipiente en el ser. La indiferencia resulta cuando el ser ya está ocupado con otro objeto. Los celos y el odio provienen de la incapacidad de mudar las emociones de otro. El arte también puede inclinar en términos políticos, asegurando, por ejemplo, al Senado Veneciano que el imperio Otomano está en declive. Además, el arte puede servir los

²⁶ Sobre quiénes son los artistas que colecciona César (Miguel Ángel, Tiziano) ver de Armas (2008).

propósitos de la Contra-Reforma mostrando la fe y piedad. En uno de estos casos, el arte religioso no impide el error, pero mueve la acción hacia un fin providencial. Aunque cada uno de estos objetos de arte mueve no sólo a los personajes sino también al espectador, puede que el cuentecillo del Rey de Persia sea el más original (aunque sea paradójicamente de origen muy antiguo), creando un puente entre las razones y pasiones de un ser maduro y la osadía e ideal de la juventud.

Obras citadas

- Bearden, Elizabeth B. *The Emblematics of the Self: Ekphrasis and Identity in Renaissance Imitations of Greek Romance*. Toronto: University of Toronto Press, 2012.
- Brown, Jonathan. *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Caballo-Márquez, Reyes. "Erotismo y fantasía: La mujer y la imaginación en *La viuda valenciana* y *La dama duende*." *Comedia Performance* 3.1 (2006): 26-42.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Amor, honor y poder. Obras Completas, tomo II. Comedias*. Ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1973. 59-99.
- Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili / The Strife of Love in a Dream*. Trad. y ed. Joscelyn Godwin. New York: Thames & Hudson, 1999.
- Clot, André. *Suleyman the Magnificent*. Trad. Matthew J. Reisz. New York: New Amsterdam, 1992.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- De Armas, Frederick A. "The Allure of the Oriental Other: Titian's *Rossa Sultana* and Lope de Vega's *La Santa Liga*." *Brave New Words. Studies in Spanish Golden Age Literature*. Eds. Edward H. Friedman and Catherine Larson. New Orleans: UP of the South, 1996: 191-208.
- . "Cervantes and Della Porta: The Art of Memory in *La Numancia*, *El retablo de las maravillas*, *El licenciado Vidriera* and *Don Quijote*." *Bulletin of Hispanic Studies* 82 (2005): 633-47.
- . "Lope's Speaking Pictures: Tantalizing Titians and Forbidden Michelangelos in *La quinta de Florencia*." *A Companion to Lope de Vega*. Eds. Alexander Samson and Jonathan Thacker. London: Tamesis, 2008. 171-82.
- . "Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende*." *Lenguaje y textos* 3 (1993): 57-72.
- . *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- . "Del Tiziano a Rafael: pinturas y libros en *La viuda valenciana* de Lope de Vega." *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival, Alejandro Alonso. Vol. 2. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2004. 165-72.
- Entwistle, William J. *European Balladry*. Oxford: Clarendon, 1939.
- Fernández, Esther. "*La viuda valenciana* o el arte de provocar ocultando." *Hispania* 91.4 (2008): 774-84.
- Fernández, Jaime. "Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: 'Un tan indigno ejemplo.'" *Hispania* 69 (1986): 821-29.
- Gil-Oslé, Juan Pablo. *Amistades imperfectas: de la tradición a la modernidad con Cervantes*. Biblioteca Áurea Hispánica 83. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths and the Historical Method*. Trad. John y Anne C. Tedeschi. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1989.

- Jammes, Robert. *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Bourdeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- Lope de Vega. *El amigo hasta la muerte*. Ed. Josefa Badía Herrera. *Comedias de Lope de Vega, Parte XI*. Tomo 2. Madrid: Gredos, 2012. 3-175.
- . *El anzueto de Fenisa*. Ed. Luis Gómez Canseco. *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*. Tomo 1. Coord. Rafael Ramos. Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009. 165-304.
- . *La locura por la honra*. Ed. Florence D'Artois. *Comedias de Lope de Vega, Parte XI*. Tomo 2. Madrid: Gredos, 2012. 179-320.
- . *La quinta de Florencia*. Ed. Debra Collin Ames. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.
- . *La Santa Liga. Obras de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 224. Madrid: Atlas, 1969.
- . *La viuda valenciana*. Ed. Teresa Ferrer Vals. Madrid: Castalia, 2001.
- . *Virtud, pobreza y mujer*. Ed. Donald McGrady. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2010.
- Martínez-Yanes, Francisco. "El romance de la Blancaniña: estudio comparativo de sus variantes." Tesis doctoral: Universidad de Pennsylvania, 1976. DAI 37 (1977), 1597A-98A
- McCrary, William. *The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's Tragedy "El Caballero de Olmedo."* *North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures*, vol. 62. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966.
- McKendrick, Melveena. "Lope de Vega's *La victoria por la honra* and *La locura por la honra*: Towards a Reassessment of his Treatment of Conjugal Honor." *Bulletin of Hispanic Studies* 64.1 (1987): 1-14.
- Morley, S. Griswold y Courney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Oleza, Juan "La comedia: el juego de la ficción y del amor." *Edad de Oro* 9 (1990): 203-20.
- . "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero." *Comedias y comediantes. Estudio sobre el teatro clásico español*. Ed. Manuel Diego y Teresa Ferrer. Universitat de Valencia, 1991. 165-87.
- . "El primer Lope: un haz de diferencias." *Ínsula* 658 (2001): 12-14.
- . "Trazas, funciones, motivos y casos: elementos para el análisis del teatro barroco español." *El teatro del Siglo de Oro: edición e Interpretación*. Eds. Alberto Bleuca, Ignacio Arellano y Guillermo Serés. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009. 321-42.
- Orozco Díaz, Emillio. *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.
- Panofsky, Erwin. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*. New York: New York University Press, 1969.
- Pedrocco, Filippo. *Titian*. New York: Rizzoli, 2000.
- Portús Pérez, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.

- Putnam, Michael C. J. *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the "Aeneid."* New Haven: Yale University Press, 1998.
- Reina, Elena. *Hacia la luz: simbolización en la poesía de Emilio Prados.* Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Rowland, Beryl. *Animals with Human Faces.* Knoxville: University of Tennessee Press, 1973.
- Sánchez-Jiménez, Antonio. *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio.* Biblioteca Áurea Hispánica, 70. Madrid y Frankfurt: Universidad de Navarra, Iberoamericana y Vervuert, 2011
- Stoll, Anita K. "Lope's *El anzuelo de Fenisa*: A Woman for All Seasons." *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age.* Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991. 245-58.
- Swislocki, Marsha. "El romance de *La adúltera* en algunas obras de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos." *Bulletin of Hispanic Studies* 63 (1986): 213-19.
- Talvacchia, Bette. *Taking Positions: On the Erotic in Renaissance Culture.* Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Vosters, Simon A. *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco.* Madrid: Cátedra, 1990.
- Weimer, Christopher B. "Beyond Canvas and Paint: Falling Portraits in the Spanish *Comedia*." *Objects of Culture in the Literature of Imperial Spain.* Eds. Mary E. Barnard y Frederick A. de Armas. Toronto: University of Toronto Press, 2013. 99-118.
- Wethey, Harold E.. *The Paintings of Titian. Vol. 2. The Portraits.* London: Phaidon, 1969.