

El arte de hablar callando

El meme: transmisor de conceptos del Siglo de Oro

por

Shai Cohen y Ana Zúñiga

Índice

Prefacio	
Introducción	
1 – Arte de gobernar	
2 – Miguel de Cervantes	
3 – Lope de Vega	
4 – Tirso de Molina	
5 - El Nuevo Mundo	
6 - Espacio Femenino	
7 - Comedia	
8 - Francisco de Quevedo	
9 - Calderón de la Barca	
10 - Silva	
Conclusiones	
Agradecimientos	

Prefacio

La historia no se detiene. Desde la invención de la tinta y el cálamo, sucedió luego la de la imprenta, y hoy el universo digital y la red virtual. De los pacientes monjes que copiaban en su cenobio manuscritos de la Biblia o los beatos descienden los investigadores de los espacios reticulares, con no menos dedicación, habilidad, ingenio y paciencia. Y surgen nuevos productos, como los memes, una especie de avatar que tuvo en otros tiempos representantes como los jeroglíficos y emblemas, con los que comparten la dimensión mixta de lo visual y lo textual, y el ingenio que justifica la simbiosis de ambas.

Los medios actuales añaden, sin embargo, una capacidad de difusión hasta ahora desconocida, con posibles lectores de diversos niveles y situados en cualquier parte del mundo, con acceso inmediato y posibilidad de interacción. La investigación humanista no puede quedarse al margen de unas modalidades que entran de lleno en sus principales objetivos. Ana Zúñiga y Shai Cohen, autores de este volumen memorable, son bien conscientes de las posibilidades comunicativas de estas fórmulas: «La unión de escritura y representación gráfica favorece la función divulgativa».

Habría que subrayar otra importante dimensión del modelo de los memes: sus notables posibilidades estéticas. Para un interesado en el ingenio conceptista, como quien escribe estas líneas, resulta fascinante el reto de «poner en relación dos objetos», en este caso los textos y la imagen, descubriendo facetas de uno por su reflejo en el otro, reflejo creado a menudo por la fusión de los dos y explorado por la escritura, ya que no existe de manera inmediata.

El «arte de hablar callando» es un artefacto ingenioso que reúne pintura y literatura, comunicación e información, comentarios agudos y reflexiones discretas. Es un museo y una enciclopedia: el lector podrá aprender y deleitarse con los cuadros de Velázquez, Rubens, el Greco, Murillo, Coello, Tiziano, Watteau, Goya, de Vos, Durero, que transitan los territorios de la exaltada belleza y la caricatura brutal o la escena violenta... acompañados de los comentarios y citas literarias.

Con esta iniciativa los investigadores del GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra) muestran también su interés en desarrollar los caminos de la era digital aplicados a nuestro campo, un objetivo que para el GRISO resulta prioritario.

Un aspecto sugerente de este volumen de Zúñiga y Cohen me parece el título: los cuadros pueden hablar callando, pero los textos no están ni mucho menos silenciosos. Ni los de los poetas mencionados (Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora, Calderón, Tirso...) ni los de los autores que los comentan y evocan: que junto a la pintura suena, y en alta y armoniosa voz, la poesía.

Ignacio Arellano Ayuso

Introducción

1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE MEME

La imagen ha sido un vehículo de expresión y representación de la realidad en el devenir de los tiempos. El ser humano se ha manifestado, y lo sigue haciendo hoy en día, a través de representaciones gráficas: desde las pinturas rupestres, que presentan una función comunicativa, hasta la publicidad actual, que persigue el impacto y la persuasión del consumidor, sin obviar, por ejemplo y entre otros, los iconos bizantinos de índole religiosa. La imagen es, por tanto, un elemento cotidiano, inherente a la cultura humana, en la misma medida que lo es la escritura, que no surgió como una herramienta de exclusión, sino de complemento a estas seculares manifestaciones de carácter gráfico.

Por tanto, imagen y escritura se han complementado desde hace siglos para expresar diversas realidades. Así lo hicieron los egipcios, que describían a través de ellas a sus faraones, dioses y creencias; o los griegos y romanos, que impulsaron las representaciones gráficas de carácter artístico con un afán didáctico. Más tarde, en la época renacentista, se desarrollaron los emblemas, modelo exponencial de combinación de imagen y escritura. En ellos se une un dibujo cuidadosamente elegido con una sentencia latina, que permite fijar la imagen y resumir una doctrina, tesis o teoría de cualquier ámbito –esencialmente político, gubernamental y religioso– con unos fines aleccionadores¹.

La unión de escritura y representación gráfica favorece la función divulgativa. Por ello, en la actualidad se está reabriendo y fomentando el recurso a la imagen como método de transmisión de información. Este procedimiento ha sido impulsado en gran medida por el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, que ha dado lugar a la creación de numerosos soportes accesibles a un público muy amplio, tales como las redes sociales Facebook y Twitter, o el variado mundo de los blogs.

Esta revolución multimedia ha supuesto, sin duda, un cambio profundo en cuanto a la percepción que se tiene de la imagen, puesto que es innegable que cada soporte exige una mirada distinta sobre ella y provoca una evolución y una nueva concepción de la representación gráfica, que se complementa y combina con las visiones anteriores².

Así pues, estos nuevos sistemas de comunicación evidencian el poderoso valor de la imagen, así como su capacidad de sugerencia y asociación, al tiempo que demuestran que la representación gráfica no puede limitarse únicamente a desempeñar una función auxiliar. La imagen está cargada de múltiples posibilidades (informativas, didácticas, expresivas...) y puede resultar muy sugerente tanto para el emisor como para el receptor al ser concebida como fuente y recurso básico de transmisión de conceptos.

No hay que obviar, además, que hoy en día se están desarrollando y perfeccionando diversos sistemas y soportes, como los anteriormente mencionados, que permiten capturar,

¹ Como ejemplo, ver Saavedra Fajardo, Diego de, *Empresas políticas*, Madrid, Cátedra, 1999. En esta obra, cada capítulo o empresa se define por un título minuciosamente dibujado sobre una escena que se relaciona de manera directa o indirecta con lo planteado en el texto.

² Ver «Introducción: La Imagen en Historia», de P. Díaz Barrado, en *Ayer*, 24, 1996, pp. 17-24.

agrupar, manejar y compartir imágenes de forma muy sencilla y rápida, logrando así acumular ingente información gráfica en un reducido espacio al que puede acceder una gran cantidad de personas. De esta forma, se favorece la posibilidad de intercambio, de copiado y de ampliación constante de bases de datos gráficos que potencian y mejoran las tareas de investigación y de docencia.

Teniendo en cuenta, pues, todos estos factores, dentro del marco de difusión, distribución y divulgación de materias de diferentes disciplinas humanísticas, surge un nuevo concepto que procura suscitar la reflexión desde una propuesta estética. Se trata de una nueva corriente de propagación de ideas que relaciona una imagen con un texto breve, simple y en ocasiones también enigmático, cuyo objetivo es generar una reflexión encaminada hacia la asimilación, comprensión y entendimiento de una determinada realidad. Esta nueva noción divulgativa se denomina meme.

Etimológicamente hablando, meme procede de la palabra inglesa *mimeme*, derivada de *mimeisthai*, de origen griego y que significa ‘imitar’. Por tanto, meme significa ‘lo que es imitable’. El meme es un neologismo extendido, conocido y usado en los últimos años en diversos ámbitos académicos, esencialmente en el de las Ciencias Sociales. En la actualidad, ha quedado definido y fijado como una pieza informativa de carácter cultural integrada por un elemento visual y otro escrito que se propaga de manera breve, concisa y rápida de un individuo a otro, y cuyo objetivo esencial es acercar el mundo académico al público en general³.

Podrá considerarse un meme, por tanto, cualquier estructura que combine texto e imagen y cuyo fin sea transmitir una determinada idea. Este es, de hecho, su punto clave: la transmisión de información. Así pues, este nuevo método basa su potencial divulgativo en el impacto que en un primer instante causa la imagen en el receptor. El poder de dicho impacto permite generar un marco que introduce al destinatario en un determinado contexto, ya sea político, económico, histórico o literario, entre muchos otros. De esta forma, el complemento gráfico que integra el meme se convierte en un pre-texto, en el sentido literal (excusa) y figurado (texto precedente) del término: la imagen sirve, por una parte, como excusa para transmitir una información concreta; por otra, precede, a modo de introducción visual, al breve texto encargado de profundizar en la idea que pretende divulgarse.

La imagen, de esta forma, por conocida, interesante o impactante que pueda llegar a resultar, no es la protagonista, sino el elemento de primer impacto que ha de combinarse con el componente textual para adquirir sentido y significado pleno.

Este recurso metodológico presenta múltiples facetas que favorecen la interdisciplinariedad y contribuyen a superar la consideración de las materias humanísticas como compartimentos estancos para incorporarlas a una dimensión mayor de colaboración común. Esta nueva visión general y compartida permite intercambiar criterios, datos y procesos de investigación y acceso a la información para lograr mayor dinamismo y eficacia

³ Danielle Henderson, investigadora y profesora asistente de la Universidad de Wisconsin en el departamento de estudios sobre la mujer (Gender and Women's Studies), llegó gracias a la creación y difusión de *memes* a millones de pantallas en todo el mundo mediante el sencillo método de combinar fotografías del actor Ryan Gosling con frases escuetas, mostrando de esta forma la posibilidad actual de difundir mundialmente información de índole académica con máxima eficacia, impacto y velocidad.

en la transmisión de ideas. De esta manera, el meme⁴, según el contexto en el que se produzca, puede llegar a apropiarse de múltiples valores –como el propagandístico, por ejemplo–, encaminando a cada receptor hacia una determinada reflexión acerca del concepto transmitido por el *memista*, esto es, por el creador y emisor de memes.

2. EL IMPACTO DE LA IMAGEN⁵

Una de las obras más conocidas y más enigmáticas de Diego Velázquez es *Las Meninas*, pintado para el rey Felipe IV en el año 1656. Este cuadro se interpreta en la actualidad como un retrato de la familia real. Sin embargo, a lo largo de los años se han barajado otras muchas hipótesis respecto a su interpretación. Catedráticos y estudiosos han debatido sobre el sentido de esta pintura, llegando a conclusiones muy diferentes al proyectar en ella significados diversos: reivindicación de la nobleza de la pintura, reflejo de una cuestión política, obra de carácter icónico... Sea como sea, lo que resulta especialmente interesante de este cuadro es que permite plantearse preguntas sobre la naturaleza misma de la representación.

Una de las primeras cuestiones es: ¿cómo es posible que no se entienda el significado de un cuadro? ¿O que pueda adquirir tantos significados? Pues es posible porque se trata de una imagen, que a diferencia de un discurso escrito no presenta una linealidad. Vivimos rodeados de una cantidad ingente de imágenes de las que somos, en ocasiones, receptores, y en otras, emisores: la calle, los móviles, el cine, la televisión, Internet, fotos y vídeos personales... En estos contextos y mediante estos materiales se produce la combinación del elemento visual con el elemento textual. Por ejemplo, si se enciende el ordenador y se accede a Internet, aparece una realidad visual en la que destacan las imágenes que se entremezclan con el texto, creando de esta forma un juego de códigos lingüísticos e icónicos que permiten obtener un significado final.

Un significado que está marcado por unas reglas que estamos estableciendo culturalmente y que reconducen nuestras ideas a un sistema pre-constituido de significados; este permite asumir que un «perro» no es un «libro». De esta forma, el objeto «libro» se identifica con ‘un conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadradas, forman un volumen’, y no con ‘un mamífero doméstico de la familia de los cánidos, de tamaño, forma y pelaje muy diversos, según la razas’. Los pensamientos de cada individuo, por tanto, pueden ser traducidos e interpretados mediante palabras e imágenes gracias a ese conjunto de realidades y conocimientos culturales compartidos.

De hecho, la multitud de imágenes existentes hoy en día se concibe como una cultura visual donde se establece una interacción, a través de la que el sujeto adapta un estilo de representación a una determinada manera de ver el mundo. Como consecuencia de esto, nos acostumbramos a interpretar como hermosas aquellas imágenes que están construidas de

⁴ Para acercarnos al concepto del meme se puede tomar como referencia el emblema que se complementa con los rasgos de ironía y de naturaleza viral. Se trata de un emblema modernizado que la investigadora Leyre Bilbao ha acuñado como *emblema 2.0*.

⁵ Apartado redactado por Ambrogia Cereda, investigadora de ICS (Universidad de Navarra) y experta en el análisis del impacto de la imagen en la sociedad.

manera específica con colores llamativos, por ejemplo, mientras que consideramos incomprensibles o feas las que no encajan con esa modalidad generalizada de visualización.

La costumbre, por tanto, de repetir el acto de mirar puede encaminar hacia el sometimiento a unas reglas concretas de representación cuando se quiere expresar una determinada realidad. En cualquier caso, no hay que olvidar que, con las imágenes, el proceso de interpretación es diferente al de un texto, puesto que en una representación gráfica no es imprescindible que quien mire conozca en detalle todas las reglas empleadas por el emisor. Es la imagen la que conduce hacia el significado, que siempre será solo uno de los significados posibles.

En este libro, tal interacción se produce entre el meme y quien lo está mirando (the *viewer*), ya que cuando este contempla la imagen seguida del texto se incrementan sus posibilidades interpretativas. De esta forma se contribuye a desarrollar una cultura visual reflejada a través del meme y completada mediante el sustrato cultural del *viewer*, de forma que dicho meme se introduce en nuestra vida concreta como herramienta de diversión y reflexión.

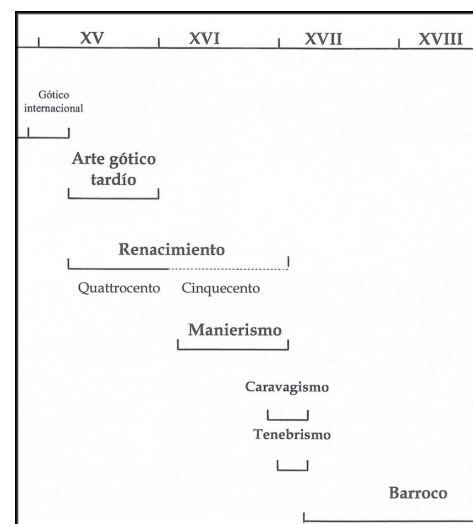
3. UN APUNTE SOBRE EL ARTE DURANTE EL SIGLO DE ORO

La imagen suscita una admiración estética y se comunica con el inconsciente de una manera inmediata. Así, por ejemplo, cuando vemos una obra de arte, el primer impacto consiste siempre en una impresión, y después activamos el poder deductivo, la reflexión. La imagen es, por tanto, la primera forma de comunicación social, de interacción. En estudios realizados recientemente se observa que mediante la primera impresión visual la persona es capaz de deducir con certeza ciertas características básicas (figuras, época, relación entre los elementos) para luego fijarse más concretamente en los detalles destacados (disposición de las figuras, mensaje, etc.). De hecho, por la importancia de la imagen y la imagología hemos decidido añadir este apartado que se relaciona más con la historia del arte que con la literatura, pero que puede resultar interesante a los que desean afinar sus perspectivas de la pintura. En esta sección vamos a tratar las corrientes pictóricas vigentes durante el Siglo de Oro.

Durante el siglo XV, y entrando en el XVI, aparecen dos estilos que rompen con la tradición de la pintura románica y gótica: El Renacimiento en Italia y el Gótico Tardío en la Europa septentrional (especialmente en Flandes). Son las dos maneras que van a desarrollar nuevas perspectivas y habilidades artísticas.

El Renacimiento

A partir de la primera mitad del siglo XV y a lo largo del siglo XVI apareció una de las corrientes más importantes para el desarrollo artístico contemporáneo. Durante el Renacimiento se desarrollaron importantes



cambios en las diferentes naciones. A grandes rasgos, ya no era una visión teocéntrica sino antropocéntrica. Es decir, la fe cristiana siguió rigiendo la vida cotidiana, pero el arte empezó a distanciarse de ella. La curiosidad por la figura humana quebró la importancia de los símbolos iconográficos que remitían a lo sagrado. Dicha iconografía ha quedado simbolizada en los detalles que aspiran a representar una realidad. Lo que permitió llevar a cabo las nuevas y fascinantes ideas fue un hito científico de Filippo Brunelleschi: el descubrimiento de la perspectiva. Por primera vez, apareció la representación de la realidad en tres dimensiones al desarrollar una perspectiva matemática o lineal. Se creó el centro de la perspectiva o lo que se conoce como el punto de fuga. A partir de ese momento, se desarrolla una perspectiva nueva, tanto del mundo como del cuerpo humano. Por ejemplo, ya no se sentía la necesidad de representar la totalidad corporal, lo que dio lugar a más juegos artísticos. El Renacimiento se extendió relativamente rápido, pero fue la ciudad de Florencia el lugar más importante donde se desarrolló.

En cuanto a sus características, los renacentistas recrearon la realidad para darnos una visión de perfección, combinándola con imágenes de la naturaleza que la encauzaban hacia la perfecta armonía. Tomaron elementos de la realidad, que estaban asociados al hilo conductor del tema tratado en el lienzo, enlazándolos con los cánones del ser ideal para procurar una apariencia armónica.

Ejemplos conocidos son la *Santa Trinidad*, de Masaccio, o *Madona del duque*, de Rafaelo. A partir de este momento, los artistas intentaron formar grupos y se vieron los primeros intentos de composiciones complejas. Crearon, por ejemplo, una perspectiva ambiental, integrada por elementos que iban alejándose a medida que el espectador se introducía en el paisaje.

El Gótico Tardío

El Gótico Tardío se desarrolló simultáneamente al Renacimiento en la parte norte de Europa (Alemania, Países Bajos, etc.). Vemos otra vez un cambio de mentalidades (como en el Renacimiento): se trata del desarrollo del arte profano como representación tópica.

Algunas innovaciones de los artistas del Gótico Tardío son, en primer lugar, la introducción de la luz, con la que se destacan los detalles que construyen el espacio. Después, la corrección de elementos, como las distintas capas de colores, que son cada vez más vivos y que junto con las expresiones visuales alaban al cuerpo humano en su entorno tanto natural como sagrado.

Entre los artistas celebres del Gótico Tardío se puede encontrar a Jan Van Eyck (*La Boda de los Arnolfini*) y a Quentin Metsys (*La meditación de San Jerónimo*). En España, los seguidores del Gótico Tardío fueron los dos grandes maestros de Valencia (seguidores de Da Vinci): Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos.

El Manierismo

Nacido en Roma, y luego trasladado a España, el Manierismo pervivió a lo largo del siglo XVI. Su objetivo esencial es agudizar la “maniera”, es decir, el estilo, copiando para ello la estética renacentista de la naturaleza y la belleza de una forma más mecánica e intelectualista. Esto provoca obras que rompieron con características renacentistas tales como la claridad y el equilibrio. Este movimiento artístico se relaciona históricamente con la crisis

del poder religioso (la reforma luterana, el saco de Roma, la amenaza turca, la contrarreforma militante, etc.).

Se pintan temas profanos sobre tablas, mármol y conjuntos decorativos en general. Destacan, además, las pinturas de carácter alegórico y emblemático de composición recargada y con efectos ilusionistas, así como la estilización de detalles mediante luz fría, casi irreal. Artistas destacados son Alonso Berruguete y El Greco (Domenikos Theotokopulos).

Caravaggismo y Tenebrismo

Se trata de la cara opuesta del manierismo. Caravaggio es su primer y principal cultivador en el norte de Italia. Lo que más le fascinaba era la fealdad y la realidad que podía apreciarse en la calle. Los detalles comienzan a adquirir mucha importancia por sí mismos, lo que se aprecia sobre todo en la pintura de los bodegones. El tratamiento cromático abarca pocos colores (dos o tres, como mucho), pero sí aumentó la importancia respecto al tratamiento de la luz, que suele proceder de la parte superior .

José de Ribera (*La mujer barbuda*) y Francisco Zurbarán son ejemplos característicos de este estilo, al que hay que añadir algunas obras de Diego de Velázquez y Esteban Murillo, que siguen también esta corriente.

El Barroco

Gran parte de las pinturas que hemos utilizado para la construcción de los memes que integran este libro pertenecen a este estilo. Se trata de un período que dejó sus huellas en la cultura mundial, no solamente en el arte pictórico, sino también en otros campos artísticos: teatro, escultura, música, etc. Esta imagen, completada con la ironía de la frase, facilita e incita al *viewer* a entrar en la mentalidad de la época.

Se destaca como característica principal y más evidente el trampantojo, o sea, el juego de perspectivas que lleva al espectador a interactuar con la imagen y con la intención del pintor. En el arte románico y gótico, y en general en la pintura eclesiástica, la interacción estriba en la disposición de los cuerpos y miradas sobre el lienzo para llevar el ojo del espectador al centro importante (muchas veces mediante la disposición del brazo o la pierna, o bien a través de la dirección de la mirada de las figuras, etc.).

En el mundo contrarreformista se nota la búsqueda de un significado y una esencia. Así es como nacen los conocidos tópicos barrocos, que no solamente se reflejan en la literatura, sino que se difunden por las artes plásticas. Junto a tópicos como la *vanitas*, el *memento mori*, el trampantojo o el desengaño, entre otros, también surge la representación artística de conceptos latinos como *tempus fugit*, la vida como sueño, etc. Muchos de los tópicos se veían en el juego de apariencias y el desengaño con diferentes niveles y metaniveles del espectador-pintor. Es la exaltación del antropocentrismo mediante la búsqueda de lo original e inteligente para el deleite del autor, unido al dinamismo, al movimiento mediante el sugerente pincel que se extiende por todo el lienzo.

Lo interesante en el Barroco es el desarrollo de diferentes tendencias caracterizadas por técnicas y composiciones distintas; ya no se trata del monopolismo de una tendencia unificada para crear la homogeneización de un mensaje, sino el lugar para la expresión

individual (según la ubicación geográfica), dejando libertad a la creatividad y al talento particular.

Algunos famosos ejemplos son Diego de Velázquez, cuyas obras propuestas en los memes pertenecen a esta corriente. Entre ellas, pueden destacarse, por ejemplo, *Las Meninas*, *Luis de Góngora* y *Las Hilanderas*. Asimismo, se integran en este estilo pictórico las obras presentes en el libro de Peter Paul Rubens (*Las tres Gracias*); *Carlos I de Inglaterra*, de Anton Van Dyck, y pinturas de Rembrandt van Rijn, entre otros.

4. LA ELABORACIÓN DEL MEME

El meme puede adquirir diversas formas sobre la base esencial de la interacción de imagen y texto. Así pues, se pueden rastrear memes que constan de una imagen y una frase en los que se juega con la oposición, otros que recurren a la ironía, o entre muchas otras posibilidades, aquellos que añaden un tercer elemento al complemento gráfico y al enunciado: la glosa, que favorece la comprensión y entendimiento del concepto que se quiere transmitir. Este tipo de meme, por el que se ha optado para elaborar este libro, presenta una estructura tripartita: imagen, frase y glosa.

1. Imagen: cuando se contempla, por ejemplo, un cuadro o una fotografía, pueden surgir en la mente ideas que están relacionadas con diversos campos (economía, literatura, sociedad, conducta humana...); esa imagen se convierte así en una evocación plástica de una determinada cuestión. Por ejemplo, al ver una obra pictórica del Conde Duque de Olivares, cabe pensar en cuestiones relacionadas con la idea de poder en el siglo XVII, de modo que se asocia esa representación gráfica (un cuadro de Velázquez que retrata al valido de Felipe IV) con una determinada idea (el ejercicio del poder).

2. Frase: la idea, realidad, doctrina o teoría que ha evocado una determinada imagen es plasmada, recogida y condensada textualmente mediante un grupo reducido de palabras. Continuando con el ejemplo ya presentado sobre el Conde-Duque y el ejercicio del poder, se aunaría la imagen que representa al citado gobernante con una doctrina reiterada a lo largo del siglo XVII: la obligación de quienes asumen el poder de supeditar el interés particular al interés general. Una idea relacionada con esta teoría queda resumida mediante la siguiente oración: «El interés personal debe concordar con el bien común».

3. Glosa: se trata de la parte escrita del meme, en la que, en dos o tres párrafos, se explican la imagen y la frase. En primer lugar, se presenta la idea que se quiere transmitir y divulgar (la filosofía del *ars gubernandi* en el libro de *La razón del Estado* de Giovanni Botero, quien recuerda a los gobernantes el constante dilema del ejercicio interesado del poder). En segundo lugar, se explica esa imagen (breve descripción) y su relación con la frase (se considera que el Conde-Duque es ejemplo plástico de un modo de gobierno interesado, que subordina el interés general al particular). En tercer lugar, se condensa lo expuesto a modo de resumen, y se establece, en algunas ocasiones, si así se considera pertinente, una relación con el tiempo

presente, o se añade una sentencia o afirmación acerca de la cuestión expresada y representada mediante el meme.

Este procedimiento de divulgación, el meme, puede aplicarse mediante los recursos tecnológicos a diversos ámbitos: desde el personal hasta el político (campañas electorales, por ejemplo) pasando por el mundo académico. Así pues, cualquier persona es capaz de crear un meme que refleje sus propios intereses para divulgarlo a través de herramientas de información y redes sociales (Facebook, Twitter, Pinterest, blog, LinkedIn, etc.).

5. EL MEME APLICADO AL SIGLO DE ORO: LOS MEMES ÁUREOS

Este libro, que se origina dentro de un ámbito de investigación interdisciplinario, pretende, por una parte, contribuir a impulsar la interacción, fundamentalmente entre las disciplinas histórica y literaria, sin obviar la artística, también presente. Por otra, tiene como objetivo reavivar la representación gráfica como discurso elaborado y penetrante capaz de evocar y representar una realidad.

En este proyecto, esa realidad está relacionada con el Siglo de Oro, cuyas doctrinas y planteamientos sociales y mentales quedan manifestados a través de un meme integrado mayoritariamente por obras pictóricas o grabados pertenecientes a los siglos XVI y XVII. Estas pinturas funcionan de forma específica como apoyo visual y puerta de acceso al marco cultural e histórico de la época áurea. Este elemento gráfico se complementa con un texto breve, irónico, enigmático, que suministra la información adecuada y necesaria para que el receptor comprenda un determinado mensaje acerca de diferentes ámbitos del citado periodo.

Para llegar a un colectivo lo más amplio posible, los memes que aparecen en este libro se asientan, en su mayor parte, en tópicos. De este modo, el destinatario ajeno al contexto del Siglo de Oro descubre nuevos conceptos o asocia los conocidos a este periodo. Este proceso combina la función didáctica y la lúdica. De esta forma se aplica el *deleitar aprovechando*, propio del Siglo de Oro: se establece un juego visual y textual al que se añade una breve glosa explicativa.

Mediante este formato, se procura reducir la complejidad y la extensión de estudios científicos surgidos de la investigación de expertos en esta etapa literaria áurea. Así, el meme demuestra que, si bien un texto puede significar sin imagen, y una imagen valer más que mil palabras, no vale ni significa menos, –al contrario–, una combinación de ambas. La representación pictórica de valor y calidad artística funcionará como *eye catcher* (apoyo visual), mientras que la frase será la encargada de aportar el significado completo.

Por último, hay que incidir en el hecho de que el desarrollo y perfeccionamiento de este sistema de divulgación, el meme, no se produce única y exclusivamente en el ámbito académico (investigación y docencia) sino que trasciende este campo para incorporarse al del público en general. Por ello, resulta de especial importancia cuidar la función que ha de desempeñar la imagen: situar al espectador dentro de un marco cronológico perfectamente delimitado. En el caso de este libro, el Siglo de Oro.

Capítulo I

El arte de gobernar

Introducción

La base de todo estudio de cierta época siempre comienza con su trasfondo histórico: la parte más verídica posible para establecer un conocimiento concreto a partir del cual se puede desarrollar cualquier investigación especializada y temática. Al reflexionar sobre el Siglo de Oro, hay que familiarizarse con algunos conceptos clave sobre la manera de gobernar. De hecho, conforme a las representaciones teatrales y a los escritos literarios de todo tipo, se nota a menudo una mención de la realidad contemporánea al autor, y normalmente esa realidad suele girar alrededor del desarrollo político, lo que conlleva cierta opinión, crítica, o simplemente muestra la estructura social.

En este capítulo procuramos dar a conocer algunos puntos clave respecto al funcionamiento monárquico y gubernamental. Mediante los siguientes memes y sus correspondientes glosas aparecerán las cuestiones que formaron parte tanto del origen de este *modus operandi* en las más influyentes decisiones políticas como en la manifestación del poder en manos de las destacadas figuras históricas de la época.

La repartición de los poderes estatales se ha dividido durante largo tiempo entre el poder representativo y oficial y sus consejeros, ministros, tutores y asesores. Sin embargo, la reflexión filosófica-política sobre el tema ha causado un aumento tanto de la imagen del consejero principal como de su poder real (dos aspectos que se nutren recíprocamente). Los memes que vamos a proponer se centran más bien en ciertas figuras políticas e históricas y sus correspondientes ideas vinculadas con su reino o pensamiento. Figuras históricas como el Conde Duque de Olivares, su homólogo francés, el cardenal Richelieu, acompañado por otros personajes extranjeros como El rey Carlos I de Inglaterra o T. Hobbes, entre otros.

Pese a que detallaremos a continuación en las glosas los conceptos, nos parece importante aludir a uno en especial: se trata del arte de gobernar según queda definido en la obra de Giovanni Botero de 1589, *La razón de Estado*, o mejor dicho, no tanto la obra como los conceptos tratados en ella. Este libro, escrito en italiano y traducido al español por primera vez en el año 1593, resume algunos conceptos que tanto en el mundo clásico como en el barroco se denominan *ars gubernandi* o espejo de príncipes. Otro aspecto particular es la noción de unión familiar como forma de negociación y de alianzas políticas. Se trata de las bodas reales como un instrumento monárquico. Las imágenes que van a visualizar la idea tratada en el meme son, mayoritariamente, retratos de los personajes en cuestión.

La historia nos muestra mediante tratados, memoriales, crónicas, y en gran parte mediante la creatividad literaria, múltiples facetas de la monarquía y de su gobierno. Las decisiones llevadas a cabo por los dirigentes representan nuestra historia y, sean correctas o no, lo interesante es ver las consecuencias que derivan de ellas. En este capítulo solo reflejamos unos pocos puntos que fundaron las bases de las reflexiones llevadas a cabo por los reyes o los validos.



Este primer meme es el que nos animó a seguir adelante con el libro. Inmediatamente, tras difundirlo mediante el blog, llegaron muchos comentarios y El Conde Duque junto con Botero se popularizó y aumentó el interés de la comunidad virtual. La frase evoca uno de los principios más importantes de la *Razón de estado* de Botero. Una referencia para el Conde Duque en su arte de gobernar, aunque la manera en la cual el gran valido lo entendió y aplicó está abierta a interpretaciones.

El Conde Duque sufrió una crítica voraz que trataba de su excesivo control sobre el rey y, por tanto, sobre el poder de decisión. La preocupación de este privado dedicado a su labor por el bien del imperio no se cuestiona, pero sí las consecuencias de sus decisiones y proyectos magnánimos (por ejemplo, la Unión de Armas, cambiar los asentistas de genoveses a banqueros portugueses o enaltecer la figura del rey construyendo palacios en tiempos de crisis). La historia del Conde Duque de Olivares no deja lugar a dudas respecto al hecho de que la intención no supera a la acción en los momentos decisivos, cuando solo los resultados cuentan.

Esta imagen del Conde Duque es una de las cuatro pinturas más conocidas en las que está representado como un hombre potente y respetuoso. Este retrato es la versión del elaborado por Diego de Velázquez (1625, de la colección Várez-Fisa, Madrid), probablemente pintado por Gaspar de Crayer y ubicado en la Hispanic Society of America en Nueva York.

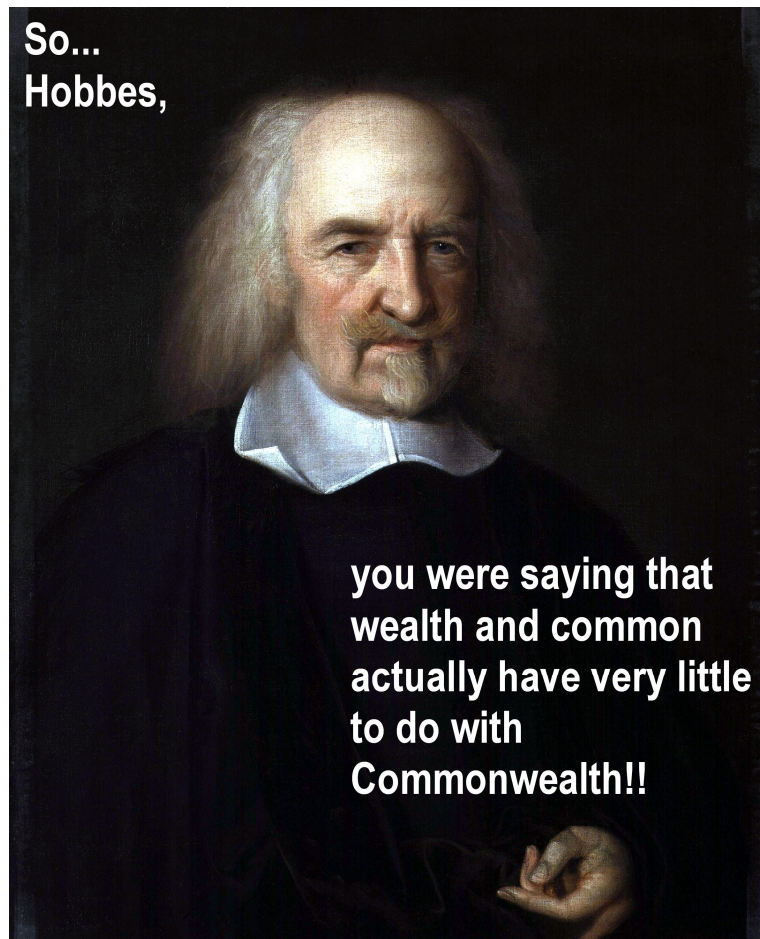


La presión fiscal y los múltiples conflictos entre los soldados y la población civil fueron los principales incentivos para la animadversión entre el Conde Duque y los catalanes. Desde el primer intento de reparto de los gastos de la corona en el siglo XVI, seguido por la idílica Unión de Armas en 1626, se estableció un desacuerdo entre ambos entes, la Generalitat y la corona castellana. La animosidad solo aumentó con el paso de los años hasta que al final de la década de los 30 se produjo la sublevación catalana contra la corona.

En esta imagen aparece un enviado catalán hablando probablemente en nombre de Pau Claris, el presidente de la Generalitat. Claris era la persona que declaró la República Catalana al recibir la bendición y el apoyo tanto político como militar de la Francia de Richelieu. Este no parece sorprendido ante la petición, ya que desde hace años contaba con espías y aliados en Cataluña. Sea esperando la oportunidad, sea provocándola, Richelieu estaba interesado y preparado para intervenir. En el meme, aparece un catalán dirigiéndose al cardenal, quien le contesta que está dispuesto a ayudar, pero, desde luego, no de forma gratuita...

El resultado: del dicho al hecho siempre hay un trecho. Los campesinos se sublevaron, enfadados por los altos impuestos, durante el Corpus Christi del año 1640. Débiles, entre la multitud extremista y la corona española, los gobernantes catalanes decidieron llevar a cabo su sueño de antaño: una Cataluña libre. Tras firmar el pacto de Ceret con los galos abrieron las puertas de Barcelona a su ejército y cortaron con el imperio español. Sin embargo, ya en 1641, Cataluña se sometió al gobierno francés. Los siguientes acontecimientos parecen salidos de un cuento moralista: Cataluña se vuelve a ver entre el martillo y el yunque, tanto por los efectos destructivos de la continua guerra como por ser nuevamente ocupada por una corona, esta vez francesa (y con su propia agenda política).

El final de este incidente fue la pérdida de interés de los franceses en los catalanes, la derrota del ejército franco-catalán en 1652 y la retirada de los franceses del territorio catalán en la Península, apropiándose de áreas catalanas al norte de los Pirineos. Siete años más tarde, en 1659, con el Tratado de los Pirineos, se concluyeron 24 años de conflicto franco-español. Por lo menos, hasta el próximo...



Thomas Hobbes forma parte de los grandes pensadores y teóricos políticos del siglo XVII. De origen inglés (Westport, England 1588-1679), Hobbes se formó durante algunos años en Oxford y a pesar de que no tuvo una trayectoria muy definida reflejaba en sus libros su genio y curiosidad hacia la filosofía y la política. Su obra maestra, *Leviathan*, es de carácter pedagógico-político y en ella alude a la noción del gobierno legítimo. El libro está escrito en un momento de desconcierto en la Europa occidental y entra dentro de los libros más conocidos sobre el *ars gubernandi*, comparándose con *El príncipe*, *Razón de Estado*, etc.

La frase aparece en inglés por dos razones principales: primero, para crear un ambiente más internacional; segundo, porque la denominación Commonwealth no se traduce bien al español. La traducción que utiliza Carlos Mellizo (*Leviatán*, 1999) es “República”, pero con esta traducción falta el importante matiz de la composición de la palabra *Common* (común, en el sentido de global, universal) y *Wealth* (riqueza, en sentido material). Por tanto, hemos utilizado precisamente este matiz para enfatizar primero la relación entre las dos palabras, o sea, entre la sociedad y la materia, dos conceptos que tienen importancia por sí mismos, pero que al mismo tiempo son los dos que construyen una república. La teoría política de Hobbes sirve hasta hoy como una base importante para el entendimiento de la reflexión diacrónica del lugar del Estado en nuestra vida. Este retrato de Hobbes fue hecho por John Michael Wright (1617-1694) y está ubicado en la National Portrait Gallery en Londres.



El 30 de enero de 1649 Carlos I era ejecutado públicamente en la plaza del palacio de Whitehall, tras ser condenado por el Parlamento de Inglaterra por «traidor» y «tirano». La muerte del rey fue el colofón de una revolución iniciada siete años antes por diferentes líderes de la Cámara de los Comunes y que, con el paso del tiempo, tendría como principal cabecilla a Oliver Cromwell. Si bien pueden aducirse diferentes razones para explicar la revolución inglesa, el distinto modo de entender la monarquía por parte de los Estuardo y del Parlamento llevaría a la confrontación y a la lucha en una cruda guerra civil. Buena parte de los parlamentarios, con formación en Derecho, e imbuidos de fe puritana, defendían la imagen de una monarquía limitada, austera, protestante y apegada al «país». Aducían para ello argumentos históricos: la monarquía estaba limitada en tiempo de los sajones y, después de la invasión normanda, tras la firma de la Carta Magna por Juan Sin Tierra en 1215. Por el contrario, Carlos I, como su padre, Jacobo I, eran defensores de una monarquía absoluta y de derecho divino, en la que el Parlamento tenía pocas posibilidades de intervención.

Los intentos de Jacobo I (1603-1625) y de Carlos I (1625-1649) de gobernar sin el Parlamento, apoyados en personajes como el duque de Buckingham, William Laud o el conde de Strafford, resultaron infructuosos. Cuando Carlos I se vio obligado a convocar de nuevo al Parlamento en 1640, después de once años, para conseguir subsidios que le permitieran acabar con los rebeldes escoceses e irlandeses, tuvo que enfrentarse a una *Grand Remonstrance* que ponía en entredicho el ejercicio de su poder y su concepto de monarquía. La guerra civil que se iniciaría en 1642 tendría un duro final: el Parlamento sancionó que la cabeza del monarca

fuera separada de su tronco. El rey había querido gobernar sin el Parlamento pero, al final, fue el Parlamento quien gobernó sin el rey.

Este retrato del rey pintado en 1635 por Anthony van Dyck (1599-1641) muestra a los espectadores del Louvre al orgulloso rey, apoyado en su bastón de mando, mirándonos soberbio y enfrentando su espalda al obediente y sumiso caballo y a su pueblo⁶.

⁶ Meme elaborado por el profesor Jesús M^a Usunáriz.



El cardenal Richelieu es el representante del político que supo aplicar el principio *Della ragion di Stato* (*La razón de Estado*) de Giovanni Botero, en beneficio del rey y de Francia, a pesar de los sufrimientos que tuvo que soportar buena parte de la población. La expresión «razón de estado» la desarrolló el jesuita italiano precisamente para combatir los principios que presidían la filosofía política del autor de *El príncipe*, Nicolás Maquiavelo. La razón de estado y quienes la practicaban, los llamados «políticos» o «politiques», abandonaban, según sus enemigos, cualquier cortapisa moral o religiosa que impidiera la grandeza del príncipe.

De esta forma, frente a una parte importante de la opinión pública cortesana, que instaba a una alianza de Francia con España para hacer frente al protestantismo europeo, Richelieu supo que el futuro de Francia dependía del enfrentamiento con la Monarquía hispánica y los Habsburgo. Por ello, no dudó en ningún momento en lograr la alianza con todos aquellos soberanos y potentados europeos que pudieran hacer mella en el poder de los Austrias. La guerra de los Treinta Años, iniciada en 1618, fue el escenario en el que Richelieu utilizó todas sus armas: primero, mediante la diplomacia, colaborando, por ejemplo, con los monarcas luteranos de Dinamarca y Suecia para luchar contra el emperador, o apoyando a los rebeldes flamencos contra España; después, mediante la intervención directa, declarando la guerra a Felipe IV. Cuando en 1638 las tropas francesas se vieron obligadas a retirarse del cerco de Fuenterrabía, Juan de Palafox cuenta en la relación que escribió para conmemorar la victoria cómo fueron encontrados unos cañones franceses que tenían grabada la divisa *Ratio Ultima Regum*, es decir, que el cañón, la fuerza, era la razón última de los reyes, «puesta

diametralmente a todo dictamen justo, político, natural y cristiano». Esta fue la imagen proyectada por el cardenal Richelieu en la publicística española: el defensor de una razón de estado sin cortapisas y sin principios. El tiempo, sin embargo, le daría la razón cuando la política exterior europea dejó de utilizar la religión, sinceramente o no, como instrumento para justificar las acciones de unos y de otros, y pasó a defender en exclusiva la soberanía y los intereses de los Estados.

El Cardinal Richelieu, Armand-Jean du Plessis, fue pintado por Philippe de Champaigne alrededor del año 1639. El cuadro, impresionante por el potente color rojo de la capa del cardenal, enlaza más el simbolismo y el cargo ocupado que su propia persona, como demuestra la atención que presta el pintor al bonete, atributo exclusivo de los cardenales⁷.

⁷ Meme elaborado por el profesor Jesús M^a Usunáriz.

1547: mucha gloria



y pocas nueces.

El 24 de abril de 1547, víspera de San Marcos, Carlos V y su ejército obtenían una victoria considerada decisiva en la lucha contra los príncipes protestantes de la Liga de Esmalkalda. Carlos V había superado su propio Rubicón: «Vine, vi y Dios venció». Para ello contó con el apoyo de personalidades como su hermano Fernando, rey de romanos y rey de Hungría, con el general duque de Alba y con los españoles que habían formado parte de su ejército y que desempeñaron un papel fundamental, especialmente la decena de infantes que cruzó a nado el río Elba y sembró el terror entre las filas enemigas. Sin embargo, no debemos olvidar que buena parte del éxito se debió también al apoyo de otros príncipes alemanes, especialmente la del luterano Mauricio de Sajonia, atraído con la promesa de jugosas compensaciones. Muy pronto la batalla de Mühlberg pasó a la mitología de los ejércitos de la Monarquía y se convirtió en uno de los hitos de la historia militar. El magistral lienzo de Tiziano convierte a Carlos V en un héroe clásico en el cénit de su éxito como soberano.

No obstante, la gloria alcanzada fue efímera. En 1548 el emperador fracasó en su empeño de lograr una conciliación con los protestantes alemanes. En 1551 tuvo que enfrentarse a las discusiones familiares sobre su sucesión. Y, lo que es peor, en 1552 un nuevo levantamiento de los potentados alemanes, apoyados en esta ocasión por Francia, obligaron a Carlos V a una humillante huida, ya no en el rocín azabache del cuadro, sino en litera, aquejado de gota, derrotado, a través de los nevados desfiladeros alpinos para refugiarse en el norte de Italia. En apenas cinco años el resplandor de la victoria se había convertido en oscura derrota. Derrota que consagraría, en 1555, con la paz de Augsburgo, la división religiosa en el

Imperio. Nuevamente, se había desaprovechado el éxito de una batalla que, sin embargo, ha pasado a formar parte de la gloria del emperador.

El cuadro, obra del citado pintor italiano Tiziano, forma parte de la tradición de pinturas de figuras ecuestres que posteriormente desempeñarán un importante papel en la representación de la hegemonía y el mando del rey y la monarquía. Fue pintado en 1548, poco después de la victoria y antes de vivir la derrota⁸.

⁸ Meme elaborado por el profesor Jesús M^a Usunáriz.



Isabel I de Inglaterra (1533-1603) es el símbolo del sacrificio personal que puede alcanzar un elevado nivel, cambiando el curso de la historia. Sin poder llevar a cabo un contrato matrimonial con el que establecer alianzas con reinos ajenos, cambió la idea de un marido por la del estado, dedicando toda su vida a los asuntos públicos. Aunque muchos estudios lo aceptan, no se sabe a ciencia cierta si la razón principal es el rechazo que sentía la reina a dejar su cuerpo y corazón en manos del parlamento. Su determinación no quedaba reservada a sus asuntos privados: es conocida su fidelidad al protestantismo de la casa de los Tudor en la que se mantuvo siempre firme frente a maniobras para convertirla al catolicismo o destronarla por el cisma religioso producido por su padre Enrique VIII. Aunque hay certezas respecto a sus hechos políticos, no hay sino rumores en cuanto a su vida amorosa. De hecho, uno de sus apodosos ha sido la reina virgen, aunque muchos historiadores rechazan la idea alegando una vida juvenil de pasiones amorosas. Concluyen, además, que se casó con el estado por no poder casarse con su amante, el conde de Sex, como dramatiza una obra homónima de Antonio Coello.

El cuadro, llamado *The Rainbow Portrait* of Queen Elizabeth I, está atribuido a Isaac Oliver o a Marcus Garrard y fechado entre 1600-1602, cuando la reina contaba ya casi con setenta años. La insignia al lado de su mano derecha transcribe: *Non sine sole iris*, , haciendo referencia a la gran reina como el sol que genera el arco iris, que simboliza la paz. La obra se encuentra en Hatfield House (Hatfield, Hertfordshire, Inglaterra), como parte de la colección del Marqués de Salisbury.



¿Y la misión de la reina? Dar reyes que dan leyes.

El matrimonio real es una cuestión de alta política que exige a las mujeres destinadas a ser reinas (normalmente hijas de reyes) a formarse en idiomas, historia, geografía y artes, especialmente en la pintura, la música y la danza. Unas obligaciones que vienen a complementar los cuatro rasgos esenciales que se consideraba que debía poseer la futura reina, especificadas en *Las siete partidas* de Alfonso X: proceder de buen linaje, ser hermosa, de buenas costumbres y atesorar riquezas. Una serie de rasgos dignos de valoración, ya que repercutirán positivamente en las cualidades y características de los futuros hijos.

Las hijas de los reyes, por tanto, son educadas para convertirse en reinas y cumplir un objetivo vital: dar reyes, es decir, garantizar la sucesión dinástica y el gobierno del Estado. Tal es la importancia de este hecho que no es infrecuente que aparezca mencionado en algunas obras teatrales, como, por ejemplo, en *El animal de Hungría* de Lope de Vega. En esta comedia, la reina Teodosia, que ha sido despojada injustamente del poder, responde de esta forma a su hija Rosaura, criada como salvaje en el bosque, cuando le pregunta de qué sirve ser reina: «De dar reyes / para que den esas leyes, / porque desta otro rey nace, / y de aquel otro, y así / se va el gobierno aumentando» (vv. 2672-2676).

Esta misión esencial de la reina de dar reyes a su pueblo se refleja plásticamente en el cuadro titulado *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295*, pintado en 1863 por Antonio Gisbert: la regente María de Molina, viuda de Sancho IV, ha cumplido con su cometido de dar un heredero a la corona y lo ofrece al pueblo para que sea jurado como rey. La escasa edad del heredero Fernando, reflejada en la pintura y recreada también en la obra teatral de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer*, conllevó

serios problemas para Castilla. Los nobles quisieron aprovechar el periodo de gobierno de una mujer y la niñez del futuro rey para hacerse con el poder y colmar sus desmedidas ambiciones. Sin embargo, María de Molina resultó mucho más prudente, atenta e inteligente de lo que esperaban, y consiguió salvaguardar el trono hasta que su hijo alcanzó la mayoría de edad y cumplió con su destino: convertirse en rey.

El matrimonio,



juego de estado.

Los niños suelen traer la felicidad a sus padres. Por un lado, porque aseguran la continuidad de nuestros genes, y por otro, porque iluminan la vida con su presencia. Sin embargo, en ciertas familias los niños cumplen un papel adicional, el del juego político, el de servir como un dispositivo para las estrategias políticas. En este aspecto, el Siglo de Oro no era distinto de los siglos precedentes ni de los posteriores. Para concretar pactos entre países, imperios o simplemente familias poderosas, los reyes, reinas, consejeros, validos y enviados establecen matrimonios entre jóvenes infantas y poderosos vetustos. La importancia de la edad era secundaria a la de llevar a cabo la maniobra estatal que suponía servir al imperio. Este concepto se reflejó igualmente en el teatro. Por ejemplo, en la obra *Cómo ha de ser el privado*, Quevedo reflejaba esta necesidad estatal del matrimonio.

Uno de los numerosos ejemplos es el de Ana de Austria (1601-1666), de la casa de los Habsburgo. La joven contrajo matrimonio con 10 años para desposarse finalmente al llegar a la mayoría de edad 4 años más tarde. El contrato matrimonial era entre España y Francia y formó parte de un doble casamiento: Ana de Austria fue enviada a Francia, e Isabel de Borbón, princesa francesa, viajó a España para convertirse en esposa del futuro rey, Felipe IV.

Este retrato de Ana de Austria fue pintado por Juan Pantoja de la Cruz a principios del siglo XVII. Probablemente al mismo tiempo que se concertaba su boda con el futuro rey francés. El cuadro refleja la confianza de la niña y el orgullo por servir a Dios y a su pueblo. Siendo educados para comportarse como reyes y reinas, los jóvenes monarcas solo podían esperar a que la alianza estatal también cumpliera sus expectativas de unión matrimonial.



A lo largo de toda la historia de la política, desde el principio de la civilización moderna y aún previamente a ella, los consejeros y emisarios eran una parte imprescindible del funcionamiento directivo. Entre viajes diplomáticos para tratar asuntos de conflicto, paz, o mantenimiento de control, hasta tomar las riendas ejecutivas del poder estatal, los dos puestos eran esenciales para cualquier juego político. La referencia a la familia en el meme alude a otra realidad, relativamente encadenada a la primera, y es la cercanía consanguínea de tales funcionarios. Sin duda, el nepotismo en la política refuerza la homogeneidad en las decisiones y en el mantenimiento en el poder del clan. Mediante las uniones matrimoniales y las obvias preferencias de contratar a parientes para cargos de importancia en el entorno gubernamental, muchos clanes familiares lograron mantenerse en el poder durante largos periodos de tiempo. La articulación en tal caso yace en los fundamentos de la consideración idílica de máxima unidad y mutuo apoyo, además de la tendencia natural de fiarse más de personas consideradas como familiares.

En su escrito *El tapaboca que azotan*, Lisón y Biedma relata en dos largos párrafos todos los funcionarios que tienen nexos familiares con el Conde Duque de Olivares, dando a conocer una extensa red de poder bien afianzada que consiguió establecer el poderoso privado. Sin duda, con la intención de poder llevar a cabo muchas maniobras políticas.

Este cuadro de Caesar Van Everdingen llamado *Officers and Standard-Bearers of the Young Civic Guard* fue acabado en 1659. Como indica su nombre, representa un grupo de personas que formaban parte de un club. En estos exclusivos encuentros a menudo facilitaban el acceso a los familiares y amigos cercanos. Aparte de su impresionante relevancia e impacto en el *viewer*, el cuadro, ubicado en el museo Stedelijk en Alkmaar (Holanda), ha sido elegido para representar una realidad más contundente que se repite independientemente del país, cultura o familia.

Conclusión

El *ars gubernandi* corre parejo con la formación de una civilización. Pese a que su manifestación escrita pasaba desde la antigua sabiduría de los griegos hasta la reflexión política en la era contemporánea, la realización y la necesidad de un sistema que rige un pueblo está basada en un pasado lejano. Parte de este sistema es la búsqueda de su perfeccionamiento y prosperidad y dentro de este marco nace durante el Siglo de Oro una literatura que aspira a un constante ciclo de enseñanza y aprendizaje a partir del cual el gobernante, sea el príncipe o el valido, puede ser instruido y llevar a cabo una política equilibrada y beneficiosa.

A lo largo de este capítulo, hemos tratado de resumir ciertos conceptos que se practicaban, enseñaban y, sobre todo, escribían. En parte, debido al concepto ecuménico, y en otra, por los episodios históricos, el pasado no solamente nos muestra el ideal, realizado o no, sino que crea un recordatorio trascendental y continuo que forma parte esencial de las bases tanto políticas como literarias. La literatura de la época se servía de los asuntos políticos y conflictos bélicos para construir tramas bien acogidas por el público, y sea apoyaba asimismo en la política mediante mecenas que intentaban influir en la *vox populi*. De tal forma, entre los arbitristas, dramaturgos, poetas, tratadistas y otros, varios literatos y políticos luchaban e intentaban contribuir desde su posición. Tal contribución no fue en vano, ya que se sabe que parte de la enseñanza se impartió a través de libros como *La razón de Estado*, e incluso de obras literarias que ayudaron a crear una realidad cultural que supuso el inicio de la era moderna.

En los siguientes capítulos vamos a ver distintos autores que ayudaron a manifestar este afán, esta pasión por el entendimiento de la estructura social y sus principales actores, o sea, sus gobernantes.

Capítulo II

Miguel de Cervantes

Introducción

Miguel de Cervantes Saavedra nace en Alcalá de Henares en 1547. Apenas se sabe nada de su vida de juventud, a excepción de un viaje a Italia, que quedará reflejado en sus obras a través de la descripción de sus hermosas ciudades.

Un grato recuerdo que se une al de la batalla de Lepanto, que también evocará con emoción y de manera recurrente el escritor, al igual que la remembranza, mucho menos grata y muy dolorosa, de su cautiverio en Argel. Una vivencia personal que dura cinco años y es dramatizada en su obra *El trato de Argel*. Una vez liberado en el año 1580, pasará por Valencia, donde es posible que viera la representación de alguna obra del capitán Cristóbal de Virués, al que alaba en su novela pastoril *La Galatea*, acabada hacia finales de 1583 y publicada en el año 1585. Aunque Miguel de Cervantes no menciona específicamente las obras de este dramaturgo valenciano, sí que deja claro que está familiarizado con la visión desencantada y algo pesimista del mundo que presentaba Virués en sus creaciones.

Poco tiempo después, Cervantes contraerá matrimonio y vivirá durante un tiempo en Esquivias, de donde es natural su mujer, y escribirá, al menos, una tragedia estructurada en cuatro actos: *El cerco de Numancia*, que tiene como argumento la heroica defensa de su ciudad que hicieron los habitantes de Numancia contra Escipión en el 133 a.C.

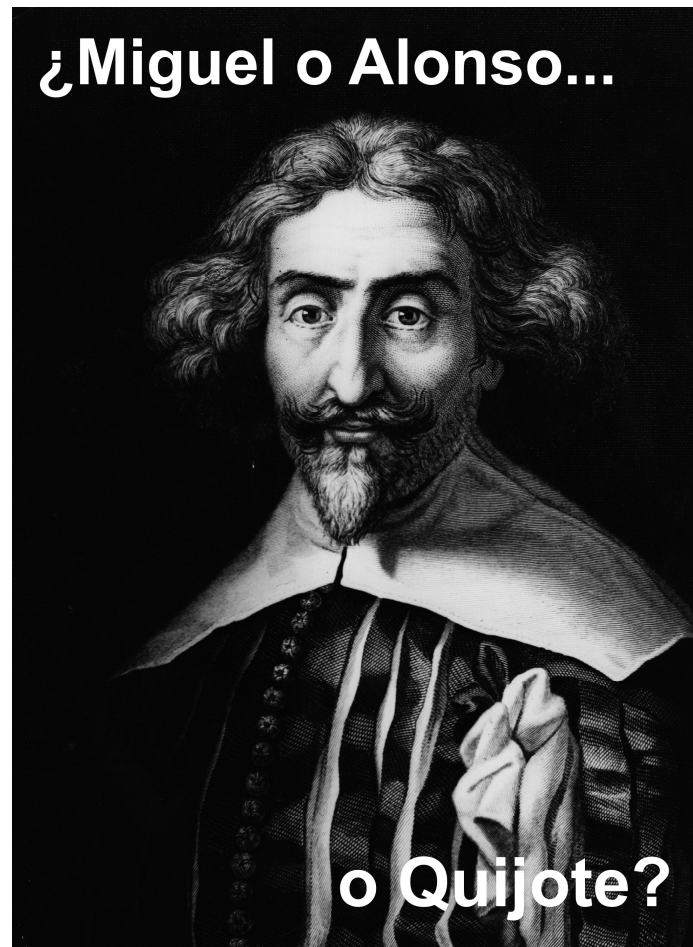
El resto de sus obras dramáticas –Cervantes asegura que escribió durante la década de 1580 entre veinte y treinta comedias, que, de ser cierto, no han llegado hasta nuestros días– no será bien valorado y el escritor castellano pasará a engrosar la lista de los dramaturgos rechazados por el público. Un rechazo que no aceptará de buen grado, como muestra en sus críticas a la comedia nueva y en su apuesta por una técnica dramática que se reveló sustancialmente distinta: el estilo teatral cervantino estaba más influido por las ideas neoclasicistas del decoro y de la moderación artística que por centrar sus esfuerzos en intentar contentar al amplio y variado público que iba al teatro, sobre todo, con el objetivo de entretenerse.

Durante los últimos años del siglo XVI, Miguel de Cervantes viajará por Andalucía como encargado de recaudar el trigo necesario para la Armada, que se está organizando contra Inglaterra. También deberá cumplir la misión de recaudar impuestos, lo que le llevará a la cárcel sevillana en 1597 debido a algún problema de carácter administrativo. Volverá a visitar los calabozos, en este caso los de Valladolid, en 1604, tras una reyerta y acuchillamiento a las puertas de su casa. Un año después, en 1605, publicará la novela que lo encumbrará a la fama en el género narrativo: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Entre fama y sinsabores, popularidad y disgustos, continúa con su actividad literaria: *Novelas ejemplares* (1613), *Viaje del Parnaso* (1614), las *Ocho comedias y ocho entremeses*

(1615), la *Segunda Parte del Quijote* (1615), y, finalmente, en el año de su muerte, *Los Trabajos de Persiles y Sigismundo* (1616).

En estas últimas obras mencionadas, Miguel de Cervantes va dejando traslucir, de un modo u otro, su pensamiento. Reflexiones que están basadas en su experiencia vital –con momentos de privaciones y peligros–, en su capacidad de observación, así como en la maduración por las largas y numerosas desdichas que hubo de padecer en vida.



Los estudios sobre la presencia del autor en sus obras nos han acompañado durante más de un siglo. Curiosamente (aunque no sorprendentemente) muchos son los críticos literarios que utilizaban y utilizan a Miguel de Cervantes como ejemplo para sus teorías (se puede destacar figuras de la talla de Bajtín, Spitzer o White, entre otros muchos). Miguel de Cervantes Saavedra es el nombre del autor que escribió una de las novelas mundialmente más conocidas y leídas. Mediante esta, titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y otras obras fruto de su creativa pluma, ha conseguido alcanzar niveles de literatura que demuestran una genialidad capaz de traspasar límites de cultura, época y estilo.

Gran parte de la admiración que suscitan las obras cervantinas reside en su capacidad para llegar a varios niveles de perspectivas sin que el lector pierda en ningún momento el hilo conductor ni el desarrollo de la trama, lo que consigue aumentar el gusto y el interés. Así ocurre, por ejemplo, en las *Novelas ejemplares*, donde textos destacados como *El coloquio de los perros*, *El licenciado vidriera*, *La ilustre fregona* o *El casamiento engañoso* relucen por su creatividad imaginativa. Son obras que han anticipado cientos de estudios sobre el entendimiento humano, particularmente en crítica literaria y en campos como el de las ciencias sociales.

El meme presentado arriba presenta el fascinante grabado titulado *Michel Cervantes*, de Nicolas Auguste Leisnier en 1853 a partir de un cuadro desconocido de Velázquez. La imagen se encuentra en Harvard Art Museums (Massachusetts, EE.UU.) y forma parte de la colección de John Witt Randall. La imagen no es la habitual para representar a Cervantes. De

hecho parece reflejar a su creación, el protagonista Alonso Quijano, el *alter ego* cervantino, quien a su vez crea al verdadero protagonista de la famosa novela, don Quijote de la Mancha. Esta imagen, por tanto, es la ilustración visual perfecta de un juego metatextual de un verdadero genio áureo.



Menos mal que Sancho Panza no logró impedir que don Quijote batallara contra molinos de viento a los que tomó por gigantes. Porque este episodio del *Quijote* (I, 8), junto a otros no menos divertidos y curiosos, ha contribuido a convertir a Cervantes en un gigante de las letras. O, lo que es lo mismo, en un molino: Cervantes aprovecha la fuerza de la inspiración y de la tradición para poner en marcha la originalidad y moler así el germen de una idea, obteniendo de ella las letras con las que elabora obras tan importantes y destacadas como la de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

El protagonista de esta obra cumbre, el caballero andante don Quijote, se enfrenta a una de las enormes figuras diseminadas por el campo castellano, representada en la imagen. En ella, entre brumas y grises, y de manera un tanto borrosa y difusa, se recorta la figura de un molino, una rústica máquina contra la que se enfrentó el caballero de la Triste Figura al tomarlo por un fiero gigante. A pesar de su derrota y de haber sido molido tras esta desigual batalla, el famoso don Quijote no cesa en su empeño y misión. Durante numerosos capítulos, decenas de kilómetros y centenares de años seguirá desfaciendo agravios y enderezando entuertos.



«Guió don Quijote y habiendo andado como doscientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra, y vio una gran torre, y luego conoció que el tal edificio no era alcázar, sino la iglesia principal del pueblo. Y dijo: “Con la iglesia hemos dado, Sancho”» (*Quijote*, II, 9).

Esta frase que Cervantes pone en boca de su caballero andante ha hecho correr ríos de tinta y ha suscitado constantes juicios y comentarios. Leídas en su contexto, tal y como se aprecia en el fragmento, no parecen indicar nada que vaya más allá de la llegada física del triste caballero y su fiel escudero a un lugar sagrado, a la iglesia del pueblo. Sin embargo, esta frase, para muchos lectores (y para muchos no lectores) ha tenido siempre un significado más profundo, hasta el punto de terminar convirtiéndose en expresión coloquial: «Con la iglesia hemos topado...». Un dicho que se emplea cuando se hace referencia al obstáculo que supone, no solo la Iglesia, sino cualquier otra institución, para llevar a cabo determinadas acciones.

El cuadro anónimo, titulado *Un auto de fe en el pueblo de San Bartolomé Otolotepec*, se encuentra en el Museo Nacional de Arte (México) y forma parte de la tradición de pintura religiosa que retratan los autos de fe. Tres de los pintores más conocidos que plasman esta realidad son Berruguete, Ricci y Goya (los tres en el museo del Prado). Hemos elegido esta obra anónima porque representa el acto de una manera más aproximada al espíritu quijotesco, es decir, la cultura llevada a cabo en miniatura con un tono de humor. Además, y lamentablemente, los personajes retratados en el cuadro sí que han topado con la Iglesia. Ella será la encargada de enfrentarles a un obstáculo insalvable para todos y adelantado para ellos. El veredicto ya se puede imaginar...



La Alianza Católica o la Liga Santa, como ha sido denominada, fue formada por los países participantes en la armada que puso fin al avance otomano hacia el occidente. Se trata de una de las batallas más decisivas entre el mundo cristiano y un imperio rival de distinta cultura y diferente religión. Según cuentan los libros de historia, en esta batalla el mar se tiñó de rojo por la muerte de alrededor de 32.000 soldados y decenas de miles de heridos. Juan de Austria capitaneó al ejército español, que junto a los oficiales venecianos y los estados pontificios se enfrentaron a un número superior de musulmanes, al mando de Ali Bajá, aunque con mejor armamento (gracias a la nueva galera del veneciano Francesco Duodo).

La batalla no solamente fue un episodio decisivo en el balance de los poderes sobre el mapa geopolítico, sino que fue un acontecimiento significativo en la vida del famoso autor: fue herido en la mano izquierda, lo que le hizo perder la sensibilidad en ella. Esto dio lugar al conocido apodo del manco de Lepanto. En el discurso de las armas y las letras (*Quijote*, XXIII, 2) describe el ex soldado a través de la boca de don Quijote algunos de los horrores de la batalla. Se trata de una escenificación y discurso llevados a cabo gracias a la vívida memoria de la batalla. Cervantes siempre se sintió orgulloso por su participación en Lepanto: «no hay otra cosa en la tierra más honrada ni de más provecho que servir a Dios, primeramente, y luego a su rey y señor natural, especialmente en el ejercicio de las armas, por las cuales se alcanzan, si no más riquezas, a lo menos más honra que por las letras».

El cuadro del flamenco Andries van Eertvelt da la sensación de participar en este baño de sangre. Eertvelt es conocido por sus cuadros del mar tormentoso y en esta obra titulada *The battle of Lepanto* refleja hábilmente el desorden del momento decisivo de una guerra. Esta pintura es solo un ejemplo de las numerosas obras que representaron entre los siglos XVI y XVII este famoso hito bélico, entre las que destaca la creación de Paolo Veronese, el fresco anónimo conservado en los Museos Vaticanos o la pintura de Antonio Vassilacchi.



Los versos cervantinos de *El Viaje del Parnaso* «yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo», aunque irónicos, son en realidad un certero resumen de la creación lírica de Miguel de Cervantes. A pesar del ahínco y el esfuerzo de don Miguel, su obra poética no logra adquirir relevancia en el contexto literario de la época ni llega a hacerse un hueco entre grandes poetas como Lope, Quevedo o Góngora. Su reconocimiento llegó de mano de la narrativa, no de la poesía.

En cualquier caso, no quiso renunciar el autor del *Quijote* a pasear su pluma por los difíciles caminos poéticos. Y de esos viajes sin compañía de las musas inspiradoras surgieron algunos buenos poemas, diseminados por sus creaciones narrativas o en obras como *El viaje del Parnaso*. Una alegoría burlesca en la que los malos poetas se dedican a atacar con saña a los buenos, que, estos sí, disfrutaban de las musas y su inspiración en el monte Parnaso. Un lugar mitológico plasmado por Rafael en su cuadro titulado *The Parnassus* y pintado entre los años 1509 y 1510.

Como recoge esta pintura, y de acuerdo a la tradición mitológica, las nueve musas inspiradoras de las artes (comedia, tragedia, música, historia, danza, poesía amorosa, poesía épica, cantos sagrados y astronomía), conviven con Apolo en la ladera de este monte. Un espacio idílico y celestial, como dibuja Rafael, que quedó convertido durante el Siglo de Oro en patria simbólica de los poetas y al que Cervantes, a pesar de sus esfuerzos y desvelos, no logró acceder.



A pedazos se estaba desmoronando la Babel cristiana. Había prácticas de la Iglesia de Roma que no convencían a algunos cristianos, al considerarlas alejadas de las palabras de la Biblia. Así lo defendía Martín Lutero, que protestó en el siglo XVI contra esas prácticas, promoviendo una Reforma y creando así una nueva rama dentro de la religión cristiana: el protestantismo. Sigue habiendo un solo Dios y el mismo libro sagrado, pero no se reconoce la autoridad del Papa, ni se considera tampoco que las obras sean necesarias para la salvación ni que sea adecuado venerar las imágenes y reliquias, entre otras cuestiones. Esto conllevó que la Iglesia romana tachara de herejes y excomulgara a Lutero y a sus seguidores, lo que derivó, finalmente, en la ruptura de la unidad religiosa. Se había producido el cisma.

Los cristianos, por tanto, se desmembraron: unos a favor de la Reforma y otros en contra, por lo que se decidió elaborar una Contrarreforma. Así, en el concilio de Trento se sentaron las bases para deslegitimar las doctrinas de los protestantes. Sus decisiones y normas comenzaron a trascender a todos los ámbitos, como al de la literatura y la pintura.

En el primer caso, el *Quijote* se presenta como ejemplo paradigmático ya que a lo largo de sus páginas el caballero andante va haciendo mención a normas y doctrinas de carácter contrarreformista (la libertad del hombre, la veneración a las reliquias, etc.). También la pintura presta atención a esta separación religiosa, puesto que proliferan durante estos años las torres de Babel, ejemplo de ruptura y división, como la que aparece en imagen. Se trata de una obra de Pieter Bruegel el Viejo (1526/1530-1569), titulada *La torre de Babel*, pintada en 1563 y convertida en símbolo de desunión. El cuadro se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena, lugar convertido en nexo de unión entre mundos en conflicto continuo.

**Cuando la razón duerme,
la imaginación vuela.**



“A world of disorderly notions, picked out of his books, crowded into his imagination.”—p. 3.

La variedad de personajes del mundo imaginario cervantino impresiona con la lectura de cada una de sus obras. Son, en gran parte, gigantes, enanos, diferentes animales y criaturas que cobran vida a lo largo de numerosos episodios y que comunican la imaginación con la realidad percibida por el lector y el personaje. Cuando percibimos la realidad mediante la razón buscamos el sentido común, las causas y los efectos que tienen sobre nosotros, y sobre la perspectiva desde la cual vemos el mundo. Este juego de perspectivas puede variar según la forma y la intensidad de la razón. Por tanto, parece que cuanto menos razonamos más libre dejamos al poder creativo de la imaginación.

Gustave Doré creó en este magnífico cuadro la manifestación de los personajes de los libros de Don Quijote. Son en realidad la parte más inspiradora de la mente creativa del personaje que, por supuesto, es la creación artística de su autor, Cervantes. La escena reitera el primer capítulo del libro: inspirado por él, Duré articulaba las apariciones que dieron luz a la supuesta loca mente de Quijote, dejándolo confuso entre realidad e imaginación. El cuadro, originalmente publicado en una edición del libro de 1863, ilustra artísticamente la expresión textual y ayuda al lector a entrar en el mundo imaginario provocado por la lectura de los libros de caballería del prestigioso Don Quijote de la Mancha.

Doré no era el único artista conocido por ilustrar la historia que conquistó el mundo entero; también participaron en la ilustración de varias ediciones Dalí y Picasso, un dato que muestra la innegable influencia cultural y la inmortalidad de lo verdaderamente inspirador.

Señor juez, siempre he llevado una vida de perros...



En 1613, Cervantes publica las *Novelas Ejemplares*: doce piezas en prosa entre las que se encuentra *El coloquio de los perros*. Una novela centrada en el diálogo que mantienen dos canes, Cipión y Berganza, que guardan el Hospital de la Resurrección de Valladolid y que adquieren la capacidad de hablar. El núcleo de esta obra es la narración autobiográfica de este último perro desde su nacimiento hasta el momento del coloquio. Berganza relata a Cipión una serie de aventuras y situaciones que recuerdan los motivos y estructura de la novela picaresca: el viaje, el servicio a varios amos o la crueldad y necesidad de una sociedad corrupta, evocada por un noble perro que ha llevado una vida de perros.

Cervantes juega en esta novela con la personificación del can, atribuyéndole rasgos humanos como la capacidad de hablar, y destacando las características propias de su realidad como animal: la fidelidad y nobleza, que escasean precisamente entre los hombres con los que se topa. En la obra titulada *Breach of promise suit*, Cassius Marcellus Coolidge (1844-1934) juega con la misma figura retórica. La personificación de los perros permite provocar la risa y tratar temas que al presentarlos con hombres adquirirían connotaciones más serias. De tal forma, evocando la risa, el *viewer* o el lector consigue captar un asunto serio con mayor distancia y de forma humorística. Además, las cosas no son siempre lo que parecen, tal y como nos dice Cervantes mediante innumerables alusiones al juego de perspectivas y de apariencias.



Es lo que tienen los encantamientos de amor: hay una solución, pero esta no suele ser fácil, ni grata. Aunque cuando el amor es desmedido, como el que siente don Quijote por Dulcinea, todo sacrificio parece *peccata minuta*. Seguramente el caballero de la Triste Figura estaría dispuesto a azotarse tres mil trescientas veces en las nalgas para conseguir que su amada, convertida en una desagradable aldeana con el rostro de Aldonza, recuperara su deslumbrante belleza. Pero el encantamiento de Merlín no le exige a él hacer tal sacrificio: ha de ser su escudero Sancho Panza quien se fustigue. Y, desde luego, este no está por la labor. Con todo, y a pesar de sus reticencias, por petición –más bien orden– de don Quijote, Sancho se decide a cumplir el sacrificio para obrar el milagro de devolver la belleza a la dama de su amo. Pero con condiciones, claro está: los azotes se darán por mano propia y no ajena, se los dará cuando él quiera, y, desde luego, se contarán también aquellos azotes que no duelan.

Finalmente, Sancho, que se había concienciado a regañadientes del sacrificio que debía hacer por su amo y por la hermosura de Dulcinea, apenas se da cinco azotes. Eso sí, hace creer a don Quijote que ha cumplido con su parte, y que gracias a él, la belleza que refleja la pintura anónima de *Dulcinea del Toboso* volverá a brillar con esplendor gracias a su sacrificio. Y al de las cortezas de unos cuantos árboles...



Las palabras con las que se inicia el *Quijote* son mundialmente conocidas: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme». Algo menos conocidas son las que continúan: «no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». Y ya las siguientes suelen ser desconocidas para la mayoría. Con todo, y a pesar de ser un fragmento que no goza de la misma fama que los que le preceden, no deja por ello de ser muy interesante, ya que en él Cervantes se dedica a describir brevemente las comidas que consumía el hidalgo y que consumían su hacienda: «Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos» (I, 1).

Mediante esta descripción, el autor del *Quijote* refleja, por una parte, un rasgo de la cultura culinaria de su tiempo, así como, por otra, el escaso poder adquisitivo y la mermada capacidad económica del comensal y futuro caballero andante. Y no es el único pasaje del *Quijote* en el que se mencionan las viandas. También en el segundo capítulo de la primera parte el narrador nos informa del pensamiento de don Quijote acerca de la comida: «con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música, y que el abadejo eran truchas; el pan, candeal» (I, 2).

Y así como se reflejaron los alimentos y comidas en la literatura, también la pintura se interesó por ello. Claro ejemplo son los numerosos bodegones que proliferaron desde mediados del siglo XVI y durante el XVII y entre los que destacan los pintados por Luis Menéndez. En la península abundaban las pinturas de frutas, hortalizas y vasijas, mientras que en el Nuevo Mundo, como recrea el cuadro anónimo titulado *Puebla Kitchen (Cocina Poblana)*, se presentaban en ocasiones mesas rebosantes de legumbres, frutas, hortalizas, pan y dulces. Alimentos que, tal y como relata Cervantes, no serían precisamente el abundante pan de cada día de don Quijote.

Conclusión

Cervantes fue un destacado prosista que reflejó en *El Quijote*, cuyo personaje muchos han llegado a confundir con el propio autor, algunas de las teorías, tópicos y reflexiones que se iban a desarrollar a lo largo del siglo XVII. Algunos de los más conocidos hoy en día por el avisado lector son el motivo de la locura, la luchas entre imaginación y la realidad, el apoyo a las doctrinas contrarreformistas, la capacidad del hombre para decidir libremente, etc.

Además de estos rasgos que contribuyen a configurar el pensamiento cervantino que traslucen las obras, como se apuntó en la introducción, también Cervantes recrea y reflexiona en sus obras sobre el episodio de Lepanto, además de iniciarse en el mundo de la poesía y el teatro. Dos mundos en los que, a pesar de sus esfuerzos y como él mismo reconocía en sus escritos, nunca llegó a adquirir la importancia, renovación y relevancia que sí tuvo su prosa y que fue leída por sus contemporáneos. Incluido, parece ser, el propio Lope de Vega, Fénix de los ingenios, que no estaba por la labor de reconocer la valía de Cervantes en la prosa, como tampoco este reconocía la revolución y renovación que supuso Lope para el teatro. Un nuevo formato dramático al que Cervantes no termina de adaptarse por los cambios, rupturas y modificaciones respecto a las doctrinas clásicas, como se verá a continuación en los memes sobre Lope. En ellos se incide, entre otras cuestiones, en la revolución que supuso el *Arte Nuevo*, la importancia concedida al amor o la plasmación de la vida del autor en su creación literaria.

Capítulo III

Lope de Vega

Introducción

Lope Félix de Vega Carpio nace en Madrid en 1562, y es a partir de 1580 cuando comienza a ser conocido como poeta. Es posible que estudiara en la Universidad de Salamanca por estos años, poco antes de alistarse en una expedición tras la que comenzará sus amores con Elena Osorio. Unos amores apasionados que terminarán con una escandalosa ruptura, con libelos públicos incluidos, que acarrearán el destierro de Lope durante cuatro años. Durante este periodo, se casa con Isabel de Urbina, con la que pasa unos años en Valencia, donde Lope entra en contacto con sus dramaturgos.

Posteriormente, su vida se complica en cuanto a amores, conflictos y crisis religiosas. Ya ordenado sacerdote, tiene una última pasión amorosa: Marta de Nevares. Además, sufre la tristeza de la separación de su hija Marcela, que ingresa en un convento; su amada Marta de Nevares cae gravemente enferma, comienza a padecer problemas económicos... Finalmente, muere en 1635, arropado por numerosas personas que asisten emocionadas a las exequias del mayor dramaturgo de las letras españolas y a uno de los grandes de la literatura universal, que deja una ingente cantidad de obras para la posteridad.

En esas piezas, poéticas, dramáticas y en prosa, el Fénix deja traslucir su pensamiento y sus vivencias personales. Además, estas obras destacan también por la armonización de lo culto y lo popular, lo tradicional y la originalidad, el drama y la poesía, o el pensamiento y la acción, entre otros muchos rasgos que las definen.

En concreto, sus creaciones para las tablas, en las que fue especialmente prolífico, pueden clasificarse en varios grupos: las comedias históricas, como *Roma abrasada* o *Contra valor no hay desdicha*; la tragicomedia o tragedia española, como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*; las comedias cómicas (*El anzuelo de Fenisa*, *El acero de Madrid*...) y otro grupo en el que podrían integrarse el resto de piezas, como *El vellocino de oro*, *Las mujeres sin hombres*, *La hermosa Ester*, etc., sin olvidar las dos obras maestras del Fénix de los ingenios: *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza*.



Cervantes nombró a Lope en una ocasión como el “monstruo de la naturaleza”; probablemente, el manco novelista sentía una mezcla de celos, desprecio y estima por la exuberante producción de obras de todo tipo que había creado Lope. Pérez de Montalbán calculó que el Fénix escribió alrededor de 1800 comedias. El propio Lope, por su parte, afirmó que había escrito alrededor de 1500 obras durante su vida. No obstante, hoy en día, esa cifra se reduce a 316 comedias conocidas por firma o atribución.

Según se plantea en el meme, Lope se siente frustrado por la simple razón de que, a pesar de su educación y su reconocida y alabada capacidad como dramaturgo, prosista y poeta, nunca llegó a realizar su gran sueño: formar parte de los escritores reales de la corte. Con todo, siendo secretario del duque de Alba en Valencia, llegó a vivir cómodamente; sin embargo, pocos años después, en 1595, volvió a Madrid para lanzarse de nuevo a la aventura.

Las frustraciones con la nobleza cortesana no eran sus únicos malestares, también los tenía que padecer y afrontar en su vida personal. Lope sobrevivió a todos sus amores y a todos sus hijos. A la primera mujer dejó con dos hijos en Valencia. Algunos años más tarde, murieron su segunda esposa y otro hijo, lo que llevó a Lope a tomar el hábito (aunque no el celibato). Un hijo que tuvo en Valencia perdió la vida tiempo después, seguido por su hermana que fue secuestrada y deshonrada. Su último amor, la joven Marta de Nevares, igualmente perdió la vida tras perder vista y juicio. De esta forma, Lope de Vega acabó la vida con pocos seres queridos a su alrededor, sin llegar a ser dramaturgo de la corte, pero con un repertorio admirable de obras inolvidables, como *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo*.

Capa y espada,



siempre un final feliz.

En las piezas de capa y espada, subgénero dramático del teatro clásico español, el lector/espectador suele estar sometido al coordinado azar que influye a los personajes según sus características bien definidas. Este azar, que está en manos del dramaturgo, es representado como un libre arbitrio que culmina en la verosimilitud de un enredo extraído de la vida real. En esto, Lope de Vega era un maestro, ya que él mismo se vio sometido a diferentes vicisitudes y enredos por las decisiones tomadas y las posteriores consecuencias azarosas. El Fénix parece haber vivido gran parte de los centenares de comedias que escribió.

En la imagen, el pintor Francisco Domingo Marqués (1842-1920), captó un momento culminante de la tensión en las comedias de capa y espada. El cuadro, titulado *Un lance en el siglo XVII*, fue pintado en 1866 y se encuentra en el Museu de Belles Arts en Valencia. En él se pueden apreciar dos personajes: uno a la izquierda, un caballero de capa (sobre su mano izquierda) y de espada (mano derecha), y su rival (o víctima, ya que perdió su arma, que se encuentra detrás de su pierna derecha). La escena deja prever el negro futuro del pobre caballero desarmado. Sin embargo, las comedias de capa y espada nos muestran que, pase lo que pase en esta escena, se llegará a un desenlace en el que todos los que tienen que vivir (los honrados y valientes) viven y vivirán felizmente. Así pues, Domingo Marqués logró plasmar pictóricamente un momento culminante donde una combinación de casualidad, habilidad y honor del protagonista solucionan el enredo. No obstante, una de las razones del apabullante éxito de este tipo de comedias (*El acero de Madrid*, *Los melindres de Belisa*, *La dama boba...*) es que si la figura de la derecha es la del honor y valor, toda esta escena puede “casualmente” dar un giro de 180 grados. De esta forma, todos podemos salir del corral con el corazón ligero, optimistas y, sobre todo, ilusionados.



Para crear una comedia cómica, desde luego y en primer lugar, se requiere de un buen ingenio, como el que demostró tener Lope. Después, unos cuantos personajes a los que dirigir por los entresijos de un enredo bien armado y, a ser posible, sobre amados. Porque es el amor el eje sobre el que giran muchas de las comedias. Los ojos de la amada, la caída de un guante, tocar una mano, la otra que puede volar hasta la cara del amado a modo de bofetón... Hay para mucho y para todos los gustos. O mejor dicho, para el gusto del vulgo, que es al que Lope pretendía contentar. Y para ello, lo que no puede faltar, y así lo recoge el Fénix en su *Arte Nuevo*, es la pareja principal: la dama y el galán, motor del enredo en la mayoría de comedias cómicas áureas.

Ambos personajes, dama y galán, pueden apreciarse en el cuadro de Johannes Vermeer titulado *The girl with a wineglass* (*La joven con una vaso de vino*), pintado entre 1659 y 1660. Una curiosa y ambigua escena en la que el galán parece querer tocar la mano de la dama –lo que se entiende como un verdadero logro–, o quizás animarle a tomar el vino de la copa que sostiene delicadamente en su mano. Algo que, dada la cara de la dama, que no refleja una extremada perspicacia, agudeza ni arte de ingenio, puede derivar en una situación muy provechosa para el galán. Tan provechosa como para decirle a la dama, muy galana y caballerosamente: Dama, deme una mano... y lo que se tercie.

Tragicomedia, en la mezcla está el éxito.



Como autor del *Arte Nuevo* y, por ello, dramaturgo al que denominan el inventor de la comedia nueva, Lope de Vega fue de los escritores más exitosos de su tiempo y en adelante. Su hazaña fue unir conceptos de la antigüedad con clara influencia greco-romana a un espectáculo cautivador y excepcional. En la tragicomedia el decorado verbal juega un papel decisivo. Más que en los dos subgéneros de forma separada, en la tragicomedia la palabra determina la función dramática (cómica o trágica). El personaje tiene la función de formar el trasfondo, cautivando e interpretando, mientras que la palabra es la que dirige la intencionalidad del dramaturgo.

Por otra parte, López Pinciano en su *Preceptiva Dramática* dice: «Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa». Pinciano, así, evoca la aportación, la acción moral del teatro como una manera de provecho con fines nobles. Así pensaron los dramaturgos valencianos y su hábil discípulo Lope de Vega, por lo que convirtieron el *dramatis personae* de unos personajes viles de baja reputación en personajes nobles de alta estima, pero manteniendo el mismo tipo de embrollo y enredo. Por tanto, al unir la función de limpiar el ánimo con la de moralizar y captar la atención, el público pagaba hasta su último maravedí por una entrada.

*lo Trágico y lo Cómico mezclado
y Terencio con Séneca aunque sea
como otro minotauro de Pasifae
harán grave una parte otra ridícula
que aquesta variedad deleita mucho.*

(Arte Nuevo, vv.174-178)

La representación de los filósofos Heráclito y Demócrito es de Dirck van Baburen y se encuentra en M. Kaunas Ciurlionis National Art Museum en Kaunas, Lituania. La función del Heráclito llorando (lo trágico, triste) y Demócrito riéndose (la comedia y la alegría) se convirtió en lo que se llama la tragicomedia, un tópico artístico que intenta mostrar la unión de las dos filosofías que perfilan la vida.



Con lo pequeño, lo inocente y lo inofensivo que parece y cuánta alegría y daño causa. Porque el que lo ha probado, lo sabe. Y Lope de Vega lo probó, lo vivió, lo sintió, y lo llevó a su poesía entre desmayo y locura, entre accesos de furia y momentos de ternura, entre alegría y enfado. Así refleja Lope el amor en sus poemas, en sus comedias y en todas sus piezas en las que deja un retazo de sí mismo y de sus vivencias.

*Desmayarse, atreverse, estar furioso,
 áspero, tierno, liberal, esquivo,
 alentado, mortal, difunto, vivo,
 leal, traidor, cobarde y animoso:
 no hallar fuera del bien centro y reposo,
 mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
 enojado, valiente, fugitivo,
 satisfecho, ofendido, receloso:*

Lope lo padeció en sus formas más crueles, de desengaño, de venganza, con ribetes de infidelidad, de desdén y desprecio. Vivió un infierno. Pero también lo disfrutó en sus formas más agradables y dulces: el placer, el respeto, la calma, la unión. Vivió en el cielo.

*huir el rostro al claro desengaño,
 beber veneno por licor süave,
 olvidar el provecho, amar el daño:*

*creer que el cielo en un infierno cabe;
dar la vida y el alma a un desengaño,*

Lo que Lope canta es lo que mueve el mundo y lo que las artes reflejan en numerosas ocasiones. Así, por ejemplo, en la escultura encontramos obras como *El amor de Psique*, de Antonio Cánova; en la pintura, cuadros como *El jardín del amor* de Rubens, y en la música, composiciones amorosas de Monteverdi, Rossi o Filippo Piccinini. Un compositor, este último, con quien el propio Lope colaboró en la ópera *Selva sin amor*.

En la imagen pueden apreciarse cuatro alegorías de amor pintadas por Paolo Veronese, alrededor del año 1570, probablemente destinadas a adornar el techo del castillo de Praga. Hoy en día, estas cuatro caras del amor se encuentran en la Galería Nacional de Londres, representando la infidelidad, el respeto, el desdén o la desilusión y la feliz unión por orden de derecha a izquierda. Se trata de alegorías que muestran diferentes estados de un sentimiento del que muy pocos se salvan y que a muchos salva:

¡esto es amor! Quien lo probó, lo sabe.



El reparto estaba muy claro: los hombres, a batallar; las mujeres, a hilar. Unos al campo de batalla, y otras al «campo» de algodón. Los hombres, diestros en armas, mientras que las mujeres, diestras en ruecas. Así era la realidad del Siglo de Oro y así la reflejó el dramaturgo Lope de Vega en sus numerosas comedias. Por una parte, ensalzando a las damas que como tales se comportan, según puntualiza el propio poeta en el verso 280 de su *Arte Nuevo*: «Las damas no desdigan de su nombre». Damas entre las que destaca la figura de la reina Isabel la Católica, a la que el dramaturgo madrileño menciona como ejemplo de mujer capaz de comportarse de acuerdo al canon femenino (hilo y rueca, madre y esposa), sin olvidar su labor como monarca y defensora de la fe. De esta forma aparece reflejada en algunas de las piezas teatrales lopescas, como *El niño inocente de la Guardia* o *El mejor mozo de España*.

Por otra parte y como contrapartida, Lope de Vega también critica a todas aquellas mujeres inclinadas en exclusiva a la batalla y erudición y esquivas y desdeñosas al amor, como las bélicas amazonas de *Las mujeres sin hombres* o *Las justas de Tebas*, así como la erudita princesa Laura de *La vengadora de las mujeres* o la protagonista de *La doncella Teodor*.

La mencionada distribución entre los papeles masculinos y femeninos también queda reflejada en la pintura. Así se muestra en la imagen propuesta en el meme, donde se combinan dos cuadros de Velázquez: las batallas y luchas de los tercios en Flandes, que lograron la rendición de Breda y que ha quedado inmortalizada en la pintura que se aprecia al fondo de la imagen, titulada *La rendición de Breda* o *Las Lanzas* (1634-35). Del mismo pintor y de la misma calidad es la pintura que muestra, a modo de ejemplo, la elaboración de tejidos, puntos y bordados que muchas mujeres se encargaban de hacer durante el siglo XVII. Se trata del cuadro *Las Hilanderas* (1657), repleto de protagonistas exclusivamente femeninas. Holandas,

vainillas y cambrayes, tal y como dice la mencionada princesa Laura de la lopesca *La vengadora de las mujeres*, además de puntos de cruz o puntas de Flandes, son algunos de los bordados que las mujeres habían de aprender a elaborar mientras sus maridos, hermanos o padres batallaban. En definitiva, si se nacía hombre, en la mano iba la espada; si se nacía mujer, la aguja. Ya lo dramatizó Lope. Ya lo pintó Velázquez.



**Poseidón,
busca la
forma de
entrar en
materia.**

Aristóteles dijo en el siglo IV a. C.: «La materia apetece la forma». Y siguiendo esta máxima, Lope de Vega dijo en el siglo XVII d.C.: «La mujer apetece el hombre como la materia la forma». Una pequeña variante –o, mejor dicho, ampliación– de esta materia en cuestión que aparece en diferentes formas a lo largo de la obra del Fénix. Así, por ejemplo, podemos leer en su comedia *Las mujeres sin hombres* expresiones del tipo: «una mujer sin hombre / materia sin forma es» (vv. 1530-1531); o también en la obra *La vengadora de las mujeres*, el dramaturgo pone en boca de uno de los personajes varones la siguiente frase: «Bien sabe que la mujer / ha de apetecer el hombre / cual la materia a la forma» (pp. 1578-1579). Así pues, la mujer, entendida como materia, está determinada por designio divino y por instinto natural a inclinarse hacia el hombre, entendido como forma.

De este modo, como se aprecia en la pintura de Peter Paul Rubens titulada *The union of the earth and the water* (1618), la diosa de la tierra, Gea, por muy poco galán que sea su galán, en este caso el dios Poseidón, está inclinada (figurada y literalmente), debido a su naturaleza femenina, a interesarse por el hombre. Sin duda, una suerte para Poseidón, un poco entrado en años, que no necesita dar demasiadas vueltas a su coronada cabeza para buscar la forma de entrar en materia...



No lo parece, pero lo es. La mujer reflejada en la imagen es una monja: la monja doña Catalina de Erauso (1592-1650). Aunque no cabe duda de que tiene más de soldado que de devota hermana. Y es que poco le duraron los hábitos a Catalina, al escaparse con apenas quince años del convento y recorrer diferentes lugares de España vestida de hombre, asumiendo una nueva identidad que parecía encajar más con sus gustos, inclinaciones y naturaleza, muy alejada de la femenina.

Así, haciéndose pasar por varón y adoptando nombres masculinos, como Pedro de Orive o Antonio de Erauso, se alistó como soldado para pelear en Perú. Allí, entre espadaos, peleas y trifulcas, comenzó a ganarse la fama de aguerrido soldado. Hasta que se vio obligada a enfrentarse a un ajusticiamiento por una disputa, lo que la obligó a confesar que era una mujer. Una confesión que le dará la fama: la recibe Felipe IV, también el Papa, y se convierte en personaje literario de una comedia del Fénix de los ingenios, *La monja alférez*, que más tenía de lo segundo que de lo primero.

Se trata de una obra en la que el dramaturgo Lope de Vega recurre a uno de los motivos que se repite con mucha frecuencia en el teatro español del Siglo de Oro: la mujer disfrazada de hombre, en traje varonil, de la que se distinguen dos vertientes. Por un lado, la mujer que se disfraza para seguir al amante que la ha engañado y hacerle cumplir su promesa de matrimonio, como ocurre con la joven Dinarda de *Los anzuelos de Fenisa*. Por otro lado, la mujer que se viste de hombre como modo de responder a su actitud y carácter varonil, basado en la fortaleza y el valor. Como ejemplos, se podrían destacar las obras lopescas *El valiente*

Céspedes, cuya protagonista es María Céspedes, y la mencionada Catalina de Erauso, protagonista de *La monja alférez*.

Una monja cuya fama fue tal que hasta la pintura se interesó por ella, ya que Van der Hamen, experto en retratos, la pinta en el año 1626 con el hábito más adecuado a su estilo de vida: el de aguerrido militar, el de alférez.



Fea pintan a la envidia,
yo confieso que la tengo
(*A mis soledades voy*)

Se podría decir que Lope, cuando escribe estos versos, se muestra muy sincero. Tanto al decir que la envidia la pintan fea –para muestra, este cuadro de Jacob de Backer, *The Seven Deadly Sins* (1570-1575)–, como al confesar que la tiene (y eso, como dice Lope, sí que es un espanto). Porque si ya veíamos que el amor mueve el mundo literario de Lope, no cabe duda de que la envidia lo destruye. Aunque la envidia que siente Lope en los mencionados versos es, como corresponde, muy poética y está dirigida hacia aquellos inocentes y humildes ignorantes que viven despreocupados del mundo, según expresa en los dos versos siguientes de su poema *A mis soledades voy*: «Fea pintan a la envidia, / yo confieso que la tengo / de unos hombres que no saben / quién vive pared en medio».

Porque parece ser, por las numerosas referencias que hay a la envidia en su creación literaria, que él, por sus conocimientos y por su talento, era muy envidiado. Así lo refleja, por ejemplo, en la obra *La doncella Teodor*:

Beliano: ¿Cómo ha de ser un gran sabio?
Teodor: Humilde.
Beliano: ¿Y un gran poeta?
Teodor: Envidiado de los otros.

Lope entendía que todos los ataques hacia su persona no eran más que un reflejo del pecado capital de la envidia, que reconcomía a los que no tenían su talento. Un talento que algunos solo fueron capaces de reconocer una vez muerto el Fénix, como aseguraba Antonio Maldonado, uno de sus fervientes seguidores y admiradores. Y razón no le falta. Ya lo dice la sabiduría popular, que Lope plasmó en muchas de sus creaciones: Dios nos libre del día de las alabanzas.



En el *Arte Nuevo*, Lope de Vega desgrana su teoría acerca de la nueva comedia que está escribiendo en España para entretener, sobre todo, al vulgo. Un público muy exigente que reclama continuamente comedias, y que no tiene ningún miramiento a la hora de aplaudir a rabiar, si se siente entusiasmado por la obra, ni de arrojar objetos voladores, identificados o sin identificar, si la pieza les ha parecido aburrida o fastidiosa.

Por ello, en su *Arte Nuevo*, Lope deja meridianamente claro que los preceptos que sigue persiguen agradar al vulgo. Y por ello, establece diversos criterios que rompen con los criterios clásicos de unidad de tiempo y espacio, la introducción de nuevos personajes (como el gracioso), la mezcla de lo trágico y lo cómico, o la fijación, entre muchas otras cuestiones, de los versos más adecuados y pertinentes para cada una de las situaciones que plantea su comedia. Así, por ejemplo, para las quejas, lamentos y angustias, opta por las décimas.

Y qué mayor lamento que el de la Virgen María sosteniendo el cuerpo sin vida de Jesucristo, como recoge El Greco en su pintura conocida como *La Piedad Niarchos*, elaborada a finales del siglo XVI. Un momento de silencioso dolor, el de La Pasión de Cristo, que Lope de Vega poetizó, y no solo en décimas, sino también en otros poemas que integran una de de sus obras poéticas religiosas por excelencia: *Rimas sacras*.

Conclusión

Lope de Vega fue un gran poeta y un excepcional dramaturgo, interesado en adecuar sus comedias al gusto del vulgo, como recoge en su *Arte Nuevo*, en el que indica cuáles son los rasgos esenciales que ha de presentar la comedia para agradar al público. Así, se hace mención, como se ha reflejado a través de los memes, a la armonización de la tragedia y la comedia, y a la adecuación de un determinado tipo de estrofa según la situación en la que se encuentran los personajes. Del mismo modo, también se destaca el papel esencial que desempeña la pareja del galán y la dama.

Además, el Fénix de los ingenios se preocupa por reflejar en sus obras hechos históricos remotos, pero también relativamente recientes a su momento histórico, como el de *La monja Alférez*, dramatizado prácticamente después de suceder los acontecimientos. Asimismo, este dramaturgo se deja llevar por sus sentimientos, cantando y poetizando sobre el amor divino y sobre el amor humano, además de reflejar y plasmar otros sentimientos, como el de la envidia, que, según él mismo y otros autores cuentan, tuvo que padecer en propias carnes.

Ya por último, resulta especialmente interesante, y así se ha procurado plasmar en los memes, el planteamiento femenino que Lope presenta en sus comedias: la mujer como personaje inclinado a amar al hombre; el rechazo que debe mostrar hacia el estudio cuando este implica un desprecio hacia el amor y el varón, respetando el orden natural y los códigos sociales de la época; o la mujer vestida de hombre, motivo recurrente en el Siglo de Oro.

Una reflexión sobre la situación de la mujer que también aparece en otros autores áureos, como en Tirso de Molina. Un autor del que la crítica ha destacado su recurrencia a presentar a la mujer vestida de varón, así como su excelente capacidad para elaborar personajes femeninos, según se verá en el próximo capítulo.

Capítulo IV

Tirso de Molina

Introducción

Parece ser que Tirso nació en 1579, en Madrid, aunque no se conocen prácticamente detalles acerca de su vida, salvo que hacia 1600, probablemente, empezó su noviciado en el convento de la Merced de Madrid, para pasar luego a Salamanca, Toledo y Guadalajara. Allí debió de estudiar Teología y Sagrada Escritura. A partir de 1616, inicia un periodo de viajes: a Santo Domingo, en misión pastoral, a Toledo, a Sevilla y, de nuevo, a Madrid en 1620. Durante esta época, va adquiriendo fama gracias a la escritura de obras como *El burlador de Sevilla* (hacia 1619) o *Los cigarrales* (1621). Poco después, en 1625, comenzará a tener problemas con la Junta de la Reformatión, que le ataca por ser escritor de obras profanas. Por orden de la Junta será enviado a Andalucía y entre 1626 y 1629 permanecerá en Trujillo, donde se dedicará a la composición de la trilogía de los Pizarro.

Posteriormente, será nombrado Cronista General de la Orden de la Merced, por lo que compondrá la *Historia General de la Orden de la Merced*, que terminará en 1639. Por último, hay que destacar, junto a la publicación de varias partes de sus comedias, la composición y escritura del *Deleitar aprovechando*, una de sus últimas piezas antes de morir en Almazán en 1648.

Tirso se convertirá en una de los más fieles y acérrimos defensores de la comedia nueva, sobre cuya base configura una poética propia basada en la naturaleza, el arte, el ingenio y la invención, sin olvidar, como marca del teatro tirsiano, el perfeccionamiento de la construcción de los mundos cómicos basada en una burla refinada y lúdica. De hecho, el humor tirsiano es un componente esencial de su mundo literario: la lucha de sexos, la graciosidad rústica, la sutil burla cortesana, así como la variedad y riqueza de los medios y recursos lingüísticos conforman un universo único en el que el juego desempeña un papel determinante. Sus obras se pueden dividir en diversos grupos: el mundo de lo sagrado (dramas bíblicos, hagiográficos y religiosos), el drama histórico (trilogía de los Pizarro), la comedia cómica (las comedias palatinas y las de capa y espada) y los autos sacramentales, en los que Tirso no fue tan prolífico como otros autores de la época.

Por último, hay que mencionar que Tirso fue siempre un ferviente defensor de la comedia nueva, en cuyo progreso y evolución mostró un verdadero empeño, tal y como expresa en su propia creación dramática. De hecho, pueden rastrearse en todas sus obras teatrales diversas ideas respecto a la preceptiva dramática. Entre ellas destaca, y así lo subraya el propio Tirso, la necesaria libertad del poeta moderno para perfeccionar lo legado por los antiguos, así como para «fabricar sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas», tal y como establece en su obra los *Cigarrales de Toledo*.



Como hemos mencionado en la introducción, la biografía de fray Gabriel Téllez es escasa y construida más sobre suposiciones que sobre hechos. Esta escasez biográfica es la que determina, en cierta manera, el reconocimiento global de este importante escritor áureo respecto a su autoría de una de las obras más conocidas y apreciadas mundialmente. Obra que trasciende lo literario para convertirse en mito: *El burlador de Sevilla* y don Juan Tenorio.

Esta pieza teatral es uno de los referentes culturales más importantes de Tirso. La obra atribuida a este dramaturgo es una constante demostración de preceptos de la época sobre el lugar y posición del honor y la mujer. Los peligros que suponía el deshonor de la mujer no solo tenía efectos negativos para la mujer misma sino también para su familia. Como está referido en numerosos estudios y trabajos preliminares, el reprobable comportamiento de don Juan recae en la sociedad por entero, al transgredir las normas sociales, morales y de nobleza. Este último elemento es quizás el más significativo, ya que supone negar el reconocimiento de las castas y normas jerárquicas de la época. Don Juan se erige así en un destructor del honor, y reconoce en sus víctimas, las mujeres, por supuesto, el potencial de su conducta.

En este retrato, hecho por un pintor anónimo, se ve a Tirso en su hábito de la orden de la Merced, cuyo emblema es fácilmente reconocible encima del libro que hace descansar en su regazo. En la imagen, fray Gabriel parece pensativo y devoto y si no fuese por el reconocido efecto moralizador de la obra resultaría difícil pensar que un fraile fue capaz de imaginar con tanto detalle el interior de un burlador libertino tan exitoso como el famoso don Juan.



Si hay un personaje vanidoso en la literatura del Siglo de Oro, ese es don Juan, protagonista de *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, pieza teatral atribuida al famoso dramaturgo, como ya se ha apuntado en el anterior meme. Don Juan es un galán que solo busca los placeres, y que se sirve de todo tipo de engaños para conseguirlos y disfrutarlos. Especialmente, para conseguir y disfrutar mujeres.

Este famoso personaje se dedica a engañar y mentir para lograr sus objetivos, sin tener en cuenta nada que no sea él mismo. Don Juan rompe por completo con todas las normas sociales y se ensaña con el mundo social en el que vive. Sin embargo, al mismo tiempo, adopta una actitud totalmente mundana: orgullo, soberbia, temeridad, riqueza, abuso de poder, vanidad... Hasta tal extremo llega don Juan que incluso desafía a la muerte por su apego a la vida asistiendo a la cena que ha concertado con una estatua de piedra que lo arrastrará finalmente al infierno. Todos los placeres han quedado reducidos a la nada, y a don Juan ya solo le queda la muerte eterna. Ha estado en vida jugando con ella, sin ser consciente de que detrás de todos los placeres de los que disfrutaba se escondía la muerte, tal y como queda plasmado en la imagen.

Este cuadro titulado *La muerte y el galán* de Pedro Campobón (1605-1674) muestra al tenebroso personaje de la muerte como dama tapada de medio ojo que esconde su verdadera identidad y que se rodea de objetos mundanos y efímeros (música, dinero, naipes, armas...). Entes materiales pasajeros que, como don Juan Tenorio, también encaminan al galán, irremediamente, hacia la muerte.



El burlador de Sevilla, atribuido al Maestro Téllez, expone desde la dimensión del honor una sociedad estamental desde la perspectiva del transgresor: don Juan Tenorio. No cabe duda de que el tema del burlador no es exclusivo de Tirso de Molina, sino que es un tópico varias veces anunciado y compartido en las letras áureas. Quizás lo que más destaca de esta obra maestra es la dimensión desde la que se observa el honor: por una parte, don Juan Tenorio, que desde su discurso crea elocuentes motivos para transgredir normas jurídicas y eclesiásticas, y por otro, las damas en quienes recae el honor propio, familiar y social.

La comedia de Tirso nos presenta tres damas, de distintas clases sociales y con diferencias de motivos amorosos: doña Isabela, Tisbea y Ana de Ulloa. Su perspectiva también será importante, ya que construye la víctima del engaño moral que provoca el burlador. La obra de Tirso puede leerse en diversas claves, pero al final la enseñanza llega, aunque parece que no habrá quien logre aplacar las apetencias de don Juan, pues será su exceso de prometer lo que le haga fallecer.

De esta manera, el honor que se transgrede con soltura y facilidad termina siendo el medio y forma para «victimizar» al propio burlador, quien encuentra en sus víctimas la debilidad necesaria para no preservar el honor a expensas de sus deseos libertinos. Como Goya muestra en su obra *Alegoría de amor, Cupido y Psique*, es el honor una cuestión de perspectiva social en el Siglo de Oro, magníficamente dimensionado por Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla*⁹.

⁹ Meme elaborado por el investigador Alejandro Loeza.



Antes de subir a los altares, doña Beatriz de Silva fue una noble doncella de gran belleza, según recrea Tirso de Molina en la comedia que se titula con el propio nombre de la santa. Esta obra versa sobre las problemáticas relaciones en la corte y los amores fundados en el deseo de los poderosos. Doña Beatriz, ausente en gran parte de la obra, recibe las propuestas amorosas de muchos galanes con los que coquetea y a los que regala algunas prendas. Incluso enamora al rey don Juan, lo que despertará los celos de su esposa, la reina Isabel de Portugal, quien encierra a la hermosa joven en un armario donde recibirá la visita de la Virgen que la insta a su conversión.

Así, el último acto de la obra presenta el giro sobrenatural que reconduce la vida de doña Beatriz, encaminándola hacia un convento. Desde ese momento, como monja, doña Beatriz de Silva adoptará una vida de santidad y terminará convirtiéndose en la fundadora de la orden de la Inmaculada Concepción, defensora acérrima de este tercer dogma de la Virgen María.

La obra tirsiana, *Doña Beatriz de Silva*, está enmarcada históricamente en la disputa entre los inmaculistas y los maculistas de principios del siglo XVII. Los Reyes Católicos apoyaron el inmaculismo desde su gobierno a principios del siglo XVI, lo que conllevó que se creara una atmósfera, tanto en la esfera social como en el ámbito artístico, que favoreció el impulso de esta propuesta de un dogma mariano que no será reconocido finalmente hasta el año 1850.

Al margen de esto, la obra de Tirso pone el énfasis en la inmaculada imagen de la Virgen María, con clara referencia al manejo de quienes abrazan el celibato como forma de vida: el control de las pasiones por encima de los amores. El pintor sevillano Diego de Velázquez utilizó el tema de la Inmaculada tomando como modelo a su esposa (hacia 1618), y con ello logró crear un simbolismo de belleza y pureza inmaculada¹⁰.

¹⁰ Meme elaborado por el investigador Alejandro Loeza.



Fue Galileo Galilei quien a finales del siglo XVI y principios del XVII, siguiendo la línea de investigación de Copérnico, aseguró que el Sol es el centro del universo y que la Tierra gira alrededor de él. Si bien hoy en día esto se considera una verdad científicamente demostrada y demostrable, en aquellos días era considerada una loca mentira cristianamente rechazable. Si Dios había vivido en la Tierra, ¿cómo no iba a ser esta el centro del universo?

La «loca idea» de Galileo pervivió y se siguió investigando al respecto hasta que se convirtió en una verdad irrefutable. Una verdad tan cierta como la de que la literatura siempre se ha interesado por el motivo de la locura. Así, por ejemplo, Tirso de Molina, en su pieza *La villana de la Sagra* juega con este elemento, al que se hace referencia con un matiz esencialmente cómico. La demencia del galán, de don Luis, es utilizada para detener el desarrollo previsible de la trama. De esta forma, su actitud queda manifestada en el enredo como un elemento que consigue desequilibrar y alterar la vida de los personajes, en particular, y la vida social, en general. Otras obras de Tirso en las que se manifiesta la locura son *Palabras y plumas*, con el galán don Íñigo enloquecido de amor; Amón, de *La venganza de Tamar*, que padece una locura furiosa por el deseo ilícito hacia su propia hermana, o doña Margarita, de *Quien no cae no se levanta*, que sufre un acceso de locura por fervor religioso.

Este motivo de la demencia también está presente en otras piezas, como el *Quijote* de Cervantes o *El cuerdo loco* y *Los locos de Valencia* de Lope de Vega.

Galileo, protagonista del cuadro titulado *Galileo Galilei demonstrating his new astronomical theories at the university of Padua*, presenta al estudioso con una bola terráquea, afirmando una idea que se tilda de loca. Por suerte, hubo quienes creyeron en esa locura,

confirmando años después que la tierra se mueve alrededor del Sol, y demostrando, asimismo, que lo que la mueve, en muchas ocasiones, es la locura. Ya lo decía el cómico Menandro hace decenas de siglos: «La sensatez no conviene en todas las ocasiones; a veces hay que ser loco con los locos».

Vaya, Marte,



esto sí que es deleitarse con una provechosa conquista...

Hay conquistas bélicas y hay conquistas amorosas. Así lo plasma la imagen propuesta en este meme. Marte llega de una batalla dispuesto a conquistar a Venus, quien no parece poner demasiados reparos a los galanes intentos del dios. De esta forma, saca provecho de su fuerza conquistadora en la guerra para seducir a la diosa del amor y obtener otra conquista. Esta vez, en los terrenos del deleite. Tras el provechoso esfuerzo guerrero, llega para Marte una lucha más grata y entretenida. Precisamente, sobre esta combinación de provecho, entretenimiento y diversión (*docere* y *delectare*) se asienta el argumento del *Deleitar aprovechando*. Una obra en la que Tirso presenta a tres familias que se reúnen para pasar con agrado y utilidad las fiestas de carnaval. A cada una de ellas le corresponde divertir a los otros, durante tres días, con relatos gratos, interesantes y provechosos en cuanto al aspecto moral. Así, en esta obra se combinan novelas hagiográficas y autos sacramentales con diversas creaciones puestas en boca de los integrantes de cada familia durante las fechas de Carnaval. Tras este tiempo, llegará el momento de la sobriedad.

También esto le ocurrirá al dios Marte, para quien la conquista del amor se revela como algo efímero, ya que pronto sonarán los tambores de guerra y la pasión del amor dejará su sitio a la lucha bélica.

Este cuadro es fruto de una colaboración entre Pieter Paul Rubens y Jan Brueghel el Viejo. Esta pintura, titulada *Return from War, Mars Disarmed by Venus* (1610), muestra lo mejor del talento de los dos grandes artistas. El de Rubens, en sus robustas figuras, y los artefactos inmóviles delicadamente trazados, creación de Brueghel.



Tirso de Molina presenta en sus textos la sociedad de su tiempo. Una recreación de la que se desprende alguna que otra crítica y sátira. Porque, aunque sea el dramaturgo de los finales felices y esperanzados, también es un escritor moralizante.

Tirso describe en varias de sus obras los diferentes estamentos, haciendo referencia, entre otros, a reyes y privados, a nobles y rústicos, a doncellas y a viejas beatas, a mujeres vestidas de hombre y a mujeres ataviadas femenina y ostentosamente... Personajes tomados de la realidad que dan pie al dramaturgo para criticar –aunque habitualmente con un tono cómico y lúdico– cuestiones de carácter político como la servidumbre del puesto del privado (*Privar contra su gusto*), la frivolidad de las prácticas caritativas (*Marta la piadosa*), el desmedido adorno de las mujeres, con exceso de afeites, adornos y otros secretos de tocador (*La celosa de sí misma*, *El amor por señas...*), así como la maledicencia, la mentira o la hipocresía, vicios criticados en sus obras cortesanas entre otros muchos.

La pintura titulada *Loose*, de Dirck van Baburen, presenta algunos de estos personajes que Tirso muestra en sus obras: dos jóvenes varones y dos mujeres rodeados de instrumentos musicales y licores; una de ellas, entrada en años, se inclina para susurrar algo al oído de uno de los hombres. La joven, por su parte, que parece saber tocar el violín, se limita a dejarse tocar por uno de los hombres. Un cuadro de costumbres que fácilmente haría los deleites críticos de Tirso de Molina.



La alabanza de aldea y menosprecio de corte es uno de los tópicos más habituales y recurrentes en la literatura del Siglo de Oro. Los personajes nobles y llenos de virtudes prefieren la quietud de la aldea, la mansedumbre, la humildad y la paz de una pequeña villa antes que las intrigas, las falsedades y la maledicencia de la corte.

Tirso de Molina escribe en sus obras sobre esta derivación del clásico latino del *beatus ille* horaciano: *La prudencia en la mujer*, *La república al revés*, *El vergonzoso en palacio* o, entre otras, *No le arriendo la ganancia*, manifiestan la oposición entre la aldea y la corte. Aquella es raigambre de la moralidad y de la salud física y mental, puesto que protege incluso de los bailes de la fortuna. Sin embargo, el palacio es un nido de vicios, un lugar pernicioso donde todo es ostentación, pompa, egoísmo y engaño.

No obstante, es interesante destacar que la crítica de Tirso hacia la corte no implica necesariamente una crítica a todos los nobles, puesto que en sus obras el dramaturgo deja clara la oposición entre los pertenecientes a la nobleza, por nacimiento y espíritu, y los villanos. Si bien estos pueden ser honrados y honestos, no es menos cierto que, debido a su actitud rústica, graciosamente tratada por Tirso, nunca podrán adquirir la altura moral de los nobles. Así lo refleja el cuadro de Adriaen Brouwer titulado *Brawling Peasants* (*Pelea de campesinos*), donde, aunque se trate de una aldea, supuesto remanso de paz y quietud, siempre puede surgir, por la sencillez y simplicidad del rústico, alguna que otra desavenencia.



Una manera distinta para describir el tópico común del menosprecio de corte y alabanza de aldea queda evocado por el sentido etimológico de la palabra pagano. El término viene del latín *pāgānus*, un adjetivo que alude a lo rural, a aquello que tiene que ver con el pueblo y lo rústico. Supuestamente, al mismo tiempo que la religión cristiana comenzó a desarrollarse en las capitales y las grandes ciudades, la gente del pueblo siguió con sus creencias antiguas, mostrando cierta dificultad para adaptarse a la novedad. Con preocupaciones más «naturales» (cultivar el campo, cuidar los animales, sobrevivir al invierno), los del pueblo fueron los últimos en convertirse y empezar a seguir el nuevo dogma.

Paradójicamente, la idealización de los literatos más de un milenio después parece tener las mismas bases. Al mismo tiempo que en la corte siempre buscan renovarse y tener las últimas noticias y seguir o manipular las corrientes tradicionales o novedosas, en el pueblo siguen su viejo y tan apreciado ritmo. Los animales necesitan la misma atención, los campos necesitan el mismo cultivo y trabajo y el invierno requiere parecidas preparaciones.

Tras esta corriente, Tirso de Molina se añade a una larga lista de literatos (Antonio de Guevara, Fray Luis de León) que alabaron en sus escritos la aldea distinguiéndola de los pecados de la corte.

En el cuadro, probablemente de Jacopo Bassano, se notan las diferentes faenas campestres, la razón de la simplicidad y gusto. Mientras en la corte el trabajo gira alrededor de manipulaciones y estrategias políticas, en el pueblo el hombre se conecta con la tierra, vuelve al sosiego y quietud del trabajo y se dedica a cultivarla con provecho inmediato.

¡Belleza,
sería locura no cautivarse!



¿Cuál es la frontera entre la pasión y la obligación social? Sin lugar a dudas el personaje de don Juan de Cardona en *Privar contra su gusto* se lo pregunta constantemente. Enamorado de la hermana del Rey pero renuente a servir a este como valido, don Juan intenta conciliar el amor que siente por la infanta después de verla desnuda en un río.

El hecho en sí podría desvirtuar la nobleza de la hermana del rey, con lo cual don Juan siente la obligación de ser racional y mesurado en sus pasiones. Pero no desea abandonar su pasión amorosa, sino racionalizarla para lograr su cometido romántico. De esta forma, la comedia va dando giros que muestran que la medida, medio de la pasión, puede llegar a buen puerto: el amor sin perjudicar el honor.

Uno de los famosos pintores que dieron color y estética al tipo de belleza que enamora, entre otros muchos, al don Juan de *Privar contra su gusto* era Carlos Crivelli. Este artista italiano compuso a finales del siglo XV una serie de pinturas que capturarían el canon de belleza que regiría en esa época para la mujer y que en la literatura quedó plasmado mediante las descripciones de Petrarca. Un canon italiano que no tardó en tener referencias dentro de las artes hispanas del Siglo de Oro, que también procuraron responder al modelo de la *donna angelicata* y de la dama petrarquista.

Este cuadro de Tiziano fue pintado en 1538 y sigue esta serie de modelo de belleza establecido por Crivelli. La obra, llamada *Venus de Urbino*, muestra la belleza canónica de la mujer, basada en una piel blanca, mejillas rosadas, pequeños pies y cabello rubio¹¹.

¹¹ Meme elaborado por el investigador Alejandro Loeza.

Conclusión

Tirso de Molina es un experto en la crítica social, que adorna, como se apuntó en la introducción, con una depurada comicidad y un tipo de lenguaje basado, esencialmente, en el elemento lúdico. Así, el mercedario basa sus textos, por ejemplo, en motivos tales como el enfrentamiento entre sexos, con frecuentes y evidentes alusiones eróticas, según aparece en el meme «A ver qué tocas».

A este elemento, frecuente en las obras del dramaturgo, se unen otros que están relacionados, por ejemplo, con la belleza, presentada según los cánones petrarquistas, que reflejan a una mujer idealizada, con cabellos dorados y mejillas sonrosadas. Asimismo, y en relación con esta cuestión, hay que mencionar el amor, tema habitual en todas las obras áureas, que entra en relación con el tan tratado motivo del honor, tal y como recogen los memes sobre el protagonista de *El burlador de Sevilla*, el mítico don Juan. Los celos, junto a la locura que provocan, serán otro de los muchos sentimientos que Tirso recree en sus obras junto a otros aspectos y cuestiones de carácter moral y elevado, plasmados en su obra miscelánea *Deleitar aprovechando* así como en la obra de carácter inmaculista *Doña Beatriz de Silva*.

No hay que olvidar destacar que también hay cabida en los textos de Tirso para tratar temas tópicos, como el de la locura, presente en otros autores como Cervantes y Lope, además de cuestiones relacionadas con la gracia y la simplicidad rústicas (el famoso tópico del *beatus ille* y del desprecio de corte y alabanza de aldea), junto a la idea de la *vanitas*, la fugacidad de la vida y lo efímero de los placeres mundanos.

Tirso de Molina, como escritor barroco y decidido impulsor de la comedia nueva, apostó en sus obras dramáticas por imitar la vida y agradar en todo momento a sus espectadores.

Para ello, siempre se preocupó por perfeccionar la construcción formal de sus obras y por elaborar acciones coherentes y complejas llenas de juego, humor y crítica.

Capítulo V

El Nuevo Mundo

Introducción

En las tierras lejanas de otras culturas y pueblos, siempre encontramos las respuestas para nuestros sueños e imaginación. En el más allá hay monstruos horrorosos, surge una belleza jamás vista, en el país lejano habitan nuestro peor enemigo, al mismo tiempo que nuestro mejor aliado. Cada vez y de nuevo, el encuentro entre las culturas es todo salvo banal.

Uno de los textos contemporáneos más importantes relacionado con el encuentro intercultural es el libro de Todorov¹². Según esta obra, la implicación de cualquier contacto entre dos entidades de bases culturales y educativas distintas suele derivar en la implantación de la más ambiciosa, equiparada e interesada de las culturas, que termina por apropiarse de la nueva oportunidad de expansión. En la historia mundial, las excusas usadas son múltiples: ayudar, modernizar o mejorar esta nueva tierra retrasada; también, y sobre la base de distintos razonamientos, se apela a la misión, religiosa o civil, como argumento intrínseco, o simplemente como aventura, para romper las fronteras e ir al encuentro de un futuro nuevo, de una mejor oportunidad.

Sea la razón que sea, la historia también nos muestra que el fin suele ser el mismo: el control, el afianzamiento del estado y la reafirmación de su riqueza, poder y cultura. Sin embargo, desde un punto de vista más particular, el momento decisivo de la interculturalidad combina diversos sucesos. Si diseccionamos e indagamos en el propio encuentro, lo podemos ver de una manera más conclusiva en su división en dos posibilidades: imponerse mediante la dominación forzada o mediante el aprendizaje y la curiosidad por lo nuevo. Son dos caminos que suelen mezclarse ya que existen los dos tipos en el choque de las dos culturas.

Se dice que existen tres tipos del *otro* en el mundo, un *otro* que no es como tú por tres razones: el que no sabe lo que tú sabes y por tanto hay que instruirle; el que sabe pero no te imita porque no tiene la capacidad mental de entenderlo; y el que es listo, sabe lo que tú sabes, pero no te imita, porque lo hace por «maldad», para imponer su propia verdad. En el Nuevo Mundo existieron estas tres realidades en etapas distintas. Primero, el ser salvaje, básico, casi animal. Gracias a la controversia de Valladolid que ayudó a establecer que el indígena era un hombre con alma y no un animal, surgió el segundo tipo: personas de mente lenta. Estos «subhombres» (*homunculos illos*) eran lo que no conocían y había que instruirlos, sea por amabilidad (enseñanza) sea por fuerza (esclavitud). Por último, también aparece el

¹² Todorov divide el encuentro en tres ejes principales: el primero es el plano axiológico, el juicio de valoración (es bueno, malo, le gusta o no, es mi igual o inferior a mí, etc.); el segundo es la acción de acercamiento o alejamiento o el plano praxeológico, lo acepto como tal o me impongo sobre él. Es el momento de decidir la actitud de sumisión al «otro», la sumisión del «otro» o la neutralidad, la indiferencia; el tercero es el plano epistémico en el que conozco o ignoro la identidad del «otro» donde aparecen niveles infinitos de estados de conocimiento bajo o elevado.

tercer tipo por la negación de algunos pueblos indígenas a someterse a la conquista o colonización española. En definitiva, la omisión del diálogo intercultural y la reciprocidad se resumía en la implantación de lo español y la apropiación por el español.

En los siguientes memes queremos reflejar una realidad que afectó a millones de personas desde lo básico del ser humano en cuanto al encuentro intercultural y al ser ambicioso español en una tierra nueva y desconocida. Algunos de los tópicos que tratamos son los mitos que encontraron o crearon los nuevos residentes (los gigantes de Galápagos, la antropofagia, *Le Bon Sauvage*, así como la evangelización y, por supuesto, la fiebre del oro).



La llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo el 12 de octubre de 1492 supuso el inicio de una nueva etapa para la monarquía española, que iba a ver aumentados ampliamente sus dominios, y conllevó también el enfrentamiento y el choque con un mundo totalmente desconocido. Una tierra en la que las formas de vida eran distintas a las de los conquistadores que llegaron hasta sus costas y fueron adentrándose en un territorio que era por completo nuevo para ellos.

Cristóbal Colón, cuyo desembarco en un nuevo territorio fue dramatizado por el dramaturgo Lope de Vega en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, encontró una tierra desconocida con la que se produjo un enfrentamiento. Una oposición o un «encontronazo», podría decirse, entre la mentalidad y cultura que pretendieron implantar los conquistadores y la mentalidad y cultura de los indígenas y pobladores de la tierra que comenzó a denominarse como las Indias.

De este modo, frente a la alegría del descubrimiento de una tierra de la que se obtenían importantísimos beneficios, surge asimismo la oposición de un mundo distinto en ritos, creencias, lengua y formas de vida. Bajo una misma bandera, la de Castilla, se unen dos realidades distintas. Clavar la bandera castellana en el Nuevo Mundo significa el inicio de la conquista de un extenso territorio para la monarquía española; sin embargo, y como significado opuesto, también implica la pérdida de poder y dominio para los habitantes de las tierras descubiertas.

Esta doble significación y oposición entre mundos queda manifestada en la obra compuesta en 1847 por el pintor John Vardelyn, *Landing of Columbus (El desembarco de Colón)*, en la que se reproduce el momento del descubrimiento de una nueva tierra por parte de Cristóbal Colón y de sus expedicionarios, así como también el choque entre estos y los indígenas, como se observa en un segundo plano. Cristóbal Colón, alzando la bandera del

imperio, reclama la nueva tierra de Guanahani para sus reyes católicos, cuyas banderas también se encuentran en manos de los capitanes de la Niña y la Pinta. Entre la tripulación se aprecia en la escena pictórica una mezcla que describe bien los variados intereses de los nuevos visitantes: buscar oro en la arena, el fervor religioso y el orgullo de la gloria.



Los hermanos Pizarro tuvieron un papel destacado en la conquista del Nuevo Mundo. Por una parte, Francisco Pizarro se erigió como uno de los exploradores más destacados al lograr imponerse sobre el Imperio Inca gracias a la ayuda de diversos caciques locales. De esta forma, se hizo con el mencionado estado imperial, que actualmente es el país de Perú. El conquistador español se convirtió en gobernador de este amplio territorio que pasó a denominarse Nueva Castilla y cuyo centro era la Ciudad de Los Reyes (la actual Lima). Capturó al inca Atahualpa, que fue ajusticiado pero que no murió quemado vivo, como era de esperar, por oposición del propio Francisco, y nombró como inca a uno de los hermanos del gobernante apresado. Esta se puede considerar que fue la parte dorada de la conquista para Pizarro y para la monarquía española: los logros, los méritos, las victorias obtenidas para la Corona y la futura opulencia por la conquista del territorio. Así lo demuestra, por ejemplo, la oferta que Atahualpa hizo para su liberación: a cambio de su libertad, llenaría dos veces la habitación en la que estaba recluido de oro y plata.

Junto a él, también los medio-hermanos de Francisco, Gonzalo y Juan, desempeñaron un papel de importancia en la conquista. Si bien el segundo se convirtió en regidor del Cuzco gracias a Francisco, el primero fue considerado un traidor a la Corona al encabezar la Rebelión de los Encomenderos. Una rebelión en protesta a unas leyes promulgadas desde la metrópoli para proteger al indígena que se consideró como una traición al imperio. Una dura acusación que procuró desmentir Tirso de Molina por encargo de la familia Pizarro mediante la trilogía *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia*. Esta es la parte negra de la conquista: las traiciones, la muerte, las rebeliones, las luchas de poder contra el indígena y contra la Corona.

En la pintura de John Everett Millais de 1845, titulada *Pizarro Seizing the Inca of Peru* (*Pizarro capturando al inca del Perú*), se recrea el momento en el que Francisco Pizarro detiene a Atahualpa. Un momento dorado para el conquistador español, como demuestra el uso de tonos luminosos y radiantes centrados en él, y un momento negro para el pueblo inca, de tono sombrío y taciturno.



Matoaka (el nombre que recibía solo por parte de la gente de confianza) era la hija de un jefe indio de unos 30 pueblos asentados en lo que hoy es el estado de Virginia (EE.UU.), en la costa este, noreste del istmo donde se situaba el virreinato de Nueva España (el actual México). El mito cuenta que a la edad de 13 años salvó a un jefe inglés de 26 llamado John Smith. Supuestamente, tras una expedición poca exitosa en los vastos terrenos hostiles del continente, cayó el soldado inglés en manos de los Powhatans, algo menos acogedores. No se sabe la razón exacta (aunque podemos imaginarla, según el *modus operandi* repetitivo de los colonizadores), pero el jefe indio decidió ejecutar a Smith.

Cuenta la leyenda que el joven líder colono era un caballero muy galán y por tanto durante el tiempo de su estancia en el pueblo indio despertó el cariño de la noble niña. Hasta tal punto que en el momento decisivo de la ejecución, saltó la valiente india en ayuda de su querido y convenció a su padre de que le dejara partir. La historia sigue contando su captura y bautismo bajo el nombre de Rebecca (según el antiguo testamento, la madre de Jacob y Esau, es decir, madre de dos naciones), hasta su negación a volver a vivir con su tribu prefiriendo permanecer con los ingleses. La historia de amor culmina con el casamiento de Pocahontas con otro hombre, su llegada a Inglaterra, donde volvió de nuevo a los brazos de su primer amor, y su muerte, todavía joven, por una misteriosa enfermedad. En breve, la pregunta de leyenda o verdad en los múltiples mitos, productos del encuentro de dos culturas tan lejanas, pierde relevancia. Aunque cualquier escritor reconocería los elementos claves de un buen cuento, es probable que sí tenga una base (a veces mínima y otras más extendidas) histórica real.

En el meme, Pocahontas corre a salvar al capitán de las manos de sus verdugos. La obra es una imagen tomada de una grabación titulada *Captain Smith and Pocahontas*¹³. Paralelamente a lo que el nombre Pocahontas puede sugerir en español, en inglés asocian su nombre con la definición de «little Wanton», o sea, la niña a la que le gusta jugar y que no se puede controlar.

¹³ Crédito por la imagen a Architect of the Capitol, Gov. USA.



Si bien en el teatro no proliferaron las obras que mostraban interés por la conquista del Nuevo Mundo y por los acontecimientos que allí se produjeron, sí que predominaron textos como cartas, memoriales o crónicas. Estas últimas fueron muy abundantes y se agrupan bajo un género conocido como Crónicas de Indias: un conjunto de narraciones históricas escritas por los colonizadores y mediante las que se pretende acercar al lector del Viejo Mundo la realidad de un nuevo territorio.

A través de estos textos se informaba sobre la geografía y sobre el modo de vida de los indígenas y de los colonizadores. Entre las narraciones pueden destacarse, por ser las primeras, las relaciones del propio Cristóbal Colón, así como las escritas por Hernán Cortés, el inca Garcilaso de la Vega o Bernal Díaz del Castillo, entre otros.

Hay que mencionar, además, que algunos de los cronistas decidieron centrar su atención en una zona geográfica específica, elaborando, por tanto, crónicas de carácter regional. Como ejemplos, se pueden mencionar la *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*, de Pedro Pizarro; *Historia del Yucatán*, de Diego López de Cogolludo, o *Crónica del Reino de Chile*, de Pedro Mariño de Lobeira. Obras que tienen como misión justificar la conquista del nuevo territorio, aunque sea por las armas.

Junto a estas crónicas y por presentar una visión opuesta a ellas, se debe señalar también el texto escrito por fray Bartolomé de las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*), que originó la creación de la Junta de Valladolid, en la que se establecieron unas normas basadas en el respeto al indígena, y la llamada Leyenda negra, que se divulgó

por toda Europa como propaganda antiespañola. En esta obra, entre otras cuestiones, se hacía referencia al maltrato, a las enfermedades traídas por los colonizadores y mortales para los indígenas (viruela, gripe, tifus, sarampión...), el abuso, la corrupción, etc.

Fue tal la importancia de todas estas crónicas de Indias, con una visión habitualmente positiva, que se llegó a establecer el cargo oficial de cronista de Indias. Un puesto destinado a recopilar las crónicas escritas y a mantener informada a la metrópoli mediante la redacción de nuevos textos sobre los avatares, vicisitudes y acontecimientos sucedidos en el Nuevo Mundo.

La ilustración se encuentra en la revista *La ilustración española y americana*, número 37, del 8 de octubre de 1892, publicada en conmemoración del IV centenario del descubrimiento de América. Se trata de un grabado en el que se puede apreciar a un indígena con cadenas arrodillado ante el fraile Bartolomé de las Casas, que lo acoge piadosamente entre sus brazos.



El mito del «buen salvaje» consiste en la idealización del indígena y, *lato sensu*, de los hombres que viven en contacto con la naturaleza. Se nutre de un deseo utópico que ya estaba en la mente europea en forma de mitos respecto a la inocencia humana antes de la caída, el paraíso terrenal y el mito clásico de la Edad de Oro, y alienta la posibilidad de la existencia de un mundo no corrompido por la civilización.

El descubrimiento de América y la literatura de viajes que se generó a partir de este momento histórico fueron decisivos para forjar ese concepto. Sin ir más lejos, en su *Diario de a bordo* de la exploración de las islas del Caribe, Cristóbal Colón describía a los indígenas como seres bondadosos, que amaban a su prójimo y que desconocían las armas y hasta la propia idea de violencia; destacaba asimismo la hermosura de sus cuerpos y la desnudez en la que vivían, aspectos todos que remitían a la idea de una sociedad de hombres que carecían de pecado original.

Durante el siglo XVIII, el concepto avivó el debate en torno a la igualdad de los hombres y la oposición entre «naturaleza» y «cultura», que interesó de una manera especial a pensadores «ilustrados» tales como Diderot, Rousseau y Voltaire. Posteriormente, debido al afianzamiento de los imperialismos, a la idea de progreso y a la industrialización, el mito reapareció de nuevo y con gran fuerza, aunque asumiendo los caracteres de un primitivismo herido de muerte, tal y como puede encontrarse en numerosas obras del arte y la literatura románticas.

La imagen propuesta en el meme es del artista Agostino Brunias (c. 1730-1796), un pintor italiano afincado en Londres, que acompañó a sir William Young (muerto en 1778),

primer gobernador inglés en Dominica, a las Antillas Menores en 1770. Este cuadro se caracteriza esencialmente por presentar un arte de carácter escapista y romántico, así como de corte etnográfico. Las obras de este pintor se encuentran repartidas y expuestas en el Victoria and Albert Museum de Londres, en el Fogg Art Museum de Boston y en el Yale Center for British Art¹⁴.

¹⁴ Meme elaborado por la investigadora Mariana Moraes.

**Ay, Juventud,
cuando el mito y la esperanza se juntan.**

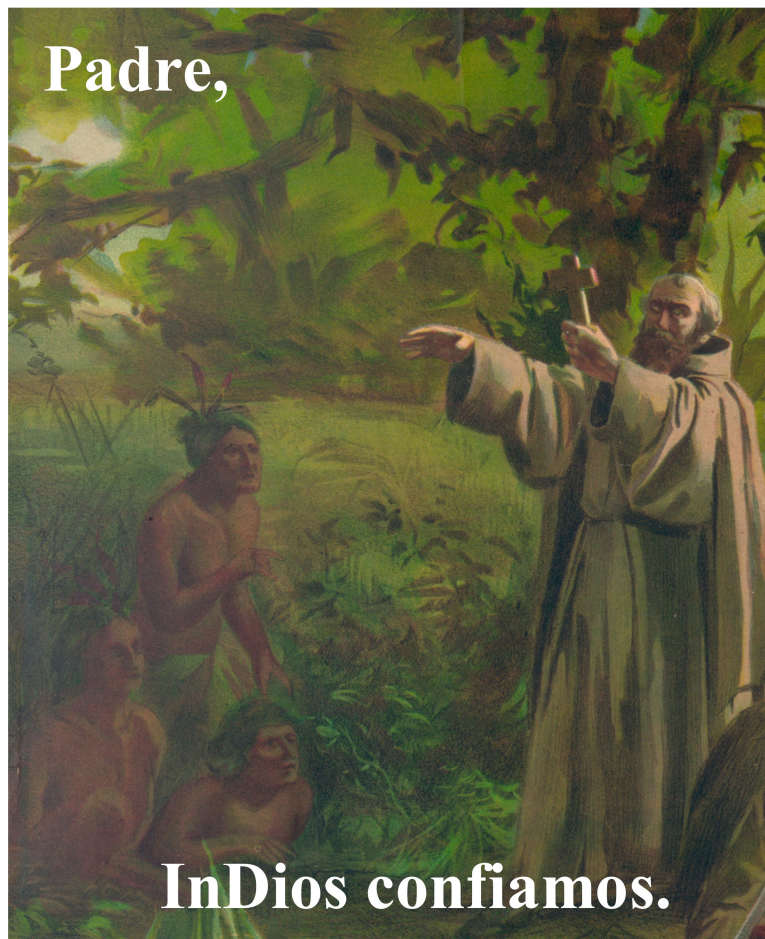


Cambiar la dirección del círculo de la vida nunca fue una tarea fácil. Pese a los múltiples intentos desde hace miles de años, no se ha conseguido llegar más allá de los continuos e ilusionantes avisos de que se está a punto de descubrir la panacea, pero sin realmente llegar a descubrirla. Por otra parte, el agua es bien conocida por sus capacidades curativas, y aunque nunca hemos llegado a curar más que la sed, son múltiples las culturas que siempre han relacionado el agua con el renacimiento. Así, puede mencionarse a Dagón, el dios ugarítico que hace más de 3500 años desapareció en el mar siendo hombre para volver como un dios, mitad hombre, mitad pez; o las tribus judías y samaritanas, que se bañaban en unas determinadas aguas para purificarse. A esto, hay que añadir los bautizos, mediante los que se limpia el pecado original y se inicia la vida como cristiano para llegar a la leyenda sobre los hombres que llegaron en edad avanzada al Nuevo Mundo y volvieron rejuvenecidos tras haberse bañado en una misteriosa fuente.

Entre agua, oro, plata, belleza, los mitos de tal esplendor y alabanza cautivaron a los conquistadores que llegaron cargados de armas, ansiedad y mucha ilusión.

En la galería Gemäldegalerie, en Berlín, está el cuadro de Lucas Cranach the Elder (1472-1553) titulado *Der Jungbrunnen*. Cranach lo pintó en 1546, 25 años después de la caída de los aztecas a manos de Cortés. Alrededor de estos años, se realizaron viajes a las zonas nórdicas en lo que hoy es el sur de EE.UU. Más concretamente, un descubridor, Juan Ponce de León, se hizo conocido en Florida por su empeño en buscar la fuente de la juventud.

La leyenda cuenta que Ponce de León salió en busca de una fuente descrita en una memoria de Hernando de Escalante Fontaneda. No obstante, hoy en día resulta más fácil encontrarla si se presta atención al conducir por la I-10 en la parte noreste de Florida, donde un cartel con las direcciones exactas de la ubicación de la fuente facilita la aventura.



Tras numerosos debates, polémicas y desavenencias, finalmente se decide que los indígenas con los que se han encontrado los conquistadores españoles en su llegada al Nuevo Mundo han de ser evangelizados. Se establece que tienen alma y, por tanto, como hermanos suyos e hijos que son de Dios Padre, se les ha de enseñar su palabra y se les ha de adoctrinar en la fe cristiana.

Así se aprecia en la imagen, un cuadro pintado por Dióscoro Teófilo Puebla Tolín en 1862, *First landing of Columbus on the shores of the New World, at San Salvador, W.I., Oct. 12th 1492 (Primera llegada de Colón a las costas del Nuevo Mundo en San Salvador, el 12 de octubre de 1492)*. Esta litografía fue publicada por la Library of Congress y muestra a un sacerdote que lleva la cruz de Cristo. Los sacerdotes buscarán que los indios creen y confíen en Dios, como pretende mostrar el juego de palabras «InDios confiamos». Un juego al que, por cierto, estaban muy acostumbrados los lectores de los textos literarios áureos, puesto que dilogías, giros del lenguaje, acrósticos, y otros artificios formalistas de carácter lingüístico estaban a la orden del día en la literatura del Siglo de Oro.

La absoluta afirmación se refleja, además, en la imagen donde la posición del cura, con las dos manos extendidas hacia delante, la pierna derecha adelantada y los ojos en blanco, hipnotizados, marcan el sonambulismo de la evangelización. Este estado de trance del cura dominico asombra y fascina a los tres curiosos indios que le miran, uno con miedo entre las plantas, otro reverente de rodillas y el tercero de pie con curiosidad y asombro.



Como se sabe, hasta no hace muchos años todavía era posible encontrar gigantes en la Patagonia chilena y argentina. Algunos trabajaban en estancias y otros se dedicaban al comercio. El primero en dar noticias sobre los gigantes fue Antonio Pigafetta, miembro de la expedición de Hernando de Magallanes y autor de una famosa relación, quien no se queda corto en mencionar seres propios de la mitología: el pingüino, el lobo marino o el guanaco. Este último es descrito como un animal «que tiene cabeza y orejas de mula, el cuerpo de camello, las piernas de ciervo y la cola de caballo, cuyo relincho imita». Pero respecto de los gigantes Pigafetta quiso ser más bien prudente, afirmando que el primero que conocieron, cerca del estrecho de Magallanes, «era tan alto que con la cabeza apenas le llegábamos a la cintura».

Se suele decir que el origen de la palabra *Patagonia* viene del extraordinario tamaño del pie de sus patones habitantes, pues las grandes huellas en la nieve, en la bahía de San Julián, debieron de impresionar a Hernando de Magallanes. Se ha aceptado así que el gentilicio *patagones* proviene de *patones*, cuando el auténtico origen está en la palabra *Pathagon*. Este personaje de la novela de caballerías *Primaleon* inspiró a los miembros de la expedición de Magallanes para bautizar como *patagones* a los indios tehuelches o aónikenk, habitantes primigenios del extremo sur del continente americano. Lamentablemente, hoy no podremos encontrar ni tehuelches ni gigantes¹⁵.

¹⁵ Meme elaborado por el investigador Joaquín Zuleta.



Una de los resultados más sorprendentes en la conquista del Nuevo Mundo es el mestizaje. Al mismo tiempo que Holanda e Inglaterra conquistan territorios, ya sea al esclavizar, ya sea al aniquilar a sus antiguos residentes, los españoles mezclan la esclavitud y la matanza con el productivo intento de formar familias. Así se emparejaron el español con la india, quien dio luz a un hijo nuevo, a una raza nueva. Además, entre los esclavos empezaron a crearse algunas parejas, de tal forma que el negro iba con la india, que daba a luz a un niño denominado lobo, o zambo, como lo llaman en Brasil. Y al mismo tiempo, descubriendo las españolas las virtudes de los negros, incitaban encuentros que podían conllevar el nacimiento del mulato.

En estas tres representaciones ejemplares de una «pintura de castas» pueden apreciarse las tres posibles mezclas que existen en el Nuevo Mundo. Este tipo de representaciones son habituales a finales del siglo XVIII o principios del siglo XIX; en concreto, estas tres, hechas por un autor desconocido, se pintaron para el dominio público alrededor de 1780. Hoy forman parte de la colección de Malu y Alejandra Escandón en la Ciudad de México. Aunque se pueden apreciar algunas equivocaciones en la representación (los mulatos y lobos suelen tener un color de piel más oscuro) lo esencial es ver como la diferencia de raza significa e implica también una diferencia de clase y comportamiento social. Los estatutos de limpieza de sangre del Viejo Continente seguían rigiendo la sociedad, y así se traslada también al Nuevo Mundo. Aunque en este lugar, ya no es cuestión de suciedad de sangre, sino un tema de raza.

¿Por qué me persiguen, si soy adorable...?



La compleja y extensa creencia en el mundo prehispánico ha producido multitud de investigaciones que despiertan un gran interés. De manera semejante a muchas leyendas, más que contar la historia de uno u otro Dios se nota que cada deificación esconde una moraleja, advirtiendo y enseñando a los creyentes. Los dioses de los diversos pueblos solían compartir un hilo común y por tanto, un riesgo común, y es que eran presentados de una forma muy particular para los nuevos habitantes. El sistema de un Dios centralizado, conjunto de deidades más individualizadas, es parecido y por tanto el sincretismo era inevitable.

En la imagen, la diosa Chantico aparece vestida lujosamente y bailando o corriendo. El juego del meme es imaginarla corriendo debido a la llegada del Dios cristiano. Los evangelizadores solían desmitificar los dioses amerindios a favor de la demostración del poder del suyo, que empezó con la llegada del hombre blanco y barbudo del infinito mar del este. La imagen se encuentra en la página 35 en el *Códice Rios*, elaborado por un anónimo durante el siglo XVI. Quizá para ellos serían los dioses aquellos que el hombre occidental llama santos o profetas, según la perspectiva, creando así un panteón de figuras sagradas que corresponden a una variedad de actividades, tiempos y temporadas, y sobre todo, de una historia que genera a la vez una lección y una figura para honrar y venerar. Chantico era la diosa de los fuegos del corazón, hogar y los volcanes. Ella rompió el ayuno sagrado comiendo pimientos y pescados asados, por lo que Tonacatecutli la convirtió en un perro, aunque a veces puede tomar la forma de una serpiente. Es también la diosa de todas las cosas preciosas, y castiga fuertemente a los que se atreven a poner sus manos en sus posesiones. Una característica que no la ayudó precisamente con la llegada de los nuevos habitantes...

Conclusión

Al mencionar el Nuevo Mundo olvidamos que, como su nombre indica, es nuevo y desconocido, y como tal lo investigamos desde un punto de vista de un encuentro histórico único. Por tanto, explicamos y razonamos el hecho de que fue otro tiempo, otra cultura, menos desarrollada, cuando en realidad omitimos una simple pero importante reflexión que resume el hecho de que lo nuevo y lejano se convierte, de una manera casi instintiva, en misterioso y aventurero. Saliendo de este pensamiento y evitando la sobre-interpretación, es cuando podemos acercarnos mejor a este mundo de rumores, miedos e ideas preconcebidas que regían el encuentro intercultural. De tal forma, nacen los monstruos, los mitos, las tierras de riqueza inimaginable y de poder inhumano, al lado de bárbaros con costumbres repelentes y espantosas, falta de cultura y de educación.

Durante el Siglo de Oro, la tierra recién conquistada ya había sido bien españolizada, el sincretismo religioso era de vigor y el mestizaje iba tomando fuerza frente a los criollos. Por otro lado, los mitos se habían difuminado y dejaron lugar a una tierra que servía para abastecer al gran reino.

En este capítulo, hemos intentado tratar los temas y los mitos más conocidos, tanto en los dichos populares como en su expresión literaria. Esta literatura incitaba la imaginación en la gente del Viejo Mundo y dio luz a muchos mitos y leyendas además de la descripción detallada de uno de los episodios más importantes en nuestra era.

También el teatro ha plasmado algunos de los episodios señeros de la conquista, tal y como muestran los memes de Pizarro y de Cristóbal Colón, sobre los que dramatizaron, con mayor o menor artificio de ingenio, Lope de Vega y Tirso de Molina, respectivamente. Asimismo, fuera ya del ámbito literario, se han ido reflejando otros tópicos, mentalidades y reflexiones relacionadas en la época con este proceso de conquista y colonización, que fue detallado en las crónicas y en otros tipos de textos en prosa como las relaciones, las cartas y los memoriales. Entre estas ideas destacan, por ejemplo, la imagen y teoría del *Bon Sauvage*, sin olvidar tampoco el proceso de evangelización que, tras muchas reflexiones, se inició en el nuevo territorio descubierto.

Ahora bien, al reflexionar sobre la presencia de las Indias en el teatro del Siglo de Oro puede llamar la atención la escasa incidencia que el proceso de descubrimiento, conquista y colonización de América ejerció sobre los dramaturgos españoles. Resulta extraño este vacío y desinterés por un hecho que sería tan relevante en el devenir de la historia. Sin embargo, las cifras no mienten: el número de obras que tratan temas relacionados con la llegada al Nuevo Mundo gira en torno a unas dos docenas de comedias. Alrededor de 24 piezas teatrales presentan argumentos basados en personajes y episodios señeros y destacados de la conquista. Sin duda, un número que resulta ínfimo dados los miles de estrenos que tuvieron lugar durante el siglo XVII. Los motivos de este desinterés pueden ser muy variados: la preocupación suscitada por la conquista de Europa, el ahínco en la defensa de la religión católica frente a los musulmanes, la consideración del enemigo, el indígena como un ser muy inferior al que emerge en Europa y en el Mediterráneo, etc.

En cualquier caso, lo que está claro es que, si bien en la literatura no tuvo repercusión el descubrimiento de las Indias, sí fue prolífica la producción de textos como relaciones, memoriales, cartas y crónicas, que reflejaban actuaciones de conquistadores y conquistados.

Capítulo VI

Espacio Femenino

Introducción

Durante el periodo renacentista, se aprecia un creciente interés por todo lo humano, lo que implica, asimismo, una mayor atención hacia todos los ámbitos de la vida, incluido el femenino. De este modo, se desarrolla con más intensidad en esta etapa un importante debate entre los detractores y los defensores de las mujeres, mediante el que se plantean cuestiones relacionadas con las cualidades morales de la mujer. Una preocupación que se había iniciado y analizado durante el periodo medieval, y a la que se sumaban también las reflexiones sobre su capacidad intelectual y respecto a sus aptitudes para ejercer el poder.

Surgen en esta época diversos tratados y textos didáctico-moralizantes como el de Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), o *La perfecta casada* (1583), de fray Luis de León. En ellos, se exhorta a las mujeres a procurar mitigar aquellos defectos considerados innatos e inherentes a su género, como son el engaño, el fingimiento o la avaricia. Características propiamente femeninas, según teorías de la época, que se plantean de manera exponencial en la figura de la alcahueta y que provocan la caída del hombre, al asociarse la mujer con la culpa. Durante el Renacimiento y el Siglo de Oro se elaboran, por tanto, una serie de textos encaminados de forma directa a instruir a las mujeres para que desempeñen y atenúen de la mejor manera posible su realidad femenina, dirigida y guiada en un primer momento por el padre y, posteriormente, por el esposo.

Estos asuntos despertarán la atención de los dramaturgos del XVII, que componen obras con una presencia femenina de mayor intensidad que en otros países europeos y que intentan subir al escenario los rasgos psicológicos y las reacciones características de las mujeres. Los dramaturgos del Siglo de Oro, cada uno con sus particularidades y notas personales, discuten sobre las tablas las cuestiones femeninas que interesan en la época, como son, esencialmente, la valoración intelectual de la mujer (su acceso a la enseñanza) y el reconocimiento de su derecho a elegir esposo.

Asimismo, también se lleva a las tablas el tema de la mujer frente al poder político. Se reflexiona y profundiza sobre la presencia de las mujeres en posiciones de poder y sobre su capacidad, derecho y legitimidad para asumir responsabilidades y obligaciones gubernamentales. Se pone así de manifiesto la vinculación del ejercicio gubernamental de la mujer en una doble excepcionalidad: por una parte, la de la regencia, puesto que en la práctica política española la pervivencia de la monarquía se contempla por vía masculina, de modo que la función de la reina queda limitada, en teoría, a colaborar en la institución y garantizar la estabilidad política a través de su fecundidad y asumiendo la responsabilidad durante posibles periodos de regencias. Por otra, la excepcionalidad, dado que se trata de una mujer, de la posesión y desarrollo de unas condiciones, cualidades y características ejemplares que la legitiman para asumir el control del poder.



«¿No será justo que tengan / los Reyes algunos días / en que el cuidado suspendan?». De esta forma se expresa la reina de la obra *Quién habló, pagó*, de Tirso, demostrando con ello que el reinar es un oficio que requiere una dedicación plena y la realización de sacrificios personales en aras del bien colectivo. Así lo reflejan también los tratados de la época, como el libro de emblemas de Andrés Mendo, *Príncipe perfecto* (1662), que dice acerca del monarca: «Empéñale en cuidados la corona, y es vida como de tejedor la suya».

En esta línea se presentan reinas históricas de otras obras áureas, como Isabel la Católica, María de Molina o la emperatriz Irene, mediante las que se recrea la importancia del buen gobierno y el desvelo que día y noche han de prestar los monarcas a su pueblo.

Ejemplo de esa obligación y preocupación constantes es la imagen de Cenobia, reina de Palmira, como muestra la pintura de Herbert Schmalz (1856-1935), titulada *Queen Zenobia's Last Look Upon Palmyra* (*Última mirada de la reina Cenobia sobre Palmira*). Según esta obra, la reina contempla su imperio desde la altura de su palacio, consciente de que puede ser su último anochecer como soberana de un reino que ha conservado y ampliado gracias a su capacidad intelectual y guerrera.

A lo largo de numerosas piezas teatrales como la calderoniana *La gran Cenobia* (1625) se pueden rastrear centenares de versos en los que se mencionan los inexcusables deberes que el gobierno requiere: la distribución de funciones gubernamentales, la escucha a los súbditos, la lucha entre pasión y obligación, las virtudes cardinales como brújula de moralidad, etc. Compromisos que han de ser asumidos, como hizo la reina Cenobia, hasta el último día del gobierno, hasta el anochecer del imperio.



Ejercer el poder sobre un determinado pueblo con justicia, equidad y rectitud presupone en el gobernante una capacidad y equilibrio moral ejercidos también sobre sí mismo y su forma de vida; se exige que supedita el interés particular al bien común y que se erija así en virtuoso ejemplo para sus súbditos. De ahí que la reiterada e injusta máxima «hacer del gusto la ley», que practica sin tapujos Jezabel en la tirsiana *La mujer que manda en casa* y en *La viña de Nabot*, de Rojas Zorrilla, se atribuya a figuras regias como lo es esta injusta soberana: despóticas y de ínfima capacidad moral que acaban destruyendo su esquema de poder, su corte, su pueblo gobernado sin criterio ni medida, y, finalmente, su propia vida.

En la imagen, *The Death of Jezebel* de Gustave Doré, se aprecia a Jezabel a punto de ser arrojada por sus propios súbditos desde una torre, cansados de sus tropelías, herejías y desvíos, mientras, ante la atenta mirada de Jehú, los perros hambrientos, garantes del cumplimiento de la profecía, esperan el momento de despedazarla, así como ella ha despedazado la quietud y tranquilidad de su pueblo al ser incapaz de dominar sus pasiones.

Una preocupación, la de la recta política, que centra la atención de numerosos tratados que en la época de crisis vivida en el siglo XVII se interesa por aleccionar al gobernante, procurando instruirle en el dominio del *ars gubernandi*; a estos textos se unen piezas teatrales que reflexionan también sobre esta cuestión, llevando a escena, como ejemplo contrario, personajes tiránicos, tanto masculinos como femeninos, que aplican de forma arbitraria e injusta el poder, como lo hizo la impía Jezabel, despeñada por sus pasiones desde la alta y falible torre del poder.



Las piezas teatrales del siglo XVII reflejan a figuras femeninas esquivas, independientes, desdenosas, que rechazan y desprecian a los hombres, saliéndose así del marco natural establecido por Dios. Una salida transitoria, a la que volverán a supeditarse vencidas por la que es considerada una inclinación inherente al sexo femenino: el amor.

La excepción a esta idea se presenta en la obra *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor*, también conocida por el título *El triunfo de Tomiris*, pieza teatral de Bances Candamo. En ella se recoge la tradición popular de la muerte de Ciro a manos de la soberana de los masagetas simplemente porque aquel le profesaba amor. Una leyenda que en la obra mencionada del dramaturgo queda plasmada en una pintura que adorna una de las salas de palacio, donde Tomiris aparece vestida de amazona cortando la cabeza del rey Ciro, tal y como relata el hijo de este, Cambises:

*CAMBISES: ¿No está dándole a mi padre
muerte injusta y rigurosa,
porque la amaba no más?
¿La cabeza no le corta
en tantos ceños crueles,
desmintiéndose de hermosa
y confesándose indigna
del amor con que él la adora? (p. 227)*

También el cuadro de Rubens, *Legend of Tomyris*, pintado entre 1622-1623 y conservado en el Museo del Louvre, recoge este famoso episodio de la decapitación de Ciro, al que se añade el elemento histórico-legendario del baño en sangre de la cabeza del gran persa. Una escena que desmiente la constante predisposición femenina al amor, excepción a lo que se tenía como inclinación natural de la mujer.



La reina Cristina de Suecia fue sin duda una de las mujeres más llamativas del siglo XVII, admirada por la capacidad con que desempeñaba su papel tanto de reina como de mujer, cuya base era una esmerada educación y su ulterior desarrollo en un ámbito sociopolítico dominado y controlado por los hombres. En concreto, uno de los episodios que suscitó más interés de la vida de esta reina fue el de su conversión a la fe católica, lo que le impedía continuar como gobernante de Suecia, país cuya religión era el protestantismo; por ello, decidió abdicar y supeditar sus obligaciones gubernamentales a su fe, para mantener de este modo la coherencia en sus creencias y poder profesar abierta y devotamente su credo.

Esta realidad histórica llamó la atención de escritores como Calderón de la Barca, que escribió el auto sacramental *La protestación de la fe* y la comedia *Afectos de odio y amor*, y Francisco de Bances Candamo, que elaboró *¿Quién es quien premia al amor?* Obras en las que se recogen diversos aspectos de la vida de Cristina de Suecia, haciendo especial hincapié en la peculiaridad de esta figura, de rasgos y actitudes masculinas, como demuestra este retrato de Sebastien Bourdon, pintado hacia mediados del XVII y conservado en el Museo Nacional de Estocolmo. En él se aprecia a la reina desprovista de los atributos propios de la realeza (corona, cetro, manto) y vestida con sobriedad, como si ya anunciase su alejamiento del trono, que poco después iba a abandonar.



Como se mencionaba en un meme anterior, durante el Siglo de Oro las mujeres eran las encargadas de las labores del hogar, mientras que a los hombres se les encomendaba el batallar. Sin embargo, el arte barroco y en concreto el teatro áureo disfrutaban muchísimo con las inversiones y el juego de apariencias, con el intercambio de roles y disfraces, con la ruptura temporal de los códigos que poco después, y para finalizar la obra, volvían a reestructurarse para integrarse en los parámetros naturales.

Por ello, debido a ese juego constante, no era extraño encontrar personajes femeninos que asumían el papel del hombre, disfrazándose incluso con el traje varonil. A veces, incluso las mujeres esgrimían espadas, tanto para defender su honor como para luchar contra el amor o, en otras ocasiones, a favor de él. Piezas de estas luchas de honor y amor en las mujeres son obras como *Las mujeres sin hombres* o *Las justas de Tebas*, ambas de Lope y con las amazonas como protagonistas, mujeres guerreras por excelencia.

En estas piezas, las mujeres se batían en duelo entre ellas por cuestiones de honor y amor, tal y como lo hacen las mujeres reflejadas en el cuadro de Ribera titulado *Duelo entre mujeres*. Una pintura que, según algunos estudiosos, recrea un episodio histórico sucedido en Nápoles a principios del XVI: dos damas, en un intercambio de roles con la figura masculina, son las encargadas de batirse a duelo ante el virrey por un noble del que ambas están enamoradas. Una ganará el duelo; la otra, sufrirá el duelo de amor. Según otros estudiosos, el pintor Ribera procuró plasmar en esta obra el duelo entre la virtud y el vicio, encarnados en dos figuras femeninas.



En el siglo XVI se inició un debate sobre la posibilidad del acceso de la mujer a la educación y los estudios. Si bien autores y pensadores de la talla de Fray Luis de León se habían opuesto a la posibilidad de que la mujer recibiera una educación como la de los hombres, no es menos cierto que otros autores renacentistas sí que comenzaron a posicionarse a favor de que la mujer, aunque de una manera diferente al varón, fuera educada e instruida, sobre todo para su futura misión como esposa y madre. Este es el caso, por ejemplo, del humanista Juan Luis Vives, que escribió obras tales como *La instrucción de la mujer cristiana*.

Este debate no se planteó únicamente en los textos de carácter didáctico, sino que también trascendió al ámbito teatral, donde se recogían muchas de las cuestiones que se planteaban en la sociedad. De esta forma, los textos áureos presentan diversas reflexiones sobre cuestiones relacionadas, por una parte, con la capacidad de la mujer para tomar decisiones por sí misma, como, por ejemplo, la elección de marido. Por otra, como persona capaz de desarrollar un nivel cultural e intelectual parejo al hombre. El primer asunto se resuelve a favor de la mujer; el segundo, en contra.

Uno de los dramaturgos que más trata estas cuestiones es Lope de Vega, que en la obra *La vengadora de las mujeres*, ante la insistencia de la princesa Laura en el estudio y el desprecio a los hombres, pone en boca de Arnaldo los siguientes versos:

*De donde vengo a entender
que, si esto de fama y nombre
hace tan soberbio al hombre,*

será locura en mujer.

Así, como asegura Lope en esta y en otras comedias, la mujer no está hecha para estudiar, como muestra el cuadro de Veermer, que presenta a una joven escribiendo (*A lady writing*, 1665-1666), sino que la mujer está hecha, por voluntad divina e inclinación natural, sobre todo y ante todo, para querer.



La reina Juana de Nápoles (1326-1382) es una reina histórica y probablemente también una de las primeras viudas negras, ya que, según la historia –salpicada de leyenda– fue ella quien mandó matar a su marido, su primo Andrés, con quien la habían obligado a casarse para cumplir de este modo la voluntad de su abuelo. Ella, sin embargo, prefería reinar en solitario y mantenerse soltera, conocedora de la supeditación de la mujer al marido. A pesar de tener que contraer matrimonio, apoyada por parte de la nobleza y por mediación del papa Clemente VI, consiguió ser coronada finalmente como reina en solitario. Al año de esta coronación, su esposo Andrés fue asesinado en Averse. Posteriormente, Juana casó con Luis de Tarento, y aún tendría tiempo para contraer matrimonio en otras dos ocasiones, tras quedar viuda.

Este episodio histórico llamó la atención de varios dramaturgos españoles, como Calderón, que escribió junto a Montalbán y Rojas Zorrilla la obra *El monstruo de la fortuna*. *La lavandera de Nápoles*, *Felipa Catanea*, que recrea el episodio del asesinato del tirano Andrés. También Lope recreó este episodio histórico en su obra *La reina Juana de Nápoles*, donde, gracias a la presentación de un Andrés tirano y déspota, reflexiona sobre cuestiones tales como el abuso de poder, la mujer como gobernante o la legitimidad del tiranicidio. Así, según esta obra, la muerte del rey Andrés, encargada por Juana, permite al reino salir de la opresión y recuperar la calma, la quietud y la justicia. En el grabado de la época, la reina aparece sentada en el trono y con los atributos característicos de poder, como son la corona y el cetro.



Baltasar Gracián, uno de los escritores en prosa más destacados del Siglo de Oro por sus agudezas, relata en su obra *La feria de todo el mundo* la llegada de los males a la tierra por culpa de la mujer y de su insaciable curiosidad. Gracián presenta una variante del relato mitológico de la caja de Pandora, en el que la mujer es culpable del mal y la caída del hombre. Tal y como explica, Dios creó al hombre y a los bienes del mundo para que lo acompañaran, y encarceló a todos los males en una profunda cueva protegida por numerosos candados. Sin embargo, la mujer, específica el autor, llevada de su ligera curiosidad, como refleja la imagen de *Pandora* de John William Waterhouse (1896), decide ver qué hay en la cueva (caja, según otros mitos), por lo que, al abrir los candados, deja que los males salgan al mundo: el engaño, la codicia, la inconstancia, la soberbia... Todos los vicios se asentaron, por tanto, en la tierra debido a la actitud irreflexiva de la mujer que, según el prosista, «primero ejecuta y después piensa».

Así, continúa la tradición, asentada en la tradición bíblica y en la figura de Eva, que considera a la mujer la culpable de la caída del hombre y la responsable del destierro del Paraíso y de todos los males del mundo. En definitiva, concluye Gracián, «como la mujer fue la primera con quien embistieron los males, todos hicieron presa en ella, quedando rebutida de malicia de pies a cabeza».



El significado de la palabra «dueña», entendido como ‘mujer y señora principal’, va cambiando en la literatura del siglo XVII debido, por una parte, a la influencia de su reflejo en entremeses y otras modalidades cómicas de carácter satírico; por otra, al intento de reflejar una realidad social en la que las dueñas ya no actúan de la manera respetable que se supone en ellas. Además, esta crítica y sátira inserta sus raíces en una tradición folclórica y literaria de denigración de mujeres viejas, a las que se les adjudica el papel de viudas interesadas, ancianas vanidosas, alcahuetas o cualquier otro tipo de rasgo relacionado con la codicia, el engaño y la hechicería al modo más puramente celestinesco.

Porque es precisamente *La Celestina* de Fernando de Rojas la obra que contribuye de manera más decisiva a crear este tipo despreciable de personaje femenino que se mueve y sobrevive gracias a las artes de ingenio y la inocencia de jóvenes doncellas, enamoradizos galanes o desesperados viejos. Así, en el teatro del Siglo de Oro se han ido presentando variantes sobre esta figura de la alcahueta: desde la *Dorotea* de Lope hasta incluso la visión de Calderón de la culpa como una alcahueta, según se refleja en el *Pastor Fido*.

En la imagen, obra de José de Ribera de 1638 titulada *Vieja usurera*, se representa este tipo de mujer denigrada, con el rostro surcado de arrugas, harapos y una mirada desconfiada y fría que se dirige a una balanza donde, probablemente, pesará el dinero recibido por algún engaño. El cuadro hace alusión a la Justicia en su vejez, que tiene la mirada torva y se viste con harapos. Este aspecto, junto con los paños desaliñados, muestran el lado negativo, la antagonía de la Justicia, o sea, la alegoría de la Avaricia.



Las sabinas son protagonistas de dos episodios mitológicos relacionados con los orígenes de Roma y representados multitud de veces. El primero de ellos es su rapto por parte de los latinos: la ciudad recién fundada por Rómulo solo estaba habitada por varones, por lo que estos decidieron raptar a las hijas de una colonia cercana integrada por los sabinos. Para hacerse con ellas, los latinos decidieron organizar unos espectáculos a los que invitaron a los sabinos. Entre carreras y banquetes, les hicieron beber ingentes cantidades de vino, aprovechando los momentos en que los vapores hacían estragos en ellos para raptar a sus mujeres. Al regresar a su ciudad, cuando los sabinos se dieron cuenta de lo ocurrido, declararon de inmediato la guerra a los latinos y se dispusieron para entablar batalla.

El segundo episodio, inmediatamente posterior a este, es la lucha que libran los latinos y los sabinos: aquellos para mantener en su poder a las que ahora son sus esposas, estos para recuperar a sus hijas y hermanas. En un momento del combate, tal y como refleja el cuadro de Jacques Louis-David, *La intervención de las sabinas*, fechado en 1799, las sabinas se interpusieron entre los contendientes apelando y rogando por la vida de sus hijos. Ganara quien ganara, ellas iban a ser derrotadas: si vencían los sabinos, perderían a sus maridos y padres de sus hijos, y si vencían los latinos, tendrían que lamentar la muerte de sus padres y hermanos.

Además de en la pintura, este enfrentamiento entre el pueblo latino y sabino a causa de las mujeres también ha sido representado dramáticamente en dos obras de Calderón: *Las armas de la hermosura* y *El privilegio de las mujeres*.

Conclusión

Como se ha procurado transmitir en estos memes, las obras teatrales del XVII también se interesan por cuestiones relacionadas con la mujer. Así, por ejemplo, se aboga por la libertad para escoger marido, incidiendo, eso sí, en la inclinación natural femenina al matrimonio y criticando a aquellas mujeres que se oponen a él. Esta cuestión se plantea en el citado meme sobre Tomiris, que a pesar de haber matado a Ciro, y según la obra de Bances Candamo, caerá finalmente en las redes del amor.

Sin embargo, no es frecuente que las piezas áureas reconozcan ni valoren la erudición femenina, que suele plantearse desde un punto de vista cómico, como ocurre con el citado personaje lopesco de la princesa Laura. Un personaje que viene a confirmar que ni tan siquiera las figuras regias, es decir, las reinas y princesas, están siempre excluidas de la crítica por su deseo de estudiar y dedicarse a las letras.

Así ocurre también en una de las obras sobre la controvertida figura de Cristina de Suecia, la mencionada *Afectos de odio y amor*. En ella se deja traslucir la crítica a la reina por su apuesta decidida para que sean las mujeres las que ocupen cargos gubernamentales y militares en detrimento de sus hombres, a los que consideran inferiores. Será finalmente la propia Cristina la que asegure que la mujer, por naturaleza, nace vasalla del hombre.

Tampoco son ajenos los autores a la tradición misógina que asocia a la mujer con la lujuria y ambición, como refleja el meme de Jezabel; con los males del mundo, planteado en el meme de Pandora; o con la avaricia, mostrado en el de la alcahueta y usurera.

No obstante, también los dramaturgos áureos son capaces de crear (y recrear) personajes femeninos con dotes de gobernante, admirables por sus atributos físicos y morales. Destacan la legendaria reina Cenobia, que logró extender los límites de su imperio y plasmó sus hitos en una obra escrita de su puño y letra; la reina Juana de Nápoles, retratada por Lope como una mujer valerosa que libró a su pueblo de la tiranía de su marido; o las sabinas, decididas, aun a riesgo de perder su vida, a acabar con una batalla entre sus padres y maridos apelando a la inocencia de sus hijos.

En definitiva, los memes elaborados pretenden destacar que el universo de la mujer y sus capacidades (acceso a los estudios, capacidad intelectual, poder de decisión y elección, ejercicio en el gobierno...) tuvo tal importancia durante el periodo áureo que terminó convirtiéndose en argumento de piezas teatrales. En ellas se les reconoció su derecho a decidir libremente acerca de cuestiones como el matrimonio, pero también se dejó claro que, salvo honrosas y escasas excepciones, su lugar estaba, por razón natural, junto al hombre, y por debajo.

Capítulo VII

Comedia

Introducción

En la vida cotidiana nos enfrentamos a una amplia variedad de situaciones, algunas positivas y otras menos; algunas tristes y dolorosas y otras alegres y felices. Para esta diversidad de realidades hay en el Siglo de Oro solamente una forma de representación que podrá dejarnos con el corazón feliz o turbado y con la mente ligera o reflexiva: la comedia. Contar los dramas de la vida mediante la comedia no era una novedad durante el periodo áureo, ya que este género ha ido acompañando al hombre en las representaciones trágicas y en las moralejas de los cuentos a lo largo de los siglos. Sin embargo, fue durante el auge literario de estos tiempos cuando la comedia se aprovechó de los espectadores de todo tipo, teniendo en el pueblo o vulgo su principal aliado. Las comedias se comercializaron y con la demanda se desarrolló e intensificó la oferta en formas de compañías de teatro.

Las comedias cómicas del Siglo de Oro suelen estar protagonizadas por personajes comunes de rasgos arquetipos muy marcados, enfatizados hasta llegar incluso a lo paródico. Los personajes representan casi por completo y en exclusiva su función y papel dramático. Es decir, el mentiroso, el enamorado o el fanfarrón hiperbolizan e intensifican las características que su papel evoca. Esta exageración, combinando la agudeza verbal y la interpretación escenográfica, solía generar la risa, que es, claro está, la función primordial de la comedia cómica. El final de estas piezas es siempre feliz, sin dramas innecesarios, y en ellas se hace partícipe al espectador de un desenlace que castiga a los que se lo merecen y enaltece a los nobles y virtuosos protagonistas.

En las comedias burlescas, por su parte, lo moral pierde su importancia y seriedad a favor de lo jocoso, lo grotesco y el deleite, y es frecuente, además, la referencia a los vicios y defectos. Hay que reconocer que la comedia sufrió un giro importante en la opinión pública popular por las noticias y rumores que llegaron de la corte. Las murmuraciones, anécdotas y dimes y diretes cortesanos nutrían constantemente la creatividad de los dramaturgos que además de presentar una historia atractiva y cómica también trataron la actualidad de su tiempo, aunque, como era habitual en el barroco, jugando con las perspectivas y apariencias. Esto es, diciendo sin decir.

En este capítulo hemos elegido varios tópicos temáticos para proponer un esbozo general sobre la comedia, entendida como género que abarca otros subgéneros. Uno de los temas tratados son las ya citadas comedias burlescas, llamadas también comedias de disparates, comedias en chanza y comedias de chistes. Son representaciones dramáticas que usan la parodia, que solía representarse de forma más bien carnavalesca. Estas piezas dramáticas se representaban habitualmente durante las fiestas cortesanas. La jocosidad de tales obras se producía por la inversión de lo conocido de modo grotesco, brutal y degradante;

de esta forma, la comedia burlesca pretendía recalcar lo absurdo de las convenciones establecidas. El siglo XVII supuso el auge de lo burlesco, y entre autores anónimos también compartían la fama los conocidos: Quevedo, Vélez de Guevara, Antonio de Montaner, Cáncer y hasta Calderón (*Céfalo y Pocris*) pusieron a los textos algo de su risa, sea ante la desesperación de la realidad, o con el objetivo de aliviar su seriedad.

No hay que olvidar tampoco, en sintonía con estas comedias burlescas, otras piezas teatrales de carácter jocoso, paródico y humorístico que constituían la parte favorita de los asistentes a los corrales del teatro áureo. Hablamos de los entremeses, mojigangas, vejámenes y pullas que permitían a la gente olvidarse de lo cotidiano durante unas horas y disfrutar de un espectáculo cargado de chistes y bromas que los hacían reír.



Si por algo se caracterizan las comedias de carácter burlesco y grotesco del siglo XVII es por su carga de juego: el juego con la burla, el disparate y la parodia. En definitiva, un juego cómico y de carácter carnavalesco mediante el que se pretende, esencialmente, arrancar la risa al espectador.

Una risa que se busca, en este tipo de piezas teatrales, mediante la burla de temas y tópicos frecuentes en la comedia tradicional, como son el retrato de la amada, la melosa declaración de amor, el valiente duelo de honor, etc. Burlas que contribuyen a establecer una ridiculización de las dos figuras esenciales de la comedia nueva: el galán y la dama, que se convierten en figuras bajas, donde el honor queda también parodiado, junto a otros rasgos como la idea de matrimonio, la rivalidad entre galanes, etc. Un claro ejemplo de ello es la comedia burlesca *El caballero de Olmedo*, de Monteser, que es una versión paródica de la tragedia homónima de Lope.

Esa ridiculización de los juegos de amor entre la pareja dama-galán, característica de las comedias burlescas, aparece reflejada también en la pintura, como manifiesta el cuadro de Quentin Matsys titulado, precisamente, *Matched lovers* (que podría traducirse como *Juego de amantes*). En él se aprecia un juego de manos mediante el que la «dama», por lo bajo y discretamente, entrega una cartera robada a su «galán», del que se aprovecha permitiendo que este se aproveche a su vez de ella. Y todo esto con el beneplácito de un tercer «galán», que, por cierto, parece saber muy bien cómo ha de jugar sus cartas...



El tópico de la *donna angelicata* (mujer angelical) fue creado por Guido Guinizelli en el siglo XIII, pero su perfección y desarrollo se debe al poeta Dante Alighieri, quien desarrolló a principios del siglo XIV en la *Divina comedia* el personaje de Beatriz, mujer excelsa tanto física como espiritualmente. De esta forma, el tópico literario de la *donna angelicata* queda fijado como una exaltación de la mujer a la que se concibe como ángel y figura de pureza espiritual que inspira en el hombre un amor platónico. Este sentimiento le permite acercarse a la perfección moral a través de la contemplación de la amada, en la que las virtudes morales se manifiestan a través de sus características físicas. Así, se exaltan rasgos idealizados de la belleza femenina, que pervivirán a lo largo de los siglos, como son el cabello rubio, los ojos claros y la piel blanca.

El cuadro, pintado por el artista inglés Quentin Matsys hacia el año 1513, se titula *An Grotesque Old Woman (Una grotesca mujer vieja)* y refleja a una mujer sin cabellos rubios (ni de ningún otro color), sin ojos claros y sin piel blanca. Presenta, en definitiva, una mujer hombruna, la antítesis de los cánones de la belleza, como ocurre también en piezas teatrales burlescas como *La infanta Palancona* o *La infanta Tellina y el rey Matarot*, en los que las infantas y futuras reinas asumen comportamientos bajos, groseros y soeces, y cuyos rasgos físicos distan mucho de los de un ángel. Se establece así, por tanto, una contraposición y ruptura propia de este tipo de textos dramáticos, en los que las damas ni son finas ni delicadas, sino bastas y brutas, ni jóvenes ni hermosas al estilo de la excelsa y pura *donna angelicata*.



En el Siglo de Oro, junto a las comedias serias y cómicas, se desarrollan otras, de las que se conservan alrededor de medio centenar, denominadas como burlescas. Piezas teatrales dedicadas, esencialmente, a parodiar las obras serias y los temas y estructuras de la comedia nueva. Estas piezas se representan por carnaval y en el palacio real –por lo tanto, ante un público cortesano–, y en ellas se explotan las técnicas y mecanismos del «mundo al revés» carnavalesco: la inversión de los valores serios, la ruptura del decoro, la comicidad escénica y la comicidad verbal, con especial recurrencia al lenguaje escatológico y grosero.

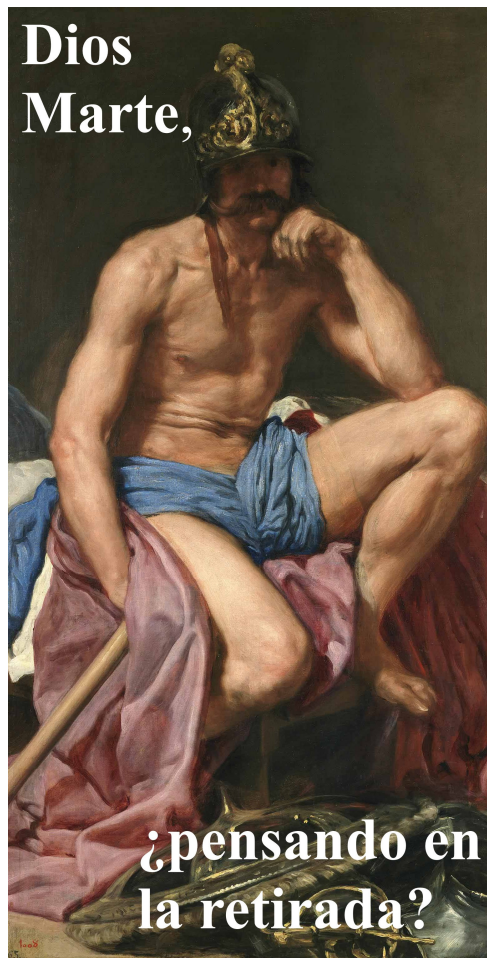
En estas piezas, los personajes altos quedan caracterizados como personajes bajos, de modo que incluso el propio rey es representado como una figura totalmente grotesca, dedicada a los vicios mundanos, alejada del cuidado de su pueblo y concebida como antítesis de un buen gobernante. Así se puede comprobar en obras burlescas como *El rey don Alfonso* o *La mayor hazaña de Carlos VI*.

En el cuadro *Der König trinkt* (*El rey bebe*) pintado por Jacob Jordaens a mediados del siglo XVII, se aprecia la citada ruptura del decoro y la inversión de valores manifestada en el género de la comedia burlesca. Frente al reflejo, pictórico y literario, de la majestuosidad real (reyes serios, sobrios, lejanos y revestidos de poder), se representan, siempre dentro de unos parámetros cómicos, figuras reales (reyes cómicos, mundanos y grotescos) alejadas de la realidad y del decoro regio.



«Panem et circenses» (pan y circo en su sentido literal) parece ser una frase obligatoria en cualquier libro que trata del teatro áureo, especialmente durante finales del XVI y la primera mitad del XVII. La idea principal es la siguiente: proponer al pueblo algo de qué reírse, una diversión exitosa, lo que les llevará a olvidar el hambre, la falta de dinero, y por tanto, evitará protestas y malestar. Diversión como manera de distracción es lo que pensaban desde el gobierno, es de lo que se aprovechaban los directores del teatro y es lo que funcionaba en el pueblo. Entre acto y acto, la gente se reía mirando los entremeses burlescos con doble función: olvidar, como hemos dicho, y desahogarse. Se sabe que una de tales funciones fue el efecto catártico que tenía sobre el pueblo. Quejándose sin quejarse, el pueblo pudo compartir el sentimiento de disgusto y malestar de una situación atenuada gracias a la risa, sin que el rencor inundara las calles. La función e influencia del teatro en la vida fue un tema largamente debatido durante el Siglo de oro. Entre los *teatrófobos* y los *teatrófilos* estaban los reformadores que intentaban encontrar un punto medio, razonando la necesidad del teatro, de un lado, y evitando los episodios inmorales de pecados y tentaciones del otro.

El *Festín burlesco* de Jan Mandijn (1502-1560) de Haarlem (Países Bajos), fue pintado alrededor de 1550 en óleo sobre tabla de roble. Este festín puede representar varios tipos de celebraciones: desde bodas a fiestas religiosas. Un aspecto esencial de esta pintura es la posibilidad de reconocer en ella a algunos de los personajes tan esenciales para la comedia burlesca, sobre todo aquellos que desempeñan papeles activos.



La presentación del dios Marte no puede ser más burlona: se le muestra no solamente en su vejez (es dios de la juventud, según aparece en varias obras de los poetas áureos) y reflexivo (es el dios de la guerra, de la acción, no de la pasividad). Y podría decirse que se lo representa casi desesperado, depresivo. Como aludimos en diferentes contextos, parte del tema de la comedia burlesca es el uso de lo reconocible y establecido, transformándolo y parodiándolo, jugando con su visión alterada. De hecho, los mitos, al ser temas recurrentes, fueron objeto constante de burlas. Es un símbolo del poder, familiar y político, lo que permite burlarse humanizándolo, mostrando debilidad y sentimientos de fragilidad.

En este cuadro del pintor sevillano Diego de Velázquez del año 1640, aparece el dios romano Marte (o Ares helénico) casi completamente desnudo, melancólico, con sus armas tiradas por el suelo. A Velázquez le gustó el humor paradójico. Está pintado a tamaño natural (altura de 181cm y anchura de 99cm) de modo que resulta impresionante y preocupante al mismo tiempo. Impresionante por sus medidas, y preocupante por la emoción que genera, especialmente de empatía y pena; emociones que corresponden a la época en la que Velázquez lo pintó. Se trata de la decadencia del imperio español, que estaba en guerra con los franceses desde 1635, las revueltas catalanas en plena efervescencia y la independencia inminente de Portugal. De tal forma, Marte (con el bigote característico de los oficiales de los tercios), ha luchado ferozmente en un vasto imperio durante más de un siglo y medio, y ahora se ha hecho viejo, está desnudo (salvo el yelmo, que protege su cabeza y aporta una visión más burlesca si cabe) y, sobre todo, se muestra melancólico.



Entre las múltiples menciones y representaciones de los enanos durante el Siglo de Oro, pocos han podido evitar su cosificación como instrumento de risa. La risa oficial fue generada por las personas contratadas por su talento para crearla, a las que se denominó «hombres del placer» de la corte. Este grupo estaba compuesto por bufones, enanos y locos, entre otros. El enano es el bufón por excelencia y su misión es la de provocar la risa, a menudo ridiculizándose a sí mismo, pero también mediante otros recursos, como ocurre con el gracioso de la comedia. Un personaje, contrapunto del galán y habitualmente criado suyo, que cumplía con la función de hacer reír, sobre todo con temas relacionados con la comida, el amor o su cobardía, entre otros. Algunos de los graciosos más famosos son Mengo, de *Fuenteovejuna*, Catalinón, de *El burlador de Sevilla*, o el peculiar Clarín de *La vida es sueño*.

Para entender mejor este meme, debemos recordar que el bufón es el maestro del disfraz y, como tal, atrajo la atención del gran artista. Cuando el disfraz (bufón) se mezclaba con la imagen innata de la persona (enano) se creaba una noción intrínseca del ser que impedía ver el uno sin el otro. En eso se expresa el genio de la perspectiva y en ello encontramos el gusto particular de este meme.

En el cuadro, titulado *El bufón don Sebastián de Morra* (1645), Diego de Velázquez pinta al sirviente bufón de la corte don Sebastián de Morra, quien estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos. En el cuadro, Morra está sentado con cara triste pero natural. Velázquez no solamente consigue captar una expresión perfecta que comunica y llama a la identificación con el enano, sino que también provoca la conflictiva emoción entre la persona

y su rol de bufón. Es decir, se intensifica el contraste entre lo que esperamos del papel bufonesco de un enano y la persona que vemos delante. El cuadro, que se ubica en el Museo del Prado en Madrid, genera una empatía hacia el enano por el antagonismo entre su función social y el aspecto con el que es representado. Esto lleva a pensar en el juego, tan adecuado y aplicado por el pintor, de apariencias y perspectivas.



En el siglo XVII, y sobre la base de numerosos tratados sobre el *ars gubernandi* y los rasgos del buen gobernante, se va perfilando una determinada imagen de la autoridad y de su máxima expresión, el rey. Así, y como queda reflejado en las comedias áureas, desde tiempos de Felipe II se ofrece, por una parte, la imagen de un monarca divinizado y dignificado que encarna la concepción centralista del poder y que se erige en creador de un espacio político marcado por connotaciones positivas. Por otra, sin embargo, también puede dibujarse un monarca degradado que encarna el abuso de poder y se erige en destructor del espacio político y del sistema que organiza las relaciones sociales.

En el caso de las piezas de Bances Candamo, último poeta áulico de la Casa de Austria, gobernada por Carlos II el Hechizado, la imagen de poder que se proyecta a través de su obra entronca con la primera visión mencionada del rey. Tiene que ver esencialmente, por tanto, con una visión positiva del monarca. En sus piezas teatrales se manifiesta la exaltación de los monarcas de la casa de Austria, sobre todo del monarca a quien sirve: Carlos II. Una exaltación que puede contrastar con las tan escasas gracias físicas e intelectuales del último Austria –como manifiesta el retrato de Claudio Coello de finales del XVII– dado que era una persona enfermiza, impotente y malformada. Sin embargo, sí que puede comprenderse dentro del pensamiento general que sostiene siempre la superioridad del rey, no tanto como individuo, sino como imagen mítica de monarca de España. Además, no hay que olvidar que la tan característica y poco agraciada fisonomía de los Austrias fue, durante todo el siglo XVII, encarnación de la majestad y superioridad.

Comedia del arte,



La gran revelación del Siglo de Oro estriba en su visión antropocéntrica del mundo. Sin dejar las creencias, el Renacimiento empezó a exaltar la figura del hombre, y en primer lugar el entendimiento de la función de la sociedad. De tal forma, cientos de años antes de los estudios sociológicos propuestos por los franceses, nació la *commedia dell'arte* italiana. La comedia del arte asume la función estética principal de ser espejo de la vida y de las costumbres, y es la base de la comedia barroca tan extendida en el Siglo de Oro. Fue llevada a cabo durante la Edad Media por autores venidos de Italia, a menudo a base de improvisación y personajes arquetípicos. Es el teatro de la improvisación que se representaba en la plaza pública sobre tableros desmontables con un decorado mínimo.

Este cuadro, pintado en 1720 por Jean-Antoine Watteau se titula *Italian Comedians* (*Comediantes italianos*). Se trata de una pintura de carácter rococó que busca la comunicación directa con el espectador (aunque para establecerla en persona hay que ir a la National Gallery of Art, Washington, EE.UU.). En la figura central se reconoce perfectamente al triste Pierrot situado en medio de un grupo de actores. Este cuadro es uno de los últimos trabajos del pintor, fallecido joven, en el que caracterizó todas las figuras claves de la comedia del arte en una simetría reflejada según función y edad. Entre otros, se presenta el arlequín, el pantalone, el brighella, el polichinela, la colombina, el zanni (el presentador sirviente) y el dottore.



Los temas relacionados con la brujería, los demonios, la hechicería y la nigromancia en general hunden sus raíces en la tradición castellana y se extienden durante todo el Siglo de Oro. Así, no es extraño que la figura del demonio suba al tablado en calidad de personaje destacado o protagonista en numerosas comedias barrocas. Pueden citarse obras como *El mágico prodigioso*, de Calderón, *La corte del demonio*, de Vélez de Guevara, *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua o, entre muchas otras, piezas de carácter hagiográfico y autos sacramentales como *La gran casa de Austria y divina Margarita* y *Santa Rosa de Perú*, ambos atribuidos a Moreto. En estas piezas teatrales, el demonio aparece con forma humana y procura sembrar la maldad, el odio y la herejía entre los personajes con los que se relaciona.

Entre los demonios más destacados de la literatura barroca, hay que mencionar al Diablo Cojuelo, al que se consideraba el demonio más travieso de todos, uno de los primeros en rebelarse contra Dios y también uno de los primeros en hundirse en el abismo. De ahí que, al tener que soportar el peso del resto de sus diabólicos hermanos, que iban cayendo pesadamente sobre él, terminara cojo y recibiera el sobrenombre de Cojuelo.

Este demonio también estaba muy relacionado con el ámbito de las artes, como la danza o la literatura de carácter satírico. Una relación que aprovecha el mencionado escritor Luis Vélez de Guevara (1579-1644) para crear un relato satírico titulado *El Diablo Cojuelo*: el estudiante Cleofás se ve obligado a huir de la justicia por un lío de faldas y en un desván se topa con una vasija de vidrio donde está escondido el Diablo Cojuelo. Lo libera y este, en agradecimiento, lleva al estudiante a la torre de San Salvador de Madrid, desde donde le muestra los vicios de la corte. Después, visitan otras ciudades de la España barroca, como Toledo, Córdoba o Écija.

En la pintura de Goya, titulada *Visión fantástica o Asmodea* y pintada entre 1819 y 1823, se aprecia a dos personajes que sobrevuelan un campo y señalan la ciudad a la que se acercan, erigida sobre un alto peñasco desde el que pueden contemplarse los vicios que se extienden por la tierra. Esta pintura ha sido interpretada en algunas ocasiones como reflejo de la pieza satírica de Vélez de Guevara: Cojuelo sería, en su versión femenina, la figura de manto rojo, mientras que Cleofás sería el otro personaje, que señala la ciudad a la que se encaminan para descubrir sus inmoralidades y corrupciones.



La importancia del teatro en la vida cotidiana es conocida y reproducida desde los tiempos pasados y en los lugares más lejanos. En Europa, durante la Edad Media y el siglo XVI, las compañías ambulantes de comedias representaban, ante un entusiasmado público y sobre tablados desmontables o planchas de hojalata, los personajes arquetípicos, bufonescos y cómicos de la *commedia dell'arte*. Lo más destacado de la función era la improvisación tanto en la decoración como en los diálogos de la obra.

Unas planchas y un telón de fondo en la plaza pública de cada villa y pueblo eran lo único necesario para ilusionar a la gente. Por lo menos, hasta la llegada y construcción de los patios de los mesones como lugares estables y fijos de representación. Estos patios o corrales de comedias se construían *ex profeso*, con galerías sobre 2 niveles y un toldo para los espectadores. Los dos primeros corrales madrileños fueron el corral de la Cruz, en 1579, y el corral del Príncipe, en 1583. Muy rápidamente los corrales pasaron a tres niveles, y se llevaron a cabo representaciones espectaculares con efectos especiales gracias a maquinarias como los escotillones, tramoyas y aditamentos escenográficos, que serán aún mucho más complejos para la puesta en escena de obras destinadas a la diversión del rey y su corte.

Este cuadro de Goya, titulado *Cómicos ambulantes*, fue pintado en 1793, representa de una manera exquisita la famosa función cómica satírica de la *commedia dell'arte*: el Arlequín con los juegos malabares, la Colombina, el Pierrot, un enano (probablemente borrachín) y hasta unas figuras grotescas sujetando un cartel. Este lleva la inscripción al pie del escenario «ALEG. MEN», que relaciona la función con la alegoría menandrea, o sea, indicando la sátira clásica.

Conclusión

El siglo XVII conoció un fuerte desarrollo del teatro, cuyas raíces hay que rastrearlas en la *comedia dell'arte* que, según se indica en los memes propuestos, presentaba unos personajes arquetípicos, como el arlequín, la polichinela o el pantalone, entre otros. Se trataba de un tipo de teatro ambulante, con un decoro mínimo y rudimentario.

La popularidad y el consiguiente desarrollo de este tipo de representación, que buscaba ante todo la comicidad y la risa, conllevó, por una parte, el empleo de patios y corrales como zona fija de representación, mediante la que se podía controlar la entrada de los espectadores y los ingresos. Por otra parte, derivó también en una mayor complejidad de los textos, que fueron configurándose de acuerdo a unos nuevos criterios que sentaron las bases para la evolución del teatro hacia la comedia nueva. Asimismo, y de acuerdo a los gustos del vulgo, se produjo un fuerte desarrollo de las tramoyas y los elementos escenográficos.

La ingeniería puesta en marcha para crear los efectos especiales de las obras se refinó, complicó e intensificó en el espacio cortesano, reflejando de esta forma, también a través de la puesta en escena, la majestuosidad a la que se hacía referencia en el texto. Un texto que a finales del siglo XVII, con Bances Candamo como poeta áulico, centró sus esfuerzos en mostrar la grandeza monárquica de la Casa de Austria, que se encaminaba irremediamente a la desaparición. Con este dramaturgo de corte puede decirse que se produjo, definitivamente, el agotamiento del género dramático barroco, llevado a su punto álgido por Calderón de la Barca.

Como contrapunto de estas obras escritas y representadas para un público y en un espacio cortesano, se desarrolla a lo largo del siglo XVII otro tipo de comedia que se dedica a parodiar las obras serias. Se trata de la comedia burlesca, un género rescatado del olvido hace poco tiempo con la edición de una treintena de las obras conservadas. Se trata de un tipo de teatro que era representado en la época de carnaval y que se basaba en la inversión de roles, en la ruptura del decoro y en el elemento lúdico y cómico, tal y como se presenta en los cinco primeros memes de este capítulo.

Por último, hay que mencionar que la literatura del siglo XVII, especialmente el teatro, que es el tema que nos ocupa en este capítulo, bebió de las fuentes de la tradición medieval castellana, tomando de los romances, creencias y dichos populares un grupo de personajes y tramas que se adaptan a los intereses y situaciones del periodo barroco. Así se presenta en el meme sobre el diablo, personaje recurrente en las comedias del Siglo de Oro, esencialmente en las de carácter religioso y en los autos sacramentales, y también en la narrativa satírica, como el relato de Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, o *Los sueños* de Quevedo. Escritor áureo de gran ingenio y de afilada pluma, como se verá en el próximo capítulo, y experto en la sátira y en la crítica, presentada tanto en verso como en prosa.

Capítulo VIII

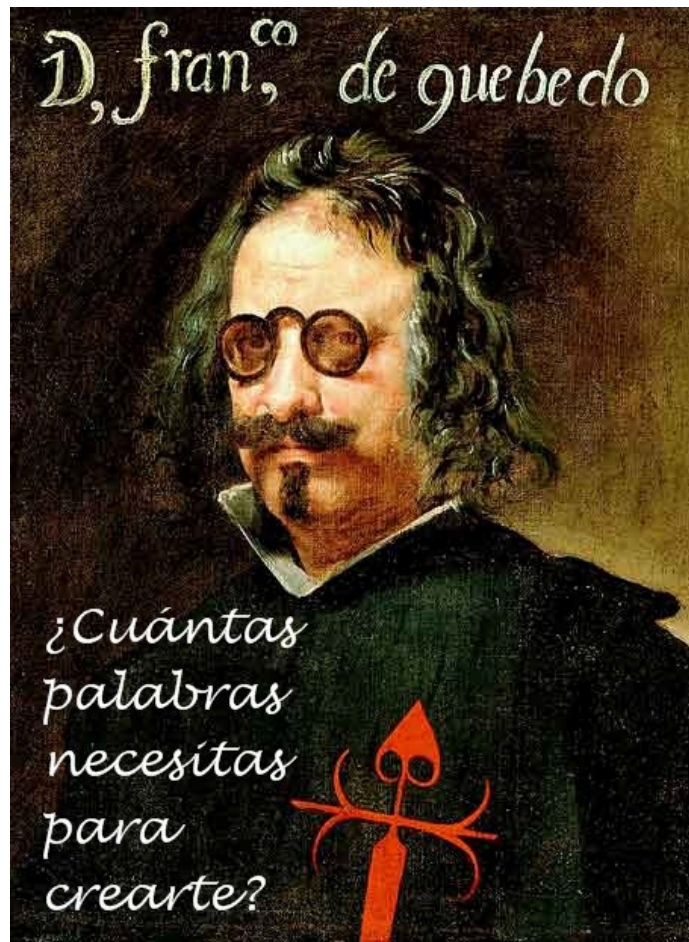
Francisco de Quevedo

Introducción

Quevedo es uno de los autores más prolíficos en el Siglo de Oro, del cual se han recuperado muchos textos: parte, por su firma propia (que no solía ser habitual) y otra parte por atribución. Muchos libros, artículos y textos escritos por expertos en el tema se han publicado sobre su figura, un hecho que confirma que Francisco de Quevedo, más que un autor cultural, es un generador cultural. O sea, Quevedo no solo interactuaba con la producción cultural de la época, por reflexión y contribución, sino que construía una línea particular que seguía su visión de la literatura y de la cultura conocida hasta tal momento. Nacido en 1580, Quevedo vivió durante años de constante realización y florecimiento de una variación particular de tópicos. Desde la picaresca protagonizada por un anti-héroe de clase baja que intenta medrar y en cuyo camino se extiende la crítica hacia casi cada aspecto en la sociedad, hasta ataques literarios precisos contra sus enemigos de pluma. *El Buscón*, por ejemplo, fue escrito, según varios investigadores, a principios del siglo XVII, lo que muestra el afán de criticar la sociedad en la que vivía el poeta y escritor desde joven, además de un talento particular que se muestra claramente en una obra de esta extensión, en la que se aprecia su carácter de «político frustrado», como decía de él, interpretando su entorno en una visión plagada de maldad. Esta se encontraba en todas partes, pero particularmente en los desfiles de médicos (médico verdugo), cambistas, mercaderes, zapateros, joyeros, taberneros, letrados, abogados, prostitutas, además de afectar al rico, al pobre, al campesino, nobles, alcahuetas... En todo hombre y toda mujer (con más intensidad en la última), en los sodomitas y cornudos, en la seudo-ciencia, la astrología, la alquimia, e incluso en los reyes, validos, políticos, eclesiásticos y demás figuras de poder.

En los memes que vamos a tratar en este capítulo, se aprecia, prácticamente en todos, el afán de Quevedo por crear sátira y crítica con varios niveles de intensidad. Algunas, las más divertidas, que realmente se dirigen a criticar una persona o una entidad en particular, y otras lanzadas contra el hombre y su relativa facilidad para pecar y mostrarse débil delante de la múltiples tentaciones existentes; tentaciones que son el hábito natural del ser humano. Por tanto, Quevedo, primero mediante sus escritos y ahora con la ayuda de los memes, apela a la conciencia para transitar el camino verdadero y único, que, en muchos casos, suele ser su camino. En parte es con estas ideas en mente con las que hoy podemos enfrentar a los conceptistas, que a diferencia de los culteranistas, no se entretenían con la culta latiniparla ni con sabias referencias intertextuales, sino con retórica y juegos de palabras. Quevedo, como el creador cultural que era, escribía de todo. Ahí están sus 875 poemas, de una variedad importante de subgéneros, como la poesía satírica, satírica burlesca, poesía amorosa, religiosa, y muchos otros de carácter moralizante. De hecho, se puede decir que entre todos los

subgéneros, lo que más se marca son los textos satíricos. Mediante la sátira, y en particular, lo que llamamos hoy la sátira menipea, Quevedo transforma con gran habilidad palabras para que creen imágenes. De tal forma, Quevedo se convierte en el pintor de las palabras, apelando a su imaginación del lector agudizada por el efecto satírico.



Lo que nos queda de los grandes y apreciados literatos, aparte de algunos datos históricos, es su creación, sus obras para que hablen por ellos. En varias ocasiones en este libro aludimos al personaje que el autor crea mediante su hábil palabra: este personaje se deja reflejar en la gran variedad de contextos y formas de escritura.

Sus aseveraciones en cuanto a las perspectivas más bien tradicionales aparecen a menudo entre sus múltiples obras. O sea, el conceptista utilizó las comedias, discursos, sátiras y otra poesía en forma de sonetos, décimas, versos sueltos, prosa narrativa, cancioneros y hasta novela picaresca, obras filosóficas y ascéticas, entre otras, para transmitir un mensaje que solía ser moralizante y crítico. Esta es, precisamente, la figura que se revela ante el filólogo contemporáneo que investiga las huellas del gran escritor.

Se dice que las palabras crean mundos, y en este meme queremos crear el mundo de Francisco de Quevedo, o más bien, queremos recordar a los lectores que no se trata simplemente de amontonar juegos de palabras, figuras retóricas en versos, en rima o en prosa, sino que se trata de una visión del mundo. El universo quevedesco fue vasto y multidisciplinar, entre política, sociología, economía, teología, geografía y de vez en cuando unas chispas de psicología. Quevedo opinó sobre todo y de todos. Y su magia fue poder condensar temas muy complejos en pocas palabras.

En este lienzo de pintor anónimo, Quevedo está presentado en su hábito negro con la cruz roja de la Orden de Santiago. Se puede afirmar que entre las ilustraciones del satírico, es la más conocida.



En la pieza teatral que Quevedo nos legó, el conflicto político y de poder se acerca a una lección áulica de príncipes. Mucho más amable que su *Política de Dios, gobierno de Cristo, tiranía de Satanás*, en la comedia *Cómo ha de ser el privado*, Quevedo utiliza preceptos políticos de la época para intentar moderar el nepotismo reinante alrededor del rey.

Quevedo fue muy crítico con distintos fragmentos sociales, gubernamentales e incluso monárquicos. La conclusión que surge de su actitud es que hay ciertas reglas, ciertos códigos que deben marcar el camino para su querida España. Sin embargo, al no tener publicado este libro de códigos, el autor conceptista siente la obligación y la responsabilidad de mencionarlo en toda ocasión. Como lectores, podemos apreciar su talento excepcional para reflejar su razón de Estado en una amplitud de perspectivas: comedias, discursos, sátiras y sonetos, entre otros. Como es sabido, figura central de sus críticas fue el Conde Duque de Olivares, quien medio entre el deseo político del monarca y las clases nobles que aspiraban a recibir favores y ganancias con la mediación. Cuando Quevedo escribe esta comedia quizás más que exaltar a Olivares esté abogando por un arte de bien gobernar, formado por el rey y su valido.

Felipe IV, pintado por Velázquez (en la Frick Collection Art Museum, Nueva York), aparece con aspecto de rey potente. De hecho, el tiempo de la realización del cuadro, 1644, fue decisivo para el rey ya que un año antes Olivares se retiró dejando a Felipe con el verdadero poder ejecutivo. Felipe IV está representado en vestido de guerra llamado «La Fraga», mostrándose digno para escuchar los consejos de Quevedo, recién salido de su reclusión, y llevar al imperio a su majestuoso destino.

Mejor morir por el vino,



que vivir solo con agua...

*Dijo a la rana el mosquito
desde una tinaja:
«mejor es morir en el vino
que vivir en el agua»*

Hasta los mosquitos parecen saberlo, según nos cuenta Quevedo en los versos del poema *Dijo la rana al mosquito desde una tinaja*. Frente al agua insípida, mejor el sabroso vino. Una bebida muy popular y acompañamiento indispensable de comidas y «entrecomidas». O incluso como su sustituto en los diversos estamentos. Porque en todos ellos, aunque diferentes en calidad, se degustaba este calorífico caldo, al que se hace referencia también en otras conocidas piezas literarias, como en el *Lazarillo de Tormes*, donde el joven pícaro llega a degustar unas sopas de vino.

Eso sí, había que tener especial cuidado con embriagarse y con calificar de «borracho» a una persona aficionada al purpurado líquido. Se trataba de un grave insulto, que incluso ofende al mosquito por el atrevimiento de la rana a mencionarlo como tal: «No te he de perdonar cosa, / pues que mi muerte difamas; / y si el borracho me llamas, / yo te llamaré aguanosa». Sin embargo, qué difícil resulta sustraerse al embrujo del vino. Y qué fácil que venza Baco en su lucha. Al menos, así lo afirma, entre otros, este poema de Quevedo, y así lo confirma la pintura, como esta obra de Velázquez, titulada *El triunfo de Baco*, y pintada entre 1628-1629. En ella aparece el dios del vino, Baco, que logra emborrachar a los hombres que lo rodean, protagonistas de este cuadro burlesco, como demuestra la coronación de laureles de uno de los borrachines, así como las caras, cuanto menos achispadas, del resto de invitados a estas bacanales.



El fervor religioso de Quevedo es conocido y nada mejor que la sátira para expresarlo en sus textos. En el meme presentado arriba, Quevedo se presenta como actor que toma parte en una escena escrita por él. Francisco Sans Cabot (1834-1881) apostaba en esta escena por mostrar una parte activa del escritor, ajustándose a la visión satírica de este. En la representación, Lutero, con su hábito gris, se rinde ante la tentación de las mujeres, atormentadas por la pasión, hasta que, motivado por su deseo carnal, el monje agustino decide llevar a cabo una reforma y cortar el enlace con la Santa Sede. Quevedo, por su parte, está mirándolo desde la oscuridad acompañado de un sátiro, un personaje demoniaco cornudo. Su hábito negro, decorado con la cruz roja de la Orden de Santiago, le da un aspecto oscuro que intensifica con las manos cruzadas y la mirada fija dirigida hacia Lutero. El cuadro de Sans Cabot, titulado *Lutero: asunto tomado de un sueño del infierno de Quevedo*, fue pintado en 1858, y se presenta al público en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

Sueño del Infierno es el tercero de los sueños de Quevedo. En esta obra, escrita en 1608, el escritor se permitía satirizar y criticar empleando su tono favorito: el moralizador. Además, la obra está escrita de forma satírica, lo que se ilustra perfectamente con la presencia del sátiro y de la postura corporal de Quevedo. Detrás de la pareja integrada por el sátiro y Quevedo se percibe una iluminación roja, lo que alude a que la escena efectivamente se desarrolla en el infierno. Para Quevedo, aparte de los judíos, Lutero es el símbolo del hereje por excelencia, tiene la culpa de dividir el mundo cristiano y es, según el *Sueño del Infierno*, «el maldito Lutero con su capilla y sus mujeres, hinchado como un sapo y blasfemando».



No hay peor sordo que el que no quiere oír, y podría decirse también que no hay peor ciego que el que no quiere ver. Así le ocurre a la diosa Fortuna, que con una venda en los ojos se dedica a perjudicar y a favorecer: a atropellar y humillar a unos, y a beneficiar y ensalzar a otros, sin ver ni juzgar según virtudes y vicios. Ese rodar sin sentido lo refleja la pintura *Fortuna* de Tadeusz Kuntze, de 1754, y así lo plasman también numerosas obras del Siglo de Oro, que hacen referencia a la fortuna y a sus constantes mudanzas. Desde Virués hasta Calderón, pasando por Quevedo, muchos autores del Siglo de Oro han tratado el tema de la Fortuna y sus dos caras: la adversa, que todos detestan, y la próspera, con la que todos sueñan.

La obra en la que Quevedo trata sobre la Fortuna es *La hora de todos y la Fortuna con seso*, escrita hacia 1636 y de la que solo se conserva la copia de 1645. Según algunos especialistas, se trata de una sátira política, mientras que otros la conciben como una fantasía moral. El escritor áureo, por su parte, la denominó «tratadillo», y en él continúa, en cierta manera, con el estilo satírico y crítico de *Los sueños*. La obra *La hora de todos y la Fortuna con seso*, integrada por cuarenta cuadros satíricos y críticos contra la sociedad de su tiempo, centra la acción en un espacio irreal: el Olimpo, donde Júpiter convoca a la Fortuna para que le informe sobre las quejas que le dirigen los humanos por su veleidad. Sin embargo, como muestra Quevedo, son los propios humanos los que se condenan y castigan a sí mismos por las actuaciones nocivas que llevan a cabo en su sociedad.

Así, la diosa de la Fortuna, que tiene como esencia la ligereza y la mutabilidad, no es la única culpable de los males de la sociedad, sino que también los humanos contribuyen a ellos, al no actuar de manera razonable, según asegura Quevedo. Y así, sin tener en cuenta el seso, ya lo dice Quevedo, nada puede estar derecho.



Hay edades en las que no se puede hacer según que cosas y cosas que no corresponden a según que edades. Así es la vida. No se puede negar que la bíblica Susana, muy al estilo de Rubens, pues es fruto de su arte esta pintura de *Susana y los viejos* (hacia 1608), está de muy buen ver según los cánones de la época. Una joven hermosa, rubia y con sustancia. Una sustancia que despierta, como relata el pasaje bíblico y como se immortaliza en el cuadro, los apetitos de dos viejos jueces a los que la lascivia les hace olvidarse de la edad que tienen. Y olvidar este detalle es, cuanto menos, peligroso. La casta Susana los rechaza, ellos la acusan falsamente de adulterio y aparece el jovencísimo profeta Daniel para poner orden y mesura, logrando impartir justicia a los jueces, que serán condenados a muerte. Justicia poética.

Precisamente en el campo de la poesía son abundantes los versos satíricos, especialmente de Quevedo, contra aquellos viejos y viejas que no aceptan su edad; que no asumen que el tiempo vuela, y que en volandas se lleva, entre otras muchas cosas, la belleza, la fuerza, la gracia... y el brío. Había brebajes, tintes, afeites y maquillajes. Y todo era válido para frenar los estragos de los años vividos. Pero a veces era peor el remedio que la enfermedad. No solo por lo grotesco del intento, tan obvio y malparado que inspiraba lágrimas –de risa o llanto–, sino también por el peligro de algunos de esos brebajes y potingues que, fingiendo una juventud ya rendida, llevaban a una muerte prematura. Ya lo decía Quevedo, y no en burlas: «Todos deseamos llegar a viejos, pero todos negamos que hemos llegado».



Al tratar el tema del dinero en un capítulo de Quevedo, uno piensa directamente en el famoso poema *Poderoso caballero es Don Dinero*. Esta obra maestra expresa de una manera excepcional la preocupación del poeta por lo que parece ser el deterioro del imperio. El poeta vivió durante finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, tiempo especialmente marcado por una crisis y decadencia significativas. En sus escritos, Quevedo culpabiliza al hombre, dejando libre una actitud pecaminosa que genera la pérdida de valores, particularmente por la codicia y la búsqueda material. A lo largo de su vida, Quevedo siempre fue muy consiente de lo ocurrido tanto en el ámbito político como económico, por lo menos desde la propia perspectiva de la situación. Mediante la frase escogida para construir el meme, hemos querido evocar otro tema importante que relaciona el tema del dinero con Quevedo. En la época áurea, los judíos fueron asociados al hombre de negocios y usurero, debido a que ejercían como cambistas desde el siglo XIII, adquiriendo con ello ganancias y poder. Con las reformas de Olivares en los años 20, se instalaron los banqueros portugueses (de origen converso) con sus familiares en grandes ciudades como Sevilla y Madrid, lo que provocó una fuente constante de enfrentamientos y odio. Condición que el Conde duque de Olivares quería aprovechar, flexibilizando las estrictas leyes de España a favor de enormes cantidades de dinero. El tema del dinero inspiró muchos textos por parte de los literatos y arbitristas (o de los dos, como es el caso de Quevedo en *El chitón de la tarabillas* de 1630). E incluso el arte pictórico, como se muestra en este cuadro de la escuela de Marinus van Reymerswaele, titulado *The Money Changers* y pintado en 1548. Se encuentra actualmente en el Museo de Bellas artes en Bilbao.



Si hay un poeta que cultiva la sátira con más gusto y saña, ese es don Francisco de Quevedo. Juega con las palabras para convertirlas en dardos, punzantes y divertidos, cuyas dianas son ilimitadas. Porque Quevedo siempre tiene para todos, y tan pronto ensalza al vino como critica al borracho, o encumbra a una dama como despelleja a una vieja, o llora ante los muros de su patria como se ríe de los hombres que la pueblan coronados de cornamenta. Así es Quevedo, y así es su poesía. Un cultivo de todos los géneros, y un género especialmente cultivado: la sátira, en la que hombres, de profesión cornudos, y mujeres, de profesión prostitutas, tienen un papel importante.

A Quevedo le gustan las sátiras, y esas sátiras, a su vez, sienten predilección por los cuernos, es decir, por temas relacionados con los cornudos y con las mujeres que convierten en tales a sus maridos. Así lo reflejan varias de sus obras, dedicadas a aquellos a los que les ha tocado cumplir con su oficio de cornudo (*A uno que mudaba cada día por guardar su mujer, A un hombre llamado Diego que casaron con una mala mujer llamada Juana, Carta de un cornudo a otro...*).

En el cuadro *El sátiro* de Peter Paul Rubens aparece el personaje mitológico que da título a la pintura, con sus correspondientes cuernos, sonriendo maliciosamente, ignorante el pobre de que su cornamenta, como ya lo advierte Quevedo en numerosos y satíricos versos, puede aumentar en cualquier momento.



*Y aunque estáis tan angosta, flaca mía,
tan estrecha y tan fría,
tan mondada y enjuta y tan delgada,
tan roída, exprimida y destilada,
estrechamente os amaré con brío,
que es amor de raíz el amor mío.*

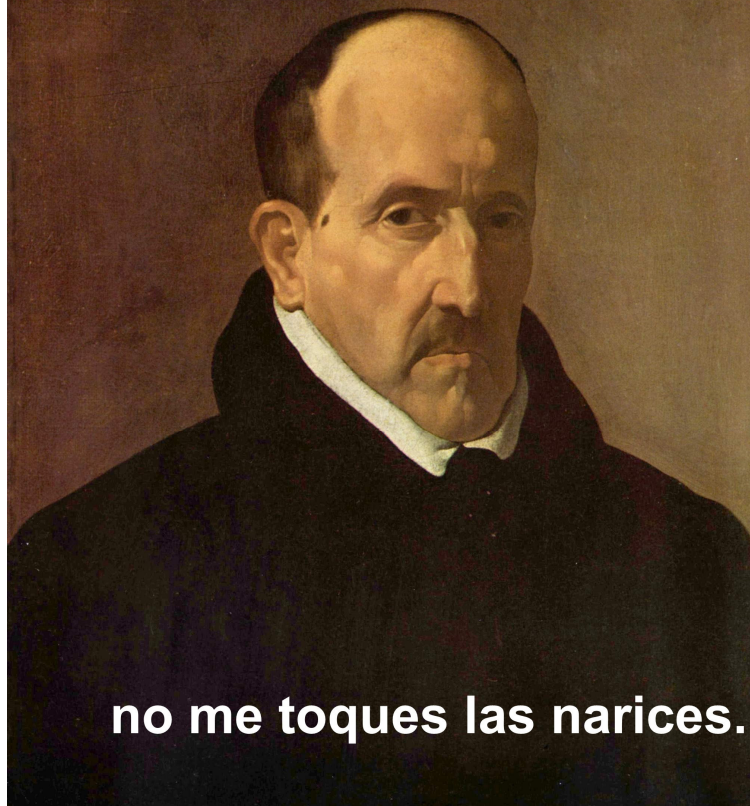
Está claro que los cánones de belleza cambian. Y parece que Quevedo es más de la opinión de que sobre y no que falte. Al menos así lo refleja en el citado poema *A una mujer flaca*, en el que el poeta satiriza la extrema delgadez de su dama, a la que ama, como no podía ser de otro modo, estrechamente. Los cánones de la época soñaban con unas mujeres que tuvieran carne, reflejo de buena salud. Y así lo recoge Quevedo en otro de sus poemas, *Boda y acompañamiento del campo*.

*Doña Alcachofa, compuesta
a imitación de las flacas:
basquiñas y más basquiñas,
carne poca y muchas faldas. (vv. 53-56)*

No es la descripción de Doña Alcachofa la correspondiente a una gracia de Rubens, tal y como refleja el cuadro, sino que se ve (o intuye) una mujer que apenas tiene nada. O que incluso, como apunta el poeta, es nada:

*Hijos somos de Adán en este suelo,
la Nada es nuestro abuelo,
y salístele vos tan parecida
que apenas fuisteis algo en esta vida.*

Gongorilla, amigo...



no me toques las narices.

Amigos no parece que fueran don Francisco de Quevedo y don Luis de Góngora y Argote. Algunos críticos creen intuir alguna buena relación en el pasado, quizás en la época de estudiantes. Pero una cosa es lo que fueron de estudiantes y otra como poetas consagrados. Y como tales, según reflejan algunos de sus poemas, se ocuparon en criticarse y satirizarse el uno al otro, lo que, parece ser, les resultaba bastante entretenido. Tanto para ellos como para aquellos que disfrutaban con sus poemas.

Así, Quevedo y Góngora se regalaban de vez en cuando unos versos con referencias a sus defectos físicos. Góngora se entretenía en meterse con la cojera de Quevedo: «a san Trago camina, donde llega; / que tanto anda el cojo como el sano», o en otro soneto «que ya que vuestros pies son de elegía»; mientras, Quevedo respondía jactándose, por ejemplo, de las grandes narices gongorinas de perfil judío: «Érase un hombre a una nariz pegado, / érase una nariz superlativa». Y algo de razón no le falta, por cierto, según refleja el retrato anónimo de don Luis de Góngora.

Y además de lo físico, ambos poetas también dedicaban su tiempo a la crítica intelectual: no sabes griego, tú quizás demasiado de la lengua judía, solo imitas a Lope, y tú te has inventado un idioma indescifrable...

Quizás Quevedo y Góngora fueron amigos en su juventud. Quién sabe. Pero, dados sus «halagadores» poemas, lo que sí se puede decir es que, desde luego y sin duda, les gustaba tocarse las narices.

Conclusión

Francisco de Quevedo era de mala vista y tuerto de camino. Parece que con su débil estado físico, aprovecha la recompensa de una inusual agudeza mental. Sus poemas, llenos de diferentes niveles de entendimiento y de crítica, todavía intrigan a mucha gente. En una época barroca donde el trampantojo (como se verá en el último capítulo) era parte de la cultura visual, en la cultura literaria también intentaron llegar a la lección e instrucción mediante la diversión. En este capítulo hemos tratado la figura de este escritor, uno de los más grandes de la historia literaria española.

Con la diversidad de memes propuestos, hemos intentado llegar a los dobles sentidos de la misma manera que la dilogía poética quevediana. Esta forma de construcción de memes es fundamental, ya que la ironía debe existir en su forma más aguda, comunicándose lo mejor posible con la imagen. Por no poder tratar toda la ironía y la crítica del poeta conceptista, no teníamos otro remedio que omitir, o mencionar sin profundizar, algunos conceptos que son esenciales en la obra de Quevedo. Como, por ejemplo, el tema del antisemitismo o, mejor dicho, el anti-judaísmo, impulsado desde el fervor religioso de Quevedo. Su actitud intransigente se acentuó con la edad, cuando a partir de los años 40 focalizó su atención en todos los enemigos, según él, del imperio español, defensor de la fe cristiana. Así escribió contra los judíos, entre otras obras, en la *Execración contra los Judíos*, *la isla de los Monopantos* como parte de *La hora de todos y la Fortuna con seso*. Además, también criticó y satirizó a los portugueses, los catalanes y, por supuesto, los franceses.

Con ello, es interesante ver las perspectivas áureas llevadas a cabo de una forma que no solamente genera el interés del lector sino un entendimiento y diversión, al modo lúdico y didáctico que se planteaba también en la época del Siglo de Oro, del que las obras de Quevedo son ejemplo exponencial.

Capítulo IX

Calderón de la Barca

Introducción

Calderón de la Barca nació en Madrid el 17 de enero de 1600 y estudio cánones en la Universidad de Salamanca entre los años 1615 y 1619. Con apenas 25 años estrena la obra *La gran Cenobia*, a la que seguirán, en años posteriores, piezas destacadas como *El alcalde de sí mismo* y *La cisma de Ingalaterra*, entre otras. Será en los años treinta cuando Calderón alcance prestigio y reconocimiento, se erija como poeta favorito de la corte y estrene obras de tanta importancia como *La vida es sueño* (1635), *El médico de su honra* (1635) o *El alcalde de Zalamea* (cuya fecha se sitúa hacia el año 1636). Los años cuarenta, complicados para la corte, supusieron una sequía en la producción calderoniana, y no será hasta mediados de la centuria cuando el dramaturgo, ordenado sacerdote, vuelva a producir obras, esencialmente destinadas a la corte, y autos sacramentales para la fiesta del Corpus Christi. Su última pieza teatral fue *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, estrenada en 1680, un año antes de su fallecimiento a los 81 años.

En su producción teatral pueden distinguirse, según un criterio cronológico, dos etapas: una que concentra las comedias cómicas de corral (hasta la década de los 40) y otra centrada en el teatro religioso de los autos y en las fiestas cortesanas. Desde un punto de vista temático, también puede establecerse una distribución en dos grandes grupos. Así, según los géneros cultivados, puede decirse que Calderón dedica gran parte de su producción a la tragedia, que incluye comedias de tema religioso, histórico y mitológico, y otra parte a la producción cómica, integrada por las comedias de capa y espada, las palatinas y los entremeses. En este último ámbito cómico la angustia dominante en la tragedia deja su lugar al triunfo de una nueva generación (la encarnada por los jóvenes) que luchan contra los rígidos actantes que pretenden marcar las pautas sociales, por ejemplo en relación al tema del honor. Además, no hay que olvidar la prolífica composición de autos sacramentales, puesto que fue el dramaturgo que con más empeño y éxito se dedicó a este género

En cuanto a los rasgos destacados y preminentes del teatro barroco calderoniano, hay que destacar la perfección estructural, el orden y la jerarquización de todos los elementos que integran sus piezas teatrales. A esto se ha de añadir su refinado lenguaje poético, que ofrece una panorámica de todos los recursos estilísticos de su época y de los códigos poéticos que rigen: desde el petrarquismo del discurso amoroso, presente en los diálogos entre galanes y damas, pasando por el discurso conceptista serio de las tragedias, hasta llegar al conceptismo burlesco propio del gracioso, personaje que destaca en las obra de Calderón, debido a su elaboración particular. El dramaturgo lo dota de múltiples facetas que permiten integrarlo en las acciones serias, quedando relegada su función meramente risible.



La celebración del Corpus, establecida en 1264, fue impulsada y reforzada tras la celebración del Concilio de Trento, convocado a mediados del siglo XVI como respuesta a la Reforma Protestante. Este impulso se produjo también en el ámbito de las artes, especialmente en el de la pintura y la literatura, que apoyaron esta fiesta sagrada mediante la representación, pictórica y teatral, de la exaltación de la Eucaristía.

El autor que más se interesó por la composición de autos sacramentales es Pedro Calderón de la Barca, cuyo corpus de piezas de este género alcanza cerca de 80 títulos, en los que se llega al estado más perfecto, debido a la elaborada estructura dramática y a la densidad teológica. Sus autos sacramentales pueden dividirse en diferentes grupos: los autos mitológicos, como *El divino Jasón* y *Los encantos de la Culpa*; los bíblicos, como *La cena del rey Baltasar*, y los autos de circunstancias (dimensión teológica y política), como *El Nuevo Palacio del Retiro*, *El año santo de Roma* o *El lirio y la azucena*, entre muchos otros.

En todos estos autos se aprecia, en mayor o menor medida, los rasgos arquetípicos de este género elaborado en un solo acto: el carácter didáctico y religioso de exaltación de la fe, la vinculación a la fiesta del Corpus Christi y exaltación eucarística, y la expresión a través de la alegoría. Y todo ello aderezado, en el momento de auge alcanzado con Calderón, por un suntuoso despliegue escénico. En el cuadro, un pintor anónimo representa a Calderón en su época de más devoción, con el fondo y el hábito oscuros, lo que permite que luzcan especialmente su cabeza brillante y sus hábiles manos sujetando, sin duda, la Biblia, fuente primaria de su inspiración.



El pecado original y la culpa son temas recurrentes en los autos sacramentales y hunden sus raíces en el episodio bíblico recogido en el libro del Génesis sobre la caída de Adán y Eva. La mención a los dos primeros seres humanos implican referencias al fruto prohibido –la más jugosa y sabrosa manzana del Paraíso, que simboliza el pecado– o la serpiente, animal que representa al demonio, el mal y la tentación. Este reptil será maldito entre todos los demás por ser el causante de la peor de las condenas del hombre: su destierro y alejamiento de Dios. Algunos de los autos calderonianos en los que aparecen los primeros hombres son *El día mayor de los días*, que relata la expulsión del Paraíso de Adán y Eva, así como también la consecuente necesidad de trabajar y esforzarse para ganar el pan con su sudor. Ambos son concebidos como el origen del sufrimiento y del trabajo para la especie humana. Otro auto, de carácter mitológico en este caso, es *El divino Orfeo*, donde se recoge también el momento bíblico del pecado original de Adán y Eva. En esta pieza se presentan los mencionados motivos de la serpiente, la manzana prohibida –fruta perniciosa también en relatos mitológicos, como el del juicio de Paris, germen de la guerra de Troya– y la tan tentadora como falsa promesa de llegar a ser como Dios. De aquí derivará la expulsión del Paraíso y el pecado original que se transmitirá por generaciones a todos los hombres.

En las dos tablas de carácter premanierista de Alberto Durero, tituladas *Adán y Eva* y elaboradas a escala natural, queda reflejado precisamente el momento de la caída del hombre y del pecado original: el primer hombre, Adán, acepta el fruto entregado por su esposa y Eva sucumbe a la tentación de la serpiente al coger la manzana prohibida. La inscripción colocada

en la tabla que representa a Eva dice: *Alberto Durer, alemán, la pintó después del parto de la Virgen, en el año del Señor de 1507*, lo que indica la fecha de composición de la obra y las tendencias artísticas de la época que consisten en representar a la Virgen María como la encarnación de Eva, y a Adán como la encarnación de Moisés. Ambas obras fueron un regalo de la reina Cristina de Suecia a Felipe IV.



La alegoría constituye un recurso básico y esencial en el género del auto sacramental debido a que permite presentar ante los espectadores una realidad espiritual mediante personajes de carne y hueso. Así, la Fe, la Herejía, la Culpa, etc., son ideas o elementos abstractos que adquieren vida sobre las tablas, convirtiéndose en protagonistas de los autos y actuando como seres animados y humanos. Las alegorías quedan encarnadas en personajes que reflejan su esencia a través de sus acciones y de los atributos con los que se revisten. Por ejemplo, la alabanza a Dios y Jesucristo son propias de la alegoría de la Fe, mientras que la crítica constante y el desprecio a la religión católica están puestas en boca de la Herejía.

Esta representación alegórica adquiere rasgos verosímiles gracias a la conexión que se establece entre el creador del auto y el público gracias a las creencias religiosas compartidas. Además, también contribuye a la verosimilitud del auto la introducción de personajes propiamente humanos, como el peregrino que aparece en el auto calderoniano *A María el corazón...*, o la inclusión de personajes históricos, como ocurre en *El santo rey don Fernando*, o de personajes bíblicos, como en *La cena de Baltasar*, en la que aparecen los personajes Daniel y Baltasar.

Las interpretaciones personificadas de alegorías permite acercarlas a la conciencia humana. Así, en el meme propuesto, las alegorías que Francisco de Goya refleja en el cuadro *La Verdad, la Historia y el Tiempo* (1797-1800) se representan cada una con sus correspondientes atributos (reloj de arena, cuaderno y la verdad reinante con cetro y libro).



La más famosa comedia del dramaturgo Calderón de la Barca, obra cumbre del teatro Barroco y una de las cimas del teatro universal, es la obra *La vida es sueño*. Pieza teatral en la que se combinan numerosos motivos y tópicos tradicionales de la literatura áurea, como son el libre albedrío, la tiranía, el honor, la virtud, la actuación justa o, entre otros, la vida como un sueño. Una metáfora que da título a la obra y cuyos orígenes hay que rastrearlos en la filosofía oriental, de donde pasa a la *Biblia* y a multitud de textos de diferentes épocas que recrean esta idea, especialmente desarrollada en el periodo barroco. Un tópico relacionado con la reflexión sobre las apariencias, las oposiciones, los claroscuros, la identidad personal, el sentido existencial del ser humano... Sobre estos ejes gira el drama calderoniano *La vida es sueño*, que plantea la existencia humana como un sueño que se desvanece con la muerte: ¿qué es real, qué es falso, de qué sirven los logros mundanos, cómo se ha de actuar en este sueño?

En la imagen se aprecia claramente este tópico. Se trata del famoso y aleccionador cuadro *El sueño del caballero*, obra de Pereda (entre 1655-1670), en la que se pueden apreciar los elementos que reflejan las vanidades del mundo: la calavera que simboliza la muerte, el reloj, una pistola, dinero, joyas, la música (violín y partituras), corona, la máscara, cartas de naipes, libros y un globo terráqueo pretenden resumir plásticamente lo mundano. Asimismo, se aprecia a un caballero que duerme: es el ser humano que sueña. Un sueño que lo encamina hacia un despertar definitivo: la muerte. El cuadro parece retomar el concepto de la pintura titulada *Sogno del cavaliere* (1504-1505) de Rafael Sanzio, en la que el caballero sueña con la gloria, la virtud y el amor. El ángel, por su parte, actúa como el mensajero celeste que advierte a las personas incautas y vanidosas del peligro que corren si se dejan seducir por los bienes perecederos del mundo, como indica la filacteria que sostiene entre sus manos, cuyo significado es «Eternamente hiere, rápidamente vuela y mata».



Los vicios y los pecados capitales se pasean por los autos sacramentales de Calderón acompañando al Género Humano y en lucha constante contra las fuerzas del bien. En *El primer refugio y probática piscina* (1661), *A María, el Corazón* (1664) o *El año santo en Madrid* (1651-1652), entre otros, el antagonismo recae, prácticamente a partes iguales, sobre los pecados capitales que encarnan el mal que tienta al hombre a lo largo de su vida.

Cada uno de estos vicios suele aparecer representado de una forma similar que permite a los espectadores identificarlo con facilidad. Así, como se indica en una acotación del citado auto *El año santo en Madrid*, la Soberbia aparece con un sombrero de plumas; la Avaricia, con joyas; la Lascivia, con el espejo; la Ira, con la espada; la Gula, con un azafate (canastilla) de frutas; la Envidia, con la capa, y la Pereza, como un viejo con báculo.

Estos siete pecados capitales que recogen los males y tentaciones que padece el hombre a lo largo de su vida solían aparecer representados en diversos tableros, como este que pertenece al Bosco, y que adquirió Felipe II para adornar una de sus mesas. Las escenas cotidianas que recoge el tablero, desde arriba y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, representan los siete pecados capitales: la Gula, Pereza, Lujuria, Soberbia, Ira, Envidia y Avaricia. En las esquinas, se presentan escenas relacionadas con las postrimerías de la vida. De izquierda a derecha y de arriba abajo: muerte, juicio final, infierno y paraíso. Y en el medio, como juez y árbitro del juego de la vida, aparece Cristo, con una inscripción latina que significa: *Cuidado, cuidado, el Señor lo ve*. La mesa de los siete pecados capitales se encuentra en medio de una sala del museo del Prado.

Su curiosa disposición y la forma en que está pintado este tablero permite acercar al espectador un término abstracto, en este caso, un pecado, que se puede visualizar e identificar gracias al uso de la alegoría personificada. La pintura y la literatura, a través del recurso de la encarnación alegórica, facilitan que los conceptos abstractos sean comprendidos por los fieles receptores.



La producción dramática de Calderón abarcó diferentes temáticas: desde los dramas religiosos a los dramas de honor, pasando también, entre otros, por las comedias de capa y espada, los dramas mitológicos –tema muy del gusto en el ámbito de la pintura, como refleja la imagen, ya que permitía tratar variedad de tópicos– o los de carácter histórico.

Entre estos últimos, hay una tragedia de celos que destaca por su perfección artística y composición dramática. Se trata de la pieza *El mayor monstruo del mundo*. Un drama que escenifica la historia de Herodes, Tetrarca de Jerusalén, y su esposa Mariene, a la que ama de manera desmedida y a la que cree que merecerá por completo si consigue convertirse en el hombre más poderoso del mundo. Cuando cae preso de Octaviano, y loco de celos al pensar que su esposa pueda pertenecer a otro hombre, da la orden de matarla. Finalmente, este mandato no se cumplirá, pero será él mismo quien, procurando defender a su esposa de los deseos de Octaviano, le dé muerte con una daga. Herodes, acto seguido, se arrojará al mar.

Sin duda, los celos, el mayor monstruo del mundo según expone la brillante pieza calderoniana, han sido un tema recurrente en el teatro del Siglo de Oro, y desencadenante, asimismo, de dramas de honor conyugal e incluso de óperas, como *Cielos aún del aire matan*, con música de Hidalgo y libreto de Calderón.

Este sentimiento de los celos, unido al amor apasionado, también se reflejó en la pintura. Así, *El rapto de Europa*, del pintor Marten de Vos, expuesto en el Museo de Amberes (Bélgica), recrea el rapto de Europa, hija del rey de Sidón, por el dios Júpiter transformado en toro, lo que despertará los celos iracundos de Hera, la esposa del dios del rayo.



Manos blancas no ofenden, escribía Calderón como título de una de sus comedias, en la que planteaba cuestiones relacionadas con la identidad de hombres y mujeres. Sin embargo, lamentablemente para Holofernes y afortunadamente para el pueblo de Israel, como pintó Artemisia Gentileschi, las manos de las damas sí que podían llegar a degollar. Según relata el libro bíblico de Judith, esta hizo creer a Holofernes que correspondería a sus proposiciones galantes. Así, consiguió entrar en su tienda, emborracharlo y decapitarlo, como recoge plásticamente la obra pictórica. Precisamente, a esta pintora italiana, discípula de su padre (el pintor Orazio Gentileschi), la violó en 1612 su maestro particular Agostino Tassi. A este episodio atribuyen algunos su inclinación a ciertos temas, como las decapitaciones de hombres. En concreto, este cuadro de Holofernes se exhibe en el Museo de Capodimonte de Nápoles, variación de otro de los Uffizi y recreación de Caravaggio. Resulta difícil interrogar los sentimientos de Artemisia y los efectos del trauma, pero escalofría la displicencia con que ejecuta el degüello, fría y distante, como si le cortara la cabeza a un pollo enfermo o a un cabrito que exhalara una leve fetidez...¹⁶

¹⁶ Meme elaborado por el profesor Ignacio Arellano, director del GRISO.



El libre albedrío y la predestinación por influencia de los hados es un tópico especialmente recurrente en Calderón. Además, en la época barroca se desarrolló con mucha fuerza debido a la Reforma protestante de Lutero, que presentaba como uno de sus postulados que el ser humano estaba predestinado y que Dios era el único capaz de salvar, sin que importaran las obras ni el comportamiento. Sin embargo, los contrarreformistas, entre los que se contaban, por ejemplo, escritores españoles de la altura de Cervantes, Tirso o, desde luego, Calderón, manifestaban en sus obras la importancia de la salvación a través de las obras. Es decir, la posibilidad del ser humano de decidir, de actuar y de escribir su propio futuro: el libre albedrío. En las obras calderonianas (*La vida es sueño*, *El mayor monstruo del mundo*, *La estatua de Prometeo*, etc.) se plantea la importancia que pueden tener los hados y la influencia sobre el ser humano. Se hace referencia, asimismo, al trágico y caro desenlace que puede derivar de creer en ellos sin tener en cuenta la capacidad del ser humano de conducirse libremente y de escribir su propio destino haciendo uso de su razón y moral.

Así, como se aprecia en la imagen, la obra titulada *The Fortune Teller* de Georges de La Tour, pintada entre 1633-1639, presenta a varias mujeres que se dedican a leer el futuro de un joven, que entretenido en atender a ese futuro anticipado, no se da cuenta de que otras mujeres que lo rodean están aprovechando, libremente, para robarle.

Auto sacramental,



el protagonista soy yo.

Los autos sacramentales, cuando alcanzan su cénit, están dedicados, esencialmente, a la exaltación del Pan Eucarístico, que presenta una clara prefiguración en el Antiguo Testamento a través de la figura del cordero, sacrificado durante la *Pesah* (lo que luego se convertirá en la Pascua cristiana), para conmemorar el hecho de que el ángel de la muerte enviado por Dios durante la esclavitud en Egipto evitó las casas judías (marcadas por la sangre del cordero) durante la décima plaga. La Nueva Alianza que se establece entre Dios y su pueblo, como recoge el Evangelio, exige un sacrificio: el sacrificio de Cristo, que se concibe como el nuevo Cordero Pascual, entregado por Dios para la salvación del mundo.

Uno de los autos que más claramente refleja esta concepción de Cristo como Cordero –sin olvidar las muchas referencias que hay de Él en otra piezas sacramentales– es *El viático cordero*, que pone en escena la salida de Egipto del pueblo de Israel, centrando el interés en los episodios nucleares del maná y del cordero pascual, que emerge como arquetipo del Santísimo Sacramento del altar.

Este arquetipo, además de en los autos sacramentales, también se manifestó a través de la pintura, como refleja el *Agnus Dei (Cordero de Dios)* pintado por Zurbarán entre 1635-1640. En esta obra, el único protagonista del cuadro, gracias al fondo negro, es el cordero, dispuesto sobre el altar con sus patas atadas; dispuesto para el sacrificio que salve a la humanidad y renueve la alianza con Dios.



El concepto del honor era una cuestión destacada y delicada durante la época del Siglo de Oro y presentaba una doble vertiente. Por una parte, el honor se consideraba una propiedad heredada relacionada con aspectos tales como la nobleza y la riqueza. Así, el honor era percibido como un rasgo del estamento nobiliario, que había de ser respetado por los estamentos inferiores. Por otra parte, el honor se entendía también como una cualidad personal y, al mismo tiempo, subjetiva: dependía de la opinión que otras personas tuvieran del individuo. Por ello, el honor no dependía solo de la virtud personal, sino de las apariencias.

El teatro del Barroco trató en sus comedias estas cuestiones, haciendo hincapié en los problemas que derivan de este motivo. Algunas de las transgresiones del código del honor más recurrentes eran el adulterio de la mujer, que provocaba la pérdida de la reputación del marido, o también el ultraje y abuso de una dama, lo que conllevaba la pérdida del honor de su familia. Un honor que, si bien se asociaba a la nobleza, adquirió una nueva dimensión en la obra calderoniana *El alcalde de Zalamea*. En esta pieza, el campesino y alcalde de Zalamea Pedro Crespo también exige que su honor sea restaurado, y manda ajusticiar y dar garrote vil al capitán don Álvaro de Ataíde, que ha ultrajado a su hija. Este tipo de ultraje se presenta en la pintura del pintor Jan Miense Molenaer titulada *Battle Between Carnival and Lent* (1633-34), donde se observa en primer plano, en el suelo, un noble que está abusando de una joven, aprovechándose de su posición social superior. Es una pintura burlesca que muestra las transgresiones a la norma que se producen durante el periodo carnavalesco. Lamentablemente para Crespo, no solo en carnaval los nobles se escudan en los privilegios de su estamento para actuar con vileza contra su hija. Pero en esta ocasión, según dramatiza Calderón, Pedro Crespo podrá impartir justicia con el beneplácito del rey y con el apoyo de su villa.

Conclusión

Calderón de la Barca presenta en su extensa producción diferentes tópicos, temas y reflexiones que se ajustan al género y a los parámetros ideológicos de la época. Así, como se ha pretendido mostrar a través de los memes propuestos, Calderón plantea en sus comedias cuestiones de carácter filosófico. Por ejemplo, reflexiona sobre el motivo del libre albedrío, es decir, sobre la capacidad del ser humano de decidir sobre sus actos y de actuar, correcta o incorrectamente. Los hados pueden influir de algún modo sobre el ser humano, pero es este el que ha de hacer un uso adecuado de su libertad. Por tanto, según Calderón, al igual que otros autores de la época, el ser humano ha sido dotado de libertad: es libre para tomar decisiones y para actuar. De ahí derivará el juicio final, favorable o desfavorable, del Juez supremo.

También la vida entendida como sueño es otro de los tópicos filosóficos en los que profundiza Calderón. Un tópico relacionado con el de la *vanitas*, mediante el que se reflexiona acerca de las apariencias y contrastes entre lo real y lo imaginado, del sentido de la existencia del ser humano, y sobre su realidad como tal.

Asimismo, el dramaturgo barroco, en sintonía con esta cuestión sobre el sentido de la vida humana, también se plantea la relación filial que se establece entre el hombre y Dios, recurriendo para ello al género de los autos sacramentales, uno de los que más cultivó durante su vida. En estas piezas teatrales, Calderón hace referencia, entre otras cuestiones, al pecado original y a la culpa, asociada con la caída de Eva por la tentación de la serpiente. También dramatiza acerca de la Nueva Alianza establecida por Dios y la humanidad gracias al sacrificio de Cristo como nuevo Cordero Pascual e introduce como personajes a los siete pecados capitales, encarnación del mal y los más bajos impulsos del hombre.

Calderón, para presentar todas estas cuestiones y conceptos de índole teológica, se ayuda de las alegorías, recursos poéticos que permiten la encarnación y personificación de entidades, conceptos y teorías abstractas para facilitar y favorecer la comprensión por parte de los espectadores.

Junto a todos estos tópicos, motivos y temas, también destaca Calderón por el modo novedoso en que trata la cuestión del honor. Frente a obras como *El pintor de su deshonra* o *El médico de su honra*, que se adscriben a las comedias denominadas de honor (sospechas de adulterio y posterior castigo) compone la pieza *El alcalde de Zalamea*, donde es un villano, y no un noble, el que exige respeto a su honor, al considerarlo como patrimonio del alma y, por tanto, de Dios, según rezan dos de los versos más famosos de esta obra.

Por último, relacionado con esta cuestión del honor y el amor, también se puede rastrear en la comedia calderoniana el tema de los celos, entendidos, como dice su comedia homónima, como el mayor monstruo del mundo. Se trata de uno más de los muchos sentimientos y pasiones del ser humano sobre los que reflexiona y dramatiza el que está considerado como uno de los mejores dramaturgos españoles y universales de todos los tiempos.

Capítulo X

Silva

Introducción

Diez capítulos sobre la riqueza de los literatos, tópicos y demás motivos relacionados con el Siglo de Oro no son sino una ínfima parte de un complejo mundo literario, artístico, histórico y social. La pasión que inspira la investigación de los autores áureos.

Es imposible abarcar a todos los escritores y creaciones más importantes en un solo libro: Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Tirso de Molina y demás autores mencionados en este proyecto generan un espacio común que el lector barroco avisado conocería, diferenciando sus estilos únicos e irrepetibles, su originalidad o su novedad. Sin embargo, para no mencionar exclusivamente las decenas de nombres más conocidos y olvidar otros que también tuvieron su importancia y relevancia, pensamos que igualmente merecen tener su lugar en este libro otras escuelas y tópicos creados no por un solo escritor, sino por varios, inmersos en una determinada corriente renacentista o barroca.

Por tanto, en este capítulo, el misceláneo, deseamos dar una visión más global sobre tópicos que forman parte de este mundo tan rico de talentos, de perspicaz renovación. Parte de los memes presentados permiten ilustrar y proponer una ayuda visual a un concepto que, más que literario propiamente dicho, fue cultural. Dado que la cultura afecta a la literatura, en los textos de los autores también corrían parejas las discusiones sobre la perspectiva y el lugar antropocéntrico; o ciertos efectos naturales sorprendentes y curiosos a la vez con nociones de creencias, según el peso de los dos cuerpos de poder de la época, la Iglesia y el Estado, además de las huellas del pasado mezcladas con la realidad del presente. Por tanto, los memes se centran en el trasfondo, en el ambiente en el que vivían y reflexionaban los autores, sus seguidores y sus imitadores durante el Siglo de Oro.

Este último capítulo gira alrededor de la concepción del juego de las apariencias, que, en cierta forma, abarca muchos otros conceptos y tópicos. Se trata de los niveles de perspectivas que dominaban en la sociedad artística del Siglo de Oro, un fenómeno que dejó una fuerte impronta en todas las creaciones de la época. Realidad y apariencia son las dos perspectivas que fascinaban en las artes pictóricas y literarias. Una forma artística que no solamente requiere el talento de su creador, sino también una ingenuidad y sofisticación de su parte para intentar crear un nivel más elevado de interés. Con el surgimiento de la literatura para la masas, sea mediante el teatro, sea mediante la lectura pública, surgía una demanda tanto de parte de los consumidores como de parte de los propios artistas, que buscaban diferenciarse con una determinada propuesta.

La novela picaresca, las derrotas en la política bélica española, el tópico del *memento mori*, el mundo clásico...; eso y más son elementos que integran un siglo que generaba

nuevas reflexiones y proponía un cambio de ritmo hacia la modernidad. Este se produjo, en parte, gracias a los verdaderos generadores de cultura, es decir, los hombres de letras y de artes visuales. Por ello, hemos de presentar estos memes como parte de un homenaje a las grandes mentes del Siglo de Oro, combinando las dos creaciones, letras y arte visual, para encontrar un lugar común que describe al mismo tiempo que ilustra la magia de la época.

Si hay algo que caracteriza la literatura del Siglo de Oro es su reflejo del momento de crisis y decadencia que está viviendo el imperio español: el pesimismo, la pérdida de hegemonía, el bloqueo de las barreras sociales e ideológicas y, en general, un sentimiento de desorientación, pérdida y deriva. De ahí que el hombre del Barroco busque en gran medida la paz despojándose de sus pasiones, de las vanidades del mundo, viendo y constatando lo efímero de la grandeza. Se apuesta por la quietud y el placer de la sencillez y la vida apartada. En definitiva, se desarrolla e impulsa el tópico del *beatus ille*.

Sin embargo, junto a esta idea de quietud, también hay que destacar la necesidad del hombre barroco de expresar con fuerza y con intensidad, llegando incluso al desbordamiento, para de esta forma cumplir con el objetivo fundamental de este periodo: el *movere*. Ya sea a través de la risa, la sátira y la comicidad, ya sea a través del llanto, la tragedia y el drama.

Así, desde finales del siglo XVI, se desarrollan una serie de ideas, tópicos y géneros en todas las artes, especialmente y de manera más evidente en la pintura y la literatura, que evolucionarán a lo largo de todo el siglo XVII: las apariencias, el juego de perspectivas, las referencias a los personajes marginales (tópico de la *turpido et deformitas*), las vanidades del mundo, etc.

Un juego de perspectivas y apariencias muy recurrente en el arte barroco, no solo en la pintura, sino también en la literatura, donde se manifiesta a través de metáforas, antítesis o hipérbolos mediante las que se juega con la realidad y la ficción, la vida y el sueño, y con otros muchos tópicos del barroco, ya mencionados y explicados a lo largo de estas páginas.



Los tunos solían pasar bajo las ventanas y balcones de bellas damas para cantarles desde el fondo de su corazón; don Juan de Tenorio esperaba a que su amada abriera la ventana para que pudiera enviar su rosa color pasión a su ansiosa mano; don Quijote se ilusionaba con la idea de bajar de Rocinante y recitar algunos versos bajo la ventana de su querida Dulcinea. En un tiempo en el que la tentación y las murmuraciones se evitan encerrándose en una habitación, surgió la creatividad, así como el coqueteo para invitar a posibles clientes a la habitación. En muchos lugares, las prostitutas comunicaban su disponibilidad asomándose a la ventana, dejándola abierta o poniendo una tela de color sobre el marco de la ventana. O bien, las más osadas apoyaban sus codos, descansando la cabeza sobre sus manos y dejando a la vista los hombros, despertando así la imaginación de los viandantes. De esta forma floreció la cultura de la ventana, ya sea para divertirse con un simple e inocente coqueteo, ya sea como una invitación abierta de las mujeres de vida alegre. Eso sí, siempre desde la misma perspectiva: la mujer arriba, vista como un ser superior, y el hombre, abajo, como ser cautivado, lleno de esperanza, deseo y amor.

Precisamente, una de las cuestiones que más se trata en la literatura barroca es el de las perspectivas y apariencias engañosas de las cosas, puesto que el mundo se concibe como un confuso juego de realidades que cambian y se desvirtúan en un mundo igual de engañoso y cambiante. Así, mediante el juego de apariencias, se persigue, ante todo, la sorpresa y el juego, provocando, en definitiva, la conmoción del receptor: el *movere*. En el meme propuesto, Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617 - Cádiz, 1682) consiguió captar este juego de miradas y apariencias de una forma espléndida, dejando a la imaginación del

receptor de la imagen la decisión sobre los personajes. De hecho, las opiniones acerca de este cuadro, titulado *Dos mujeres en la Ventana* y elaborado hacia el año 1670, son varias. Mediante el realismo vivo, o bien puede interpretarse que Murillo pinta una moza enamorada que escucha una serenata de su amado, o bien podría tratarse también de una prostituta a la espera de la llegada del que paga.



El dinero no puede comprar todo pero sí puede comprar ejércitos valiosos y fuertes que conquisten tierras, países e imperios. No obstante, como toda materia, llega un momento en que se agota, y en ese momento, más que poder económico, surge la necesidad del poder político, de la mejor estrategia. Guerras sangrientas eran comunes en la Europa de los tiempos pasados, entre un reino y otro; el deseo de control y el miedo de perderlo fueron motivación más que suficiente para invertir cantidades ingentes de dinero en movilizar ejércitos de decenas de miles de soldados. En el lado español, destacaron los famosos tercios, con sus arcabuceros, mosqueteros expertos en el manejo de las armas de fuego o picoteros anti-caballos, que se encargaban de enfrentarse al enemigo cara a cara con daga y espada.

En el año 1626, el Conde Duque quiso establecer la Unión de Armas. Su plan fue que todo el territorio bajo el imperio español contribuyera de manera igual a la protección y beneficio del reino. Su ambicioso plan fue uno de sus fracasos más sonados, ya que en años de decadencia, los vasallos, tributarios y nobles locales pensaron primero en evitar el hambre (*prima manducare*) y seguir manteniendo sus posesiones, relegando la conquista o mantenimiento de tierras lejanas y extrañas. Así, las pérdidas y derrotas se intensificaron contrastando con el glorioso pasado del imperio. Así afirma Vittorio Siri, cronista del Conde Duque: «Esta de Flandes no es una verdadera guerra, sino más bien una especie de academia donde se aprende a hacerla y a vencer a los enemigos sin verlos vencidos jamás».

En el teatro también se hizo referencia a las glorias y miserias del ejército español, como muestra, por ejemplo, Lope de Vega en su obra *El asalto de Maastricht*, que se inicia con un soliloquio del soldado Alonso García sobre los pesares de la guerra en Flandes.



La muerte nos acompaña en todo lo que estamos haciendo, sin importancia del prestigio, profesión ni del talento artístico o poder reflexivo. La única cuestión para poder verla o no es la perspectiva que se adopte. A lo largo de varios memes en este libro, destacamos que ciertos artistas mostraban un afán por el juego de perspectivas (lo que, en cierto aspecto, es habitual, ya que tratándose de un pintor, su labor es dejar ver una de esas perspectivas). Sin embargo, algunos, ya desde el siglo XVI, quisieron precisarlo no solamente mediante apariencias, sino también mediante un juego de realidades y misterios.

El tema de los emisarios se ha visto en el capítulo primero, titulado «El arte de gobernar», en el que se incidía en la labor representativa de los embajadores. La misión que debían desempeñar en una época sin comunicación inmediata posible fue la de negociar asuntos del gobierno y muchas veces decidir el futuro o el destino de un reino y de innumerables vidas.

En este cuadro, *The Ambassadors (Los embajadores)*, Hans Holbein el Joven pinta a los embajadores Jean de Dinteville y Georges de Selve, uno embajador político, el otro, obispo y embajador de la Santa Sede. Los dos poderes reunidos en un cuadro de *vanitas* y *memento mori*. Artes liberales, astronomía, aritmética, música, medicina y geometría son nuestro centro de atención, la *vanitas*, pero no hay que olvidar la religión, que siempre está presente (como se aprecia en el crucifijo medio escondido dibujado en la esquina superior derecha) y la muerte (simbolizada mediante la calavera). Sin embargo, la imagen de la muerte (el cráneo) está torcida y solo con ayuda la podemos distinguir bien (la anamorfosis del

cráneo se corrige con un simple instrumento como el reverso de una cuchara puesto en perpendicular en la parte superior derecha). El cuadro, actualmente en la National Gallery de Londres, fue pintado en 1533, lo que indica que es una de las primeras obras en las que se realiza este juego de perspectivas relacionado con los tópicos barrocos. Por tanto, podemos imaginar lo que fue configurándose y creándose en la mente de los escritores áureos al contemplar tal novedad artística.



La protección civil de los incapacitados o los que sufrían deformidades no existía en la sociedad del Siglo de Oro. De hecho, los *Freak show* (traducido del inglés como *espectáculo de fenómenos*) eran centro de atención y burla para las personas consideradas normales y corrientes.

Sin entrar en los estudios filosóficos sobre la perspectiva del «otro» (Levinás, Foucault etc.), es interesante reflexionar sobre nuestro modo, entre rechazo y fascinación, de captar la malformación. Este fenómeno era más popular en los circos, pero más tarde, la misma idea se comercializó. Así se edificaron los zoológicos humanos, el teatro de variedades (*vaudeville*) y el *freak show*. La gente de la calle pagaba dinero para auto-provocar la fascinación por ver rarezas y personas amorfas (mujer barbuda, patizambos...), sintiendo una atracción y rechazo simultáneamente. De tal forma levantaron en muchas ferias carpas con demostraciones de los deformes.

La mujer barbuda es un cuadro pintado por el artista español José de Ribera en 1631. Ribera pasó largo tiempo de su vida en Nápoles, donde vio en dos ocasiones a esta mujer, identificada, según el grabado en la roca que aparece a la derecha, como la señora Magdalena Ventura. Tan hirsuto pelaje en la señora Magdalena probablemente fue el resultado de lo que hoy se conoce como androblastoma. Sin embargo, por la forma del pecho y la edad de la mujer (52 años en el momento de la pintura) parece que Ribera eligió exacerbar la realidad (representando un bebé mamando), procurando mostrar así la naturaleza femenina de Magdalena, a pesar de su barba, y logrando un mayor impacto en el espectador.



El *Lazarillo de Tormes*, obra anónima escrita en prosa y publicada en 1554, inaugura un nuevo tipo de textos que serán especialmente cultivados en el Siglo de Oro: la novela picaresca, en la que se recrean de manera autobiográfica todas las aventuras y vicisitudes que le acontecen a un pícaro desde su nacimiento. Se trata de un nuevo género que en el siglo XVII se configurará, delimitará y agotará con la publicación de *El Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, al que seguirán otras obras como *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, *El Guitón Onofre*, de Gregorio González, *El buscón*, de Quevedo, o, ya en versión femenina, y entre muchas otras piezas, *La pícaro Justina*, de Francisco López de Úbeda, o *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, obra de Castillo Solórzano.

Todas estas piezas reflejan, con más o menos acierto y gracia, la desgraciada vida de un pícaro que siempre fracasa en sus intentos por mejorar y ascender en la sociedad, totalmente estructurada en unos estamentos inamovibles. El pícaro, entonces, ha de valerse, del robo y el engaño para poder sobrevivir en un mundo de mentiras y maldad.

Así le ocurre al protagonista del *Lazarillo de Tormes*, como refleja el cuadro de Goya pintado entre 1808 y 1812, en el que se recrea el episodio de la novela en el que el Lazarillo, llevado por el hambre y escudándose en la ceguera de su amo, actúa como un chorizo, un ladronzuelo, robándole precisamente un chorizo. El ciego, al sospechar de lo ocurrido, agarra al pícaro y mete los dedos y la nariz en su boca para olerle el aliento y descubrir si ha comido el chorizo, haciéndoselo vomitar.

Oye Diego,

si miro una pintura tuya
pintando, ¿puedo decir que
soy el pintor?



No es coincidencia que un retrato de una infanta se haya convertido en uno de los cuadros más conocidos mundialmente. El juego de perspectivas de la imagen es uno de los más emblemáticos y característicos de una época rica en apariencias, perspectivas y juegos visuales. La cultura de los reflejos y de los espejos recibió un sorprendente estímulo durante el Renacimiento y continuó durante el Siglo de Oro. Es la reflexión sobre el hecho de que la vida contiene varias capas de dificultades perspectivistas y aunque solemos conformarnos con la primera, esto es una mera cuestión de comodidad. Se trata de más que un simple *mise en abîme*, donde la reflexión de la imagen es una pequeña reproducción de la misma imagen, lo que genera una idea de la infinitud del cuadro (una de las pinturas más famosas al respecto es el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434), de Jan van Eyck). Otra posibilidad es dibujar el objeto transformándolo en sujeto mediante el espejo. Velázquez es conocido por estas representaciones, puesto que suele dibujarse como un pintor sujeto-objeto (a diferencia del auto retrato, el objeto principal del cuadro no es él). El espejo en este cuadro muestra a Felipe IV y Mariana de Austria cuyo reflejo indica que ellos son los que observan la escena (son espectadores de la imagen). Así, el hecho de que Velázquez pinte sobre un lienzo de gran tamaño indica que está centrado en pintar el retrato de los reyes que miran la escena.

Velázquez pintó el cuadro supuestamente entre 1656 y 1657 (nunca firmó sus cuadros con nombre y año), fechas en las que la Infanta Margarita Teresa de Austria tenía entre 5 y 6 años. *Las Meninas* se ubica en el Museo del Prado en Madrid y sigue impactando hoy en día el espectador con la misma intensidad que hace más de cuatrocientos años.



El tópico del *memento mori* es otro de los temas reiterados en la literatura del Siglo de Oro y suele relacionarse con el del *tempus fugit* y el del *carpe diem*. En él, se hace referencia a la llegada inevitable de la muerte y su significado literal es «recuerda que vas a morir». El tema de la muerte ha estado presente en la literatura de diversas maneras: desde las obras medievales, con *Danza de la muerte* como principal ejemplo, hasta las obras barrocas, como el poema de Luis de Góngora titulado *De la brevedad engañosa de la vida* o el de Quevedo *Miré los muros*. En estos textos todo queda tamizado por el recuerdo constante de la certeza de la llegada de la muerte, tal y como refleja el último terceto del mencionado soneto de Quevedo:

*Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.*

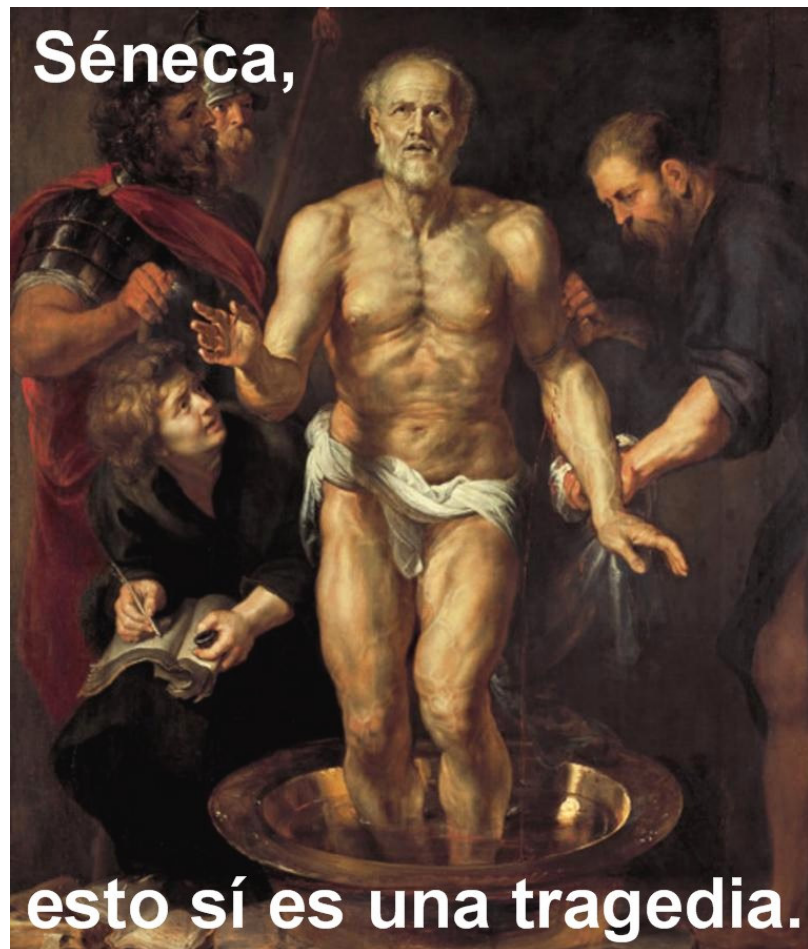
Reflejo de este tópico barroco puede considerarse esta pintura de Arnold Böcklin, titulada *Selbstporträt mit fiedelndem Tod* (*Autorretrato con la muerte tocando el violín*), de 1872, en la que la muerte toca el violín junto al oído del pintor, quizás inspirándole y recordándole, al mismo tiempo, su inevitable destino.

El mundo, la corona, la letra...



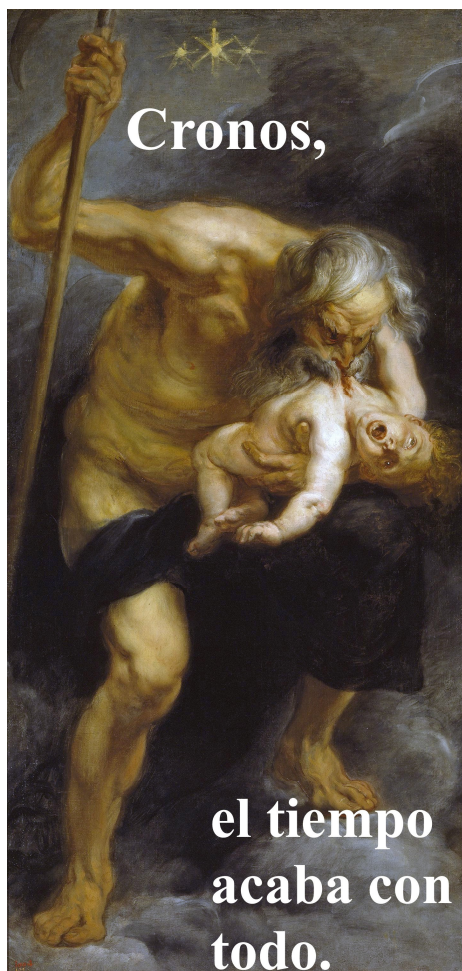
Si en un bodegón se representa la vida mediante ramos de flores, frutas, pan, vasijas rebosantes de comida, etc., en un cuadro sobre la *vanitas* se concentran los aspectos transitorios de esta vida. El enfoque de la simbolización incide en los gustos terrenales, haciendo reflexionar sobre las cosas materiales, siempre efímeras. El arte de la vanidad sobrepasa fronteras humanas de países y ramas religiosas, extendiéndose por Europa, especialmente en Flandes y los Países Bajos, pero también en Italia y España.

Hendrick Andriessen (1607-1655) pintó este cuadro sobre la *vanitas* hacia 1650 y fue descrito de la siguiente manera: «Composición de naturaleza muerta con calavera humana, globo terráqueo, libros, corona, mitra, burbujas, concha de mejillón con pipa de burbujas, corona de espinas sobre la calavera, reloj sobre la mesa, candelabro (con el reflejo del retrato del artista)». Como el título afirma, la imagen del mismo artista se refleja en el candelero, probablemente con la idea de añadir un juego de perspectivas tan recurrente en este periodo. Andriessen eligió como representación de la vanidad de la vida una serie de artificios comunes y habituales, entre ellos el reloj (símbolo del *tempus fugit*), o las flores marchitas (representación del tiempo breve de la materia), así como otros símbolos perecederos: la corona (ni la monarquía escapa a ese fin común), el libro (las letras y la reflexión escrita), que puede transmitir pero no trascender, o el globo terráqueo, que representa el poder y la riqueza. La preocupación por la muerte está presente de manera constante desde el siglo XV, tal y como muestran los grabados del *ars moriendi*, o sea, el arte del bien morir. Este recurrente recordatorio inspira una reflexión más sobre la importancia que concedemos a los afanes terrenales. Durante el Siglo de Oro, esta mentalidad se convierte en un motivo de inspiración para esta nueva época.



Séneca (4 a.C. - 65 d.C.), filósofo, político, orador y escritor romano, vivió en una etapa histórica turbulenta en la que destacó por sus premisas estoicas. Una doctrina, la del estoicismo, que se desarrolló e impulsó desde una perspectiva cristiana durante la época barroca, según aparece reflejado en numerosas comedias. Séneca, tras ser condenado a muerte por Nerón, que lo acusaba de haber participado en una conjura contra él, decidió suicidarse cortándose las venas. Sin embargo, al no surtir efecto este sistema, pidió que le dieran veneno, lo que tampoco dio resultado. Por este motivo, el filósofo optó finalmente por darse un baño con agua caliente, de modo que los vapores, unidos al asma que padecía, terminaran por asfixiarlo.

A lo largo de su vida, Séneca escribió varias tragedias entre las que pueden mencionarse *Medea*, *Fedra* y *Edipo*, obras en las que destaca lo patético, exagerado y retórico. Rasgos que resultarían muy influyentes en las comedias españolas del seiscientos, denominadas como tragedias del horror, antecedentes de la nueva comedia creada por Lope y desarrollada a lo largo del siglo XVII. Piezas teatrales en la que están presentes, aunque en menor medida y matizados, los trágicos elementos senequistas heredados de sus predecesoras. Elementos trágicos como el suicidio forzado del escritor y filósofo representado por Rubens en el cuadro *La muerte de Séneca*, pintado hacia el año 1614, en el que se ve al filósofo dictando sus últimas enseñanzas con su último aliento.



El *tempus fugit* –el tiempo pasa rápidamente, vuela, huye–, es uno de los tópicos más recurrentes de la literatura del Siglo de Oro. Su origen se remonta a los escritos del poeta latino Virgilio, en concreto a su obra las *Geórgicas*, escritas en el siglo I a.C. En esta obra, el poeta reflexiona acerca de la brevedad y fugacidad de la vida. Este tópico, por tanto, hace referencia al paso inexorable del tiempo que destruye todo: el tiempo pasa irremediamente y acaba con lo que encuentra a su paso. Este tema reiterado en los escritos áureos suele aparecer también de manera muy frecuente en combinación con el tópico del *carpe diem*, que exhorta a aprovechar el tiempo.

Ambos tópicos combina Luis de Góngora en su poema *Mientras por competir con tu cabello*, en el que anima a la dama a no desaprovechar su belleza, que es efímera y caduca. O Quevedo, en su poema *Vivir es caminar breve jornada*, en el que se plantea lo rápido que pasa la vida y llega la muerte. También Calderón de la Barca reflexiona sobre esta cuestión y presenta en obras como *El príncipe constante* sonetos que reflejan este tópico, como el titulado «A las flores», en el que concibe la vida como un día en el que se nace (mañana), crece y madura (tarde) y se muere (noche).

Así pues, como recrean en muchas de sus obras los autores del Siglo de Oro, el tiempo devora todo, como devora Cronos, según la versión griega, o Saturno, según la romana, a su hijo en la pintura de Rubens titulada *Saturno devorando a su hijo* (1636-1638). En esta obra pictórica se representa el mito del dios del tiempo que mata a sus hijos para evitar que se cumpla la profecía sobre su derrocamiento a manos de uno de ellos.

Conclusión

La crisis y la situación decadente de España llevaron a los literatos del Siglo de Oro a reflejar en sus obras muchos tópicos que hacen referencia a las diferentes perspectivas tanto pictóricas como literarias: las apariencias, la muerte, el paso fugaz de la vida o la vanidad de las cosas terrenas, entre otras muchas cuestiones.

Así, en los memes elaborados, se ha hecho referencia a esos tópicos recurrentes y reiterados a lo largo de todo el Siglo de Oro: el tópico del *memento mori* (recuerda que has de morir), el del *tempus fugit* (la fugacidad de la vida, la rapidez del paso del tiempo), el tópico de la *vanitas* (la vanidad humana, la destrucción de todo lo mundano y material) y la muerte como figura que iguala a todos los hombres.

Asimismo, es importante destacar la influencia que tuvieron géneros como la picaresca, reflejo de los personajes marginales, sin olvidar la de aquellos que, por algún defecto físico, eran también objeto de sorpresa y atracción, si no en muchas ocasiones de burla y desprecio.

A esto se unía, debido a la crisis, que parecía reflejarse claramente en las derrotas de los tercios en Flandes, la necesidad de recurrir a las doctrinas estoicas, renovadas por la ley católica, que apostaban por la paciencia y la resignación ante las adversidades, como recogía Séneca en sus escritos.

Asimismo, hay que mencionar el juego de perspectivas y apariencias típico del Barroco, como muestra el meme que emplea la pintura *Dos mujeres en la ventana*, de Ribera, y el de *Las Meninas* de Velázquez.

En definitiva, puede afirmarse que las obras literarias y las representaciones pictóricas, sobre todo del barroco, se enmarcan en una crisis histórica que conlleva una sensación de rechazo del mundo. Y aunque no todo es resignación (hay propuestas de solución mediante arbitristas e incluso preceptistas dramáticos), sí que hay una clara recurrencia a motivos como el desengaño, la conciencia de fragilidad o la separación casi etérea entre realidad y apariencia.

Conclusión

Una característica importante de la literatura del Siglo de Oro es el arte desarrollado por los escritores de la época para hablar callando. Esto es, para decir sin decir, tal y como lo plantea el dramaturgo áulico de finales del siglo XVII, Francisco de Bances Candamo, en su obra *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*: «Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte?».

Un arte que, *mutatis mutandis*, se ha procurado poner en práctica, de manera simple pero no simplista, en este libro de memes. Una apuesta por la combinación de imagen y palabra como método de impacto, esencialmente visual, que persigue una función didáctica armonizada con un tono lúdico.

Así pues, el objetivo central de este libro ha sido transmitir conceptos relacionados con la cultura y sociedad del Siglo de Oro. Se ha pretendido traspasar las fronteras del ámbito académico para llegar al público en general y acercarlo, de manera amena y sencilla, a los esquemas y parámetros mentales e ideológicos de una época de gran riqueza, cambio, contrastes y novedades.

Para favorecer esa aproximación y facilitar el acceso a este periodo áureo, se ha estructurado el libro en diez capítulos integrados a su vez por diez memes. En cada uno de estos capítulos se ha querido reflejar, por una parte, los rasgos y características destacados y definitorios de los escritores más famosos de la época. En cada uno de los memes se ha aludido a los rasgos determinantes de sus textos y de sus experiencias vitales, que en muchas ocasiones, como ocurre de manera exponencial con Lope de Vega, quedan plasmadas en sus escritos.

Por otra parte, con el objetivo de comprender, asimilar y situar en su contexto a los autores mencionados, sus creaciones y la mentalidad de la que surgen, se han dedicado tres capítulos a presentar las reflexiones que se hacían en la época sobre cuestiones tales como la idea de poder y gobierno, la polémica y debatida situación del papel de la mujer en la sociedad y el hito histórico del descubrimiento de las Indias. Los dos capítulos restantes, titulados «Comedias» y «Silva», exponen tópicos recurrentes y su desarrollo dentro de un marco literario concreto.

En cuanto a las imágenes empleadas para tratar el centenar de elementos relacionados con la cultura y sociedad del Siglo de Oro son, en su mayoría, piezas artísticas elaboradas durante este periodo, tanto en España como fuera de sus fronteras. Obras pictóricas y grabados que evocan realidades y conceptos propios de la época, que coincidían en gran medida con los expuestos y planteados en las creaciones literarias. De esta forma, se han procurado presentar cuadros que demostraran, de la manera más evidente posible, un tópico, idea o noción recurrentes y reiterados en el periodo histórico barroco.

Así, por ejemplo, el cuadro *Las Meninas* de Velázquez ha permitido introducir el tópico de las apariencias y del juego de perspectivas, mientras que *El sueño del caballero* de Pereda se ha elegido como obra representativa de la concepción de la vida como un sueño. *Las tres gracias* de Rubens, por su parte, se ha empleado para establecer un juego irónico con la poesía satírica de Quevedo y sus críticas a las mujeres extremadamente delgadas, y, en esta

misma línea de humor, *El rey bebe* de Jakob Jordaens se ha elegido como cuadro representativo de la ruptura del decoro y de la inversión de roles características del género de las comedias burlescas.

Es importante, y justo, mencionar que algunas de las imágenes incluidas en este libro han sido retocadas, o bien con la intención de aumentar su calidad, o bien con la idea de favorecer su función didáctica. Así ocurre en el meme sobre la comedia ambulante, en los sueños de Quevedo, en el meme “InDios confiamos” y en el sobre la reina Tomiris; finalmente, se han introducido algunos retoques en el capítulo sobre Lope de Vega, en los memes correspondientes a la envidia, la dama y el galán y en el cuadro de Velázquez titulado *Las Hilanderas*, donde se ha sustituido el tapiz que representa el suceso mitológico de Aracne por otro cuadro del artista: *Las lanzas*.

En definitiva, mediante esta unión lúdica, irónica y didáctica de imagen y palabra se pretende contribuir a la difusión de la realidad histórica del Siglo de Oro. Una labor que se completa desde el Grupo de Investigación del Siglo de Oro (GRISO-Universidad de Navarra) mediante el uso de diversas herramientas tecnológicas y digitales (publicaciones digitales, blogs, vídeos, imágenes...) que permiten divulgar rápida y eficazmente información acerca de la cultura y, especialmente, de la literatura áurea. Una apuesta decidida y necesaria hoy en día por las Humanidades digitales a las que esperamos haber podido contribuir, aunque mínimamente, con este proyecto.

Agradecimientos

Se dice que el ser humano es un ser social por naturaleza, es decir, que requiere la ayuda de los otros para su completa realización. Y nosotros, por no ser la excepción y ajustándonos a esta mencionada dimensión, también hemos requerido (e implorado en algunos casos) la ayuda de los otros para la completa realización de este libro. Así pues, no podemos menos que dedicar esta página a dar las gracias a todos aquellos «otros» que han colaborado en este proyecto.

En primer lugar, queremos agradecer al director del GRISO, el profesor Ignacio Arellano Ayuso, su desinteresada, paciente y aguda revisión de todas las páginas de este libro, así como sus útiles y pertinentes puntualizaciones. Además, queremos mostrarle también nuestro agradecimiento por su elaboración del meme *Manos blancas no ofenden..., pero degüellan*, así como por sus propuestas aportadas para mejorar varios de ellos. Mostramos también nuestra gratitud a la profesora Ruth Fine por sus sugerencias sobre Cervantes.

Debemos y queremos dar las gracias también a todos aquellos profesores y compañeros que han dedicado tiempo (e incluso ganas) a elaborar alguno de los memes y glosas que integran este libro. Muchas gracias al profesor Jesús María Usunáriz, por dar vueltas a la cabeza para crear el meme de Carlos I de Inglaterra, razonar sobre el meme de Richelieu y cubrirse de gloria con el de Carlos V. Muchas gracias a la civilizada Mariana Moraes por su buen salvaje, y al gran –casi XXXL– Joaquín Zuleta por su gigante meme. Gracias elevadas al cubo para Alejandro Loeza, que ha demostrado ser un experto en la tríada dramas de honor, burladores sevillanos e inmaculadas doncellas.

Igualmente, agradecemos encarecidamente a Davinia Rodríguez el haber compartido su sapiencia y conocimientos sobre Calderón para perfilar y completar la elaboración del correspondiente capítulo sobre este genial dramaturgo. Asimismo, muchas gracias a los hermanos María y Javier Zúñiga Lacruz, inclinados siempre a la risa y al humor, por aportar interesantes ideas que, aderezadas con un *twist*, originaron varios de los memes que integran este libro. Y gracias también al profesor José Luis Orihuela por su disposición para resolver algunas dudas.

Muchas gracias también a Leyre Bilbao Luri por aguantar con paciencia la visión del centenar de memes y por su exigente pero amable criba, con la que iluminó mediante certeras sugerencias la oscuridad visual y lingüística de algunos de ellos.

También queremos lanzar, para no dejarnos a nadie en el tintero, un amplio y sincero gracias a todas aquellas personas que, de un modo u otro, con su presencia, palabras o silencios –diciendo sin decir– han contribuido a facilitar, favorecer y hacer ameno y llevadero el proceso de elaboración de los memes.

Por último, muchas gracias a ti, lector (del texto), espectador (de la obra pictórica), *viewer* (de la unión anterior), receptor (del concepto), por confiar en este libro que tienes ante tus ojos, concebido como un tentativo y tentador proyecto lúdico y didáctico sobre el Siglo de Oro. Esperamos, simple pero no simplistamente, que hayas disfrutado.