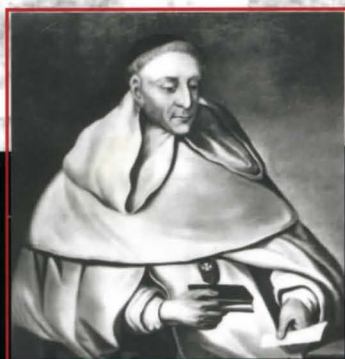


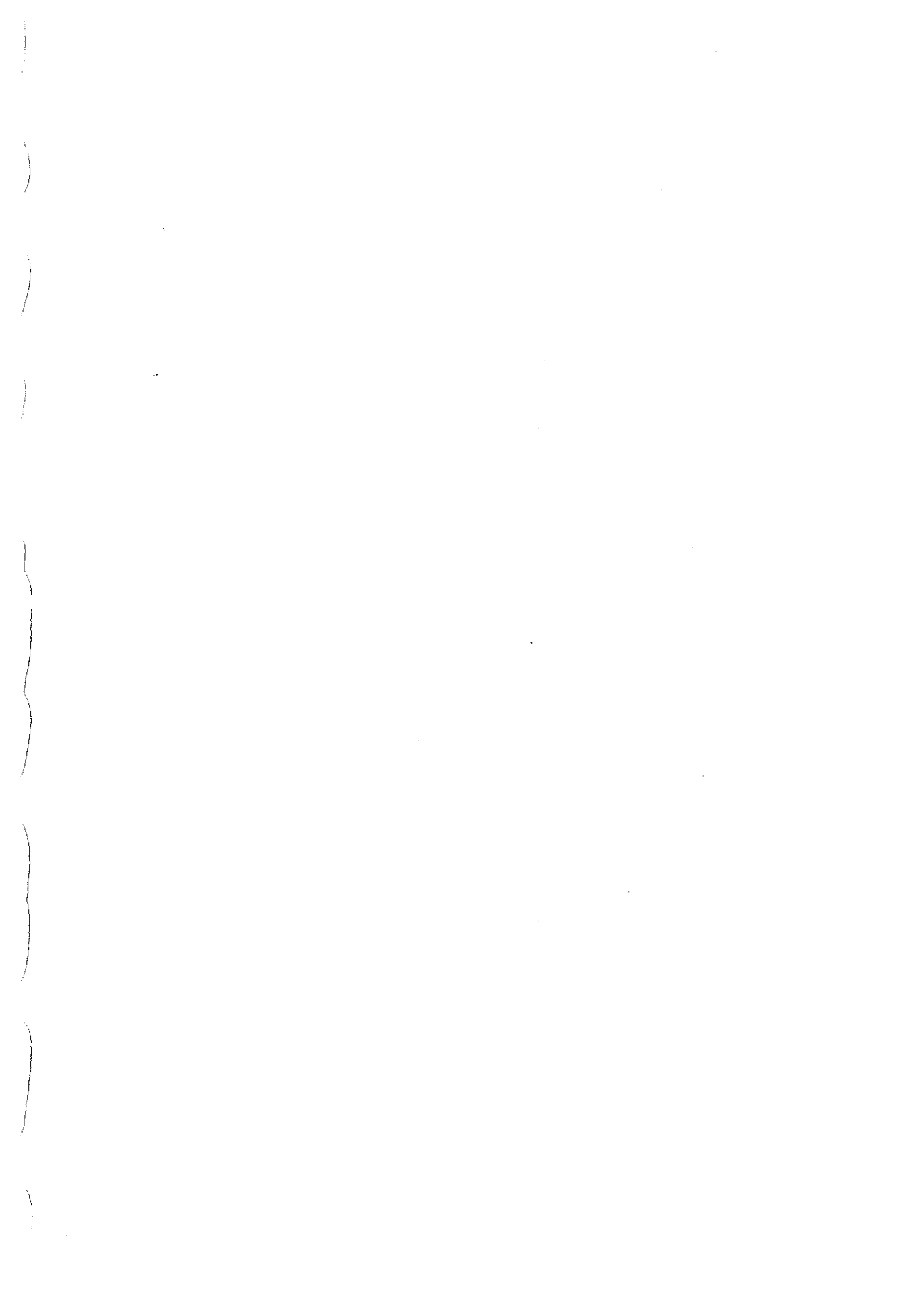
El sustento de los discretos.
La dramaturgia áulica
de Tirso de Molina



Tirso de Molina

Actas del Congreso Internacional
organizado por el GRISO
(Monasterio de Poyo,
Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)

Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)



Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)

EL SUSTENTO DE LOS DISCRETOS.
LA DRAMATURGIA ÁULICA DE
TIRSO DE MOLINA

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
ORGANIZADO POR EL GRISO
(MONASTERIO DE POYO, PONTEVEDRA, 4-6 DE JUNIO DE 2003)

Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en la edición de este libro.

Esta publicación ha contado con una subvención del Ministerio de Ciencia y Tecnología, como Acción Especial, referencia BFF2002-11496-E, en el marco del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2000-2003.

© Copyright 2003.

GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*

Depósito Legal: NA 3342-2003

ISBN: 84-95494-11-6

Madrid-Revista *Estudios*

Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta

Impreso en: EUROGRAF NAVARRA, S. L.

Polígono Industrial Tajonar, Calle O, n.º 31. Mutilva Baja. Navarra



UNA GALERÍA DE RETRATOS: MUSEO Y MEMORIA EN
LA VIDA Y MUERTE DE HERODES

Frederick A. de Armas
Universidad de Chicago

Aunque *La vida y muerte de Herodes* es drama bíblico con matiz trágico, incluye también toda una serie de elementos de la comedia palatina¹. Así, la obra ha suscitado toda una serie de críticas al tratar de entretejer lo sagrado y lo profano, lo histórico y lo novelesco, lo trágico y lo cómico. Mientras que B. de los Ríos y Kennedy² explican las fallas en la construcción de la obra, Stoll³ y Fornoff establecen elementos temáticos que unifican el texto. Para mí, en esta obra, Tirso se enfrenta con lo monstruoso, así llevando al extremo la idea de la variedad lopesca. Escrita a fines de 1621, durante la contienda entre Lope y los preceptistas aristotélicos⁴, la obra de Tirso defiende la mezcla de elementos opuestos en la comedia nueva pues, como afirma Lope en *El arte nuevo de hacer comedias*, de la naturalza se deriva la belleza de la variedad⁵. Para De José Prades

¹ La obra comparte un gran número de rasgos de la comedia palatina. Pueden encontrarse aquí: protagonistas de alto rango y sangre real, enredos típicos de capa y espada y lejanía espacial y temporal. Ver Arellano, 2002, p. 50. Menos importantes son los elementos lúdicos, aunque tenemos escenas cómicas entre Tirso, Pachón y Fenisa.

² Comp. Kennedy, 1973, pp. 137-38: «He found it difficult to harmonize such a wealth of diverse riches from so many sources. The very fact that he began to rifle it the following summer for plays such as *La fingida Arcadia* and *La venganza de Tamar* probably shows that, while realizing fully its shortcomings as a play, he still saw no way of remedying them. He used it accordingly as a storehouse of riches...».

³ Comp. Stoll 1976, p. 27: «The ideological balance is reinforced structurally through the kings representing the two philosophies: the four “worldly” kings, Hircano, Antipatro, Herodes, Faselio; and the four “heavenly” kings, Jesus and the *Reyes Magos*».

⁴ Ver Kennedy, 1973, p. 126.

⁵ Esta noción de Lope proviene de un olvidado petrarquista italiano, Serafino Aquilano. Ver Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*, p. 124.

Es tan decidida la convicción de Lope en este pasaje que le sugiere el desafiante verso 176: “aunque sea / como otro Minotauro de Pasifae”. Es decir, aunque nazcan monstruos⁶.

La belleza y lo monstruoso provienen de la variedad encontrada en la naturaleza. Ambos elementos van a ser clave para la comprensión de la obra de Tirso, drama que opone la belleza de Mariadnes a la monstruosa crueldad del celoso Herodes⁷.

Pero en este breve ensayo no pretendo dedicarme a la estética de la variedad bella y monstruosa, sino enfocarme en dos elementos típicos de la comedia palatina y de capa y espada. Son elementos que beben de esta oposición belleza-monstruosidad y aparecen en el primer acto y principios del segundo, donde el enredo palatino todavía está lejos del final trágico. Me refiero a) a la presencia de retratos que inducen al amor y b) a la descripción de una galería de pinturas de sujeto clásico y mitológico. El uso del retrato en las comedias palatinas o de enredo es altamente conocido⁸. Recordemos solamente que Tirso lo utiliza de manera sutil y sugerente en *El vergonzoso en palacio* para resaltar el narcisismo de Serafina⁹. Ya que la crítica relaciona retratos con enredos amorosos en las comedias, muchas veces reacciona negativamente a su presencia en obras de índole más grave como *La vida es sueño* de Calderón¹⁰. En *La vida y muerte de Herodes* el retrato forma parte del enredo amoroso, pero también lleva a la tragedia. Josefo trae a la corte de Antípatro retratos de los hijos del rey Hirc-

⁶ De José Prades, en su edición de *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, p. 125.

⁷ Como ha explicado Arellano, muchos de los malos gobernantes en el teatro tirsiano provocan tal «corrupción y desorden» en sus reinos y en los textos, que «los episodios y estructuras confluyen en este sentido [de inversión del mundo]» ([1995] 2001, p. 89). En *La vida y muerte de Herodes* no solamente la crueldad de este personaje (ver Arellano, [1994] 2001, p. 105), sino también los excesos de celos y orgullo implican la creación de una obra monstruosa. Ya Calderón se daría cuenta de esto al refundir este texto y darle el nombre de *El mayor monstruo del mundo* –aunque en Calderón el arte o artificio vencerá la paradójica natural variedad tirsiana–.

⁸ El retrato tiene también otros usos más apropiados a otros tipos de drama. Por ejemplo, la caída del retrato sirve de pronóstico o aviso en obras históricas y hagiográficas tales como *La prudencia en la mujer* de Tirso y *Púsoseme el sol, saliome la luna* de Claramonte.

⁹ Cuando Antonio se siente rechazado por Serafina, arroja el retrato de ella vestida de hombre y exclama: «hágate amor Narciso, / y de tu misma imagen y hermosura / de suerte te enamores» (Tirso, *El vergonzoso en palacio*, p. 134).

¹⁰ Los calderonistas británicos de los años 60 reaccionaron en contra de la famosa descripción del episodio del retrato de Rosaura hecha a principios de siglo por Menéndez Pelayo, 1910, p. 278: «una intriga extraña, completamente pegadiza y exótica, que enreda a todo el drama como una planta parásita».

no para así facilitar la unión matrimonial entre los príncipes de Idumea y de Jerusalén. Aristóbolo de Jerusalén casará con Salomé de Idumea, mientras que Faselos de Idumea casará con Mariadnes de Jerusalén. Al ver el retrato de su futuro esposo, Salomé exclama: «Hermoso asombro» (I, v. 113), mientras que Aristóbolo proclama que ya queda cautivo de la pintada princesa. Bien sabido es que, en la época, el amor generalmente entraba por los ojos. Aquí, el veneno o enfermedad de amor es causado no por la persona sino por su retrato. Esto es posible ya que el retrato, cuando está bien hecho, participa del alma o idea del original¹¹. Pero tales retratos, como bien ha explicado Weimer, se rigen por la ambigüedad del *pharmakon* creando un veneno lascivo y una cura para la pasión. Las pinturas, según este crítico, también subrayan la oposición entre verdad y mentira en el arte y la acción de la obra¹². Esta dicotomía proviene del concepto de mimesis platónico, donde el arte es copia de una copia de las Ideas. Así, Josefo explica que la pintura de Mariadnes es sombra de su luz (I, vv. 105-10). Esta yuxtaposición de opuestos (veneno/cura; mentira/verdad; sombra/luz), aunque basada en la belleza de los retratos, no lleva a la armonía sino a la monstruosidad, lo diferente, lo que se muestra. El arte monstruo del retrato apunta entonces a los elementos monstruosos en la comedia de Tirso.

El arte monstruo de Lope de Vega surge de la naturaleza donde lo trágico y lo cómico están mezclados. Tirso va más allá de este concepto, mostrando cómo la pintura, la poesía y la naturaleza se combinan en formas inesperadas e imposibles. Josefo, al entregarle la pintura de Mariadnes a Aristóbolo, explica que, aunque el artista sea mejor que Apeles, no puede competir en este caso con la naturaleza:

Aquí solo no permite
la Naturaleza sabia

¹¹ Ver De Armas, 1988, p. 6. El alma puede penetrar la pintura según teorías neoplatónicas explicadas por Marsilio Ficino, Federico Zuccari y Paulo Giovanni Lomazzo. Comp. Bergmann, 1979, p. 79: «The natural world as an expression of the divine Idea can be seen as a divine work of art, yet the artist presumes to surpass the work of his own creator, from whose divine fire he has been endowed with a spark».

¹² Weimer subraya el veneno, la mentira y la mala fortuna que provienen de estas pinturas: «Each of *pintura's* aforementioned manifestations draws upon its limitations, its unreliability and its ultimately poisonous nature» (1994, p. 30). Solo la «pintura» del niño Jesús al final de la obra tiene verdaderos poderes creativos.

por más que el arte la agravia,
que sus estudios imite. (I, vv. 121-24)¹³

Aunque Apeles puede ser rival de la naturaleza¹⁴, toda representación de los hijos de Hircano, sea en pintura o escritura, tiene que ser inferior a la que existe en la naturaleza ya que, según Josefo, ellos son «hipérboles de sí mismos» (I, v. 134).

Durante el Siglo de Oro, una serie de teóricos del arte y de poetas personificaba la naturaleza creadora por medio de una pintura alegórica. Así, en la obra de Tirso, la naturaleza sirve de escuela a los pintores¹⁵. El buen pintor, entonces, sabe hurtarle a la naturaleza sus pinceles¹⁶. Pero tal robo, y aun la mera imitación de la naturaleza, se hace imposible en el texto tirsiano debido al desdoblamiento hiperbólico de los hijos de Hircano. Esta segunda creación va más allá y vence a la primera idea de la naturaleza. Aristóbulo y Mariadnes son:

milagrosa lección
donde tomó en sus trasuntos
la Naturaleza puntos
para leer de ostentación. (I, vv. 137-40)

O sea, que la misma naturaleza aprende de estos seres, aunque es ella quien en un principio los había creado. Recordemos las palabras de Dámaso Alonso:

En el principio de la poesía fue la hipérbole. Es, por lo menos, imposible negar que la hipérbole es base de una buena parte de la poesía renacentista¹⁷.

Aristóbulo y Mariadnes, como hipérboles, son así imágenes de la poesía misma.

Dámaso Alonso añade que: «En el fondo de toda imagen suntuaria late una hipérbole: cabello=oro; dientes=perlas, etc.». Esta hipérbole

¹³ Para Kennedy (1973, p. 130) estos versos reflejan el conflicto entre Lope y el aristotélico Torres Rámila, contrastando la naturaleza sabia (Lope) con el arte que la agravia (Torres Rámila).

¹⁴ Según Plinio, solo Apeles es capaz de pintar un caballo que pueda confundirse con los creados por la naturaleza; y solo él puede crear retratos que pueden ser usados por los fisiognomistas para predecir el futuro de los sujetos. Ver De Armas, 1981, pp. 722-23.

¹⁵ Comp. Tirso, *La vida y muerte de Herodes*, I, v. 124: «que sus estudios imite».

¹⁶ Este concepto se encuentra en *El arte de la pintura* de Pacheco; en el soneto de Góngora «A un pintor flamenco»; en el soneto de Lope de Vega a Juan de Vanderhamen Valderrama, y en las silvas de Lope a Rubens, donde la naturaleza declara: «que doy por bien hurtados mis pinceles». Para una discusión de estos textos, ver Bergmann, 1979, pp. 83-85.

¹⁷ Alonso, 1971, p. 367.

típica de la poesía ya no puede encontrarse en el desdoblamiento de los hijos de Hircano:

porque ni el oro compite
con sus cabellos, ni toca
su frente el cristal de roca,
ni hay clavel, rosa o jazmín
que se opongan al jardín
de sus mejillas y boca. (I, vv. 125-30)

Los hijos de Hircano, aunque se han convertido en la personificación de la poesía, superan la hipérbole poética, pues su belleza es más perfecta que la que se encuentra en la naturaleza y así toda comparación hiperbólica no alcanza a pintarlos. Tenemos así una cadena cuyo origen es imposible de determinar: pintura, naturaleza y poesía. En este nuevo arte monstruo creado por Tirso no podemos descifrar si el arte surge de la naturaleza o si la naturaleza brota de la poesía. Los personajes y sus retratos (sean ya poéticos o pictóricos) circulan por el texto asombrando, maravillando con su belleza y monstruosidad, con sus hiperbólicas acciones y facciones.

Un cierto orientalismo le concede al texto aún más imágenes de exceso¹⁸. En la literatura clásica y renacentista, los amores de Marco Antonio y Cleopatra frecuentemente representan la subversión de la razón (masculina) a través del exceso y la sensualidad (femenina) del Oriente¹⁹. Estas figuras penetran la acción del texto tirsiano con un nuevo desdoblamiento. Los famosos amantes, que conocen los «bellos retratos» de los hijos de Hircano, ya les transfieren sus deseos: «que idolatra / en Aristóbol, Cleopatra; / en Mariadnes, Marco Antonio» (I, vv. 152-54)²⁰. Y el poder venenoso e hiperbólico del retrato sigue extendiéndose por el Oriente. El tercer hijo de Antípatro entra

¹⁸ Sobre el orientalismo y la importancia del retrato seductor en la comedia española, ver De Armas, 1996.

¹⁹ En la literatura latina, Cleopatra es descrita como «possessing an insatiable libido»; Dante la llama «lussoriosa» mientras que en Bocaccio ella es la seductora, conocida por su «greed, cruelty and lustfulness» (ver Spear, 1997, p. 87). En el Siglo de Oro español hay muy pocas obras en que Cleopatra desempeñe un papel principal. Ver, por ejemplo, *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla y *Los tres señores del mundo* de Belmonte Bermúdez. Se hace mención de Cleopatra en muchas comedias, tales como *Las bizarrías de Belisa* y *La mayor victoria* de Lope de Vega y *Deste agua no beberé* de Claramonte.

²⁰ Esta idea está inspirada en Flavio Josefo, quien describe una conspiración para seducir a Marco Antonio, mostrándole los retratos de Aristóbolo y Mariadnes (ver la edición de Fornoff, p. 329, nota 5). Mientras que en Flavio Josefo es Marco Antonio el que es invitado a desear los favores de ambos, Aristóbolo y Mariadne, en Tirso vemos que es Cleopatra la que desea a Aristóbolo.

en escena mientras sus hermanos y su padre admiran los retratos de los hijos de Hircano. A esta «poesía muda» que deleita a su familia, Herodes contrapone una «pintura que habla»²¹. Los maravilla con un retrato verbal de sus increíbles conquistas en Asia, culminando con la toma del castillo del rey de Armenia, acción que parece «retrato» del saco de Troya²². La contienda entre poesía y pintura continúa. De esta pintura verbal que refleja el exceso bélico, pasamos a la descripción de una galería de retratos de la que fue dueño el rey de Armenia, a quien Herodes despeñó. Esta galería recogerá otra vez los opuestos –belleza y monstruosidad–.

Las galerías de pinturas clásicas o mitológicas, al igual que los retratos, suscitan enredos amorosos y aparecen frecuentemente en comedias palatinas y de capa y espada. La pintura italiana renacentista de tópico clásico se había vuelto muy popular en la España del Siglo de Oro. Coleccionistas, incluyendo a Felipe II, se preciaban de estos lienzos, mientras que los cortesanos exhibían sus pinturas como símbolo de su poder y conocimiento artístico²³. Hay otro aspecto que las hace muy útiles en la comedia; como bien ha explicado Civil, muchas de estas pinturas utilizaban la autoridad de los clásicos para autorizar un prohibido erotismo:

Los amores de los dioses han sido ilusiones necesarias propicias al estímulo y a los desórdenes de la imaginación; aparecen como fragmentos de un posible *ars erotica* para una elite aristocrática o letrada²⁴.

Un sinnúmero de comedias de Lope de Vega incluye descripciones eróticas de lienzos, o muestra tales lienzos, estampas y aún galerías de pinturas para crear un ambiente de sensualidad²⁵.

²¹ Bien conocidas eran en la época estas descripciones de la poesía y de la pintura usando el otro arte. Proviene de Simonides de Ceos.

²² Comp. Tirso, *La vida y muerte de Herodes*, I, vv. 241-42: «retrató el fuego en Armenia / venganzas griegas de Troya».

²³ Ver Brown, 1995, p. 228.

²⁴ Civil, 1990, p. 49.

²⁵ En *La prueba de los amigos* Feliciano tiene una rica sala con pinturas que incluye una Lucrecia de Rafael (aunque por la descripción parece ser de Tiziano) y una Venus y Adonis posiblemente de Tiziano. En *La viuda valenciana*, un galán se disfraza de mercader de estampas para entrar en casa de una dama y venderle pinturas eróticas de Tiziano y otros pintores. Lo que en realidad está haciendo es venderle su propio deseo. Y estas narrativas aún aparecen en textos trágicos, tales como *El castigo sin venganza*, donde Casandra recuerda una pintura clásica donde Venus se rinde a un sátiro para así darle a entender a Federico que, aunque ella es esposa de duque y su madrastra, puede rendirse a sus amores. Para una visión panorámica de la pintura en la obra de Lope de Vega ver el estudio de Portús, 1999.

El poder erótico de la pintura también se exhibe en el drama de Tirso. No debe sorprendernos que lo primero que observa Herodes en la galería es una pintura de Elena de Troya. Este retrato cabe perfectamente dentro de su propia pintura verbal, ya que nos acaba de retratar el castillo del rey de Armenia como nueva Troya. Y es allí donde se encuentra con «la griega robada» (I, v. 271). En vez de una ecfraasis o descripción de la pintura, Herodes prefiere interpretar la figura:

a amor y aborrecimiento
 provocaba a las historias,
 por liviana aborrecible
 y adorada por hermosa. (I, vv. 275-78)

Esta doble vertiente interpretativa se confirma en las pinturas de la época. Vemos a Elena, en primer lugar, como víctima de su belleza cuando es robada por Paris. Así aparece en obras españolas de Juan de la Corte, pintor de origen flamenco que se estableció en Madrid antes de 1613. En *El robo de Elena* nos la muestra llevada por fuerza, sea por un soldado o por el mismo Hércules. La melancólica expresión de Paris lo muestra menos interesado en los deseos de Elena que en sus apasionadas imaginaciones²⁶. Pero en la Italia renacentista a veces se representa a Elena como deseosa de fugarse con Paris. En la pintura esta segunda vertiente no lleva la connotación moral de Tirso: «por liviana aborrecible». Muy al contrario, en el Palazzo del Té, construido en las afueras de Mantua para que el duque Federico Gonzaga se pudiera consagrar de lleno a los placeres, encontramos el *Rapto de Elena*, fresco de Giulio Romano. En esta pintura aparece Elena con una expresión casi sonriente. Ella y Paris se muestran bajo la protección de Cupido.

Mientras que el retrato de Elena en la galería del rey de Armenia subraya los placeres de Venus, una segunda pintura parece reflejar los preceptos de Diana²⁷. Se trata de Lucrecia, quien se suicida después de ser deshonrada por Tarquino. Muy famosa es la estampa de Marcantonio basada en la pintura de Rafael. Esta Lucrecia se representa sola, con la daga en la mano, en el momento en que va a darse muerte. En el texto de Tirso Herodes no describe a la Lucrecia de la pintura

²⁶ Sobre Juan de la Corte y el ciclo de Troya, ver el libro de López Torrijos, 1985, pp. 206-10. Cabe apuntar que este pintor también se interesaba por asuntos bíblicos y tiene un *Banquete de Herodes*.

²⁷ Comp. Tirso, *La vida y muerte de Herodes*, I, vv. 267-70: «pues retratando bellezas / refrescaban la memoria, / tal del milagro de Chipre / y tal de la virgen diosa».

como perfecto ejemplo de honor y castidad. Emborrona su fama al llamarla «la tarde cuerda matrona» (I, v. 280). Es como si ella hubiera participado en el goce de Tarquino y solo después recuerda su honor y fama. Esta visión erotizada de Lucrecia también aparece en el arte renacentista y, sobre todo, en las pinturas de Guido Reni²⁸. Los dos primeros retratos de la galería reflejan obras existentes en la época e indican una conflictiva visión de la mujer. ¿Son Elena y Lucrecia víctimas de la violencia masculina o mujeres deseosas de libertad y placer²⁹? Para Herodes esta segunda opción las colocaría en una galería de mujeres «livianas y aborrecibles».

Herodes describe dos retratos más en la galería del rey de Armenia. El tercer retrato parece romper con la ambigua caracterización de los anteriores:

Y allí, en fin, la hermosa reina
que África estima y adora,
holocausto de sí haciendo
dejaba ejemplos a Porcia. (I, vv. 283-86)

La imagen de Dido, quien se suicida cuando es abandonada por Eneas, tuvo gran resonancia en la pintura renacentista. Recordemos la melancólica faz de Dido en Dosso Dossi, o la apesadumbrada figura de Rubens en el momento del suicidio. Ahora bien, ya que el suicidio de Dido sigue al de Lucrecia, podríamos pensar que Tirso conocía las estampas de Marcantonio Raimondi. Ambas, su Lucrecia y su Dido, llevan puñal en la mano y están en el momento de suicidarse. La postura de ambas es casi idéntica, pues provienen de un dibujo de Rafael³⁰. Marcantonio añade una pequeña pira a la derecha de Dido para recordar que ella se arroja al fuego en el momento de herirse con una espada o puñal. En la breve descripción de Herodes no se menciona a Eneas. Es África quien «estima y adora» a la reina de Cartago. La política triunfa sobre el amor. Dido es antes que todo reina de Cartago/África, sitio que está destinado a confrontar el poderío romano. Por su parte, Eneas es el héroe trágico que desea fama y con-

²⁸ Reni pintó toda una serie de retratos de Lucrecia en el momento del suicidio entre 1625 y 1638. Así son algo posteriores al drama de Tirso. En estas pinturas el automartirio se combina con un cierto erotismo. Lucrecia, al enfrentarse con el fálico cuchillo, lleva una expresión «of detachment from reality and an inward bliss that can suggest sexual gratification» (Spear, 1997, p. 98).

²⁹ Esta combinación de retratos ya la había utilizado Cervantes en el *Quijote* cuando trata de imaginar a Dulcinea: «y pítola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia» (I, p. 314). Sobre este tópico ver el estudio de De Armas, 2001, pp. 6-8.

³⁰ Ver D. Landau y P. Marshall, 1994, p. 119.

quista más que amor. Una de las funciones de esta pintura sería la de anticipación, dándonos a entender que Herodes, al fin, escogerá la fama o el honor y no el amor de Mariadnes. Mientras que Eneas obedece el mandato de Júpiter y de Mercurio y así continúa su viaje a Italia, Herodes obedecerá su concepto del honor y mandará matar a Mariadnes.

Finalmente, el cuarto retrato «gozaba el lugar supremo / en la mitad de la lonja» (I, vv. 289-90). Contrasta con los otros de origen grecorromano, pues se dibuja aquí una «hermosa judía» (I, v. 201). Esta imagen de Mariadnes es más bella que los tres retratos ya vistos por Herodes. Concluye que ella es más hermosa que la musa que corona a Apolo³¹. Esta referencia al Parnaso podría otra vez recordar la obra de Rafael conocida en España a través de los grabados de Marcantonio Raimondi³². Y ciertamente tenemos un *Parnaso* de este basado en el fresco vaticano de Rafael. Más importante aún es la función de esta referencia. Después de admirar los cuatro retratos, concluye Herodes:

Y como un alma pintada
dejando en prendas la propia,
salí de mí y del castillo
sin libertad ni memoria. (I, vv. 319-22)

Herodes sale del castillo dejándole su propia alma a la pintura y llevándose él un alma pintada. Se confunde así el arte con la naturaleza, el ser humano con el retrato.

Herodes ha dejado no solo su alma sino también su memoria en la galería del castillo. Esto nos lleva a la visión del Parnaso. Recordemos que las musas son hijas de Apolo y de Mnemosine, o sea, de la memoria. Las artes, entonces, participan de la memoria. La poética descripción de batallas y bellezas en la relación de Herodes es «pintura que habla» basada en la memoria. Simonides de Ceos, el *locus classicus* de la comparación entre pintura y poesía, es también el inventor de la mnemotecnia, del arte de la memoria. Ambas invenciones se

³¹ Su descripción se basa en comparaciones con seis mujeres de las historias bíblicas: Dina, Judit, Raquel, Ester, Bersabé y la reina de Sabá. El poder de ellas es claro a través de la violencia que provocan las dos primeras y la pasión que inspiran las otras cuatro. A causa de Dina muere Sichén y todos los suyos; mientras que Judit mata a Holofernes. Raquel hace que Jacob la sirva catorce años; Bersabé cautiva a David; Ester al rey Asuero, y la reina de Sabá a Salomón. Cabe notar que todas estas historias, con la excepción de la de Dina, fueron pintadas por Rafael y Miguel Ángel en el Vaticano.

³² Para la relación entre grabado y pintura ver R. Jones y N. Penny, 1983, p. 68.

basan en el sentido de la vista³³. Para los teóricos de la mnemotecnia una de las maneras más fáciles de crear imágenes permanentes en la memoria es la de visualizar pinturas de Miguel Ángel, Rafael y Tiziano³⁴. Son precisamente estos pintores los que se recuerdan en las descripciones de Herodes. La galería del rey de Armenia se ha convertido entonces en una galería mental que Herodes ya no puede olvidar. De aquí en adelante la obra presentará una serie de conflictos mentales basados en las ansiedades creadas por los retratos.

Herodes comprende perfectamente el poder de las imágenes mentales que lleva consigo. Por eso piensa que puede afectar la mente de Mariadnes a través de un retrato que él creará:

mi hermano la pintaré
de suerte que lo aborrezca [...].
Pintaré en el extremo
de un esposo, un Polifemo,
de un Coricleo, de un Tersites. (I, vv. 865-73)

Mientras que él está atrapado por la belleza excesiva de Mariadnes, quiere que ella rechace a Faselos mostrándolo como monstruo en cuerpo y alma³⁵.

Cuando la fortuna lo lleva a encontrarse con su amada al caer ella del caballo, tenemos otra vez el enfrentamiento con el arte y no con la mujer viva. Herodes piensa gozarla desmayada, pero decide no ser un nuevo pigmaleón con esta fría estatua. En vez de hacerse escultor, se convierte en poeta, creando toda una ficción que enamora a Mariadnes cuando ella vuelve en sí. Hacia el final de la obra el poder de la ficción, del arte y de la pintura lo lleva a la tragedia. Un coloquio entre Mariadnes y Josefo, en que este pretende ser Herodes para alegrarla, lleva al fin fatídico. Cuando dice «Esté en el castillo presa», entendemos que entramos otra vez en la galería de retratos, en el castillo mnemónico de Herodes. Solo allí puede existir Mariadnes, entre figuras de extremada belleza y retratos que lo llenan de pasión y ansiedad. Junto a la belleza y virtud de Elena y Lucrecia encontramos muestras de infidelidad. Y el retrato de Dido sirve para mostrar cómo

³³ Comp. Yates, 1966, p. 28: «The theory of the equation of poetry and painting also rests on the supremacy of the visual sense; the poet and the painter both think in visual images which the one expresses in poetry the other in pictures... Simonides saw poetry, painting and mnemonics in terms of intense visualization».

³⁴ Estos tratadistas incluyen a Romberch y Della Porta (ver Yates, 1966, pp. 164 y 206).

³⁵ Polifemo, el cíclope, amaba a Galatea, pero ella lo rechazaba. Tersites, soldado griego en la guerra de Troya, es famoso por su fealdad. Era cínico en cuestiones de amor.

hay que apartarse del amor y regresar a la guerra. Herodes se enamoró de un retrato y luego de una escultura, la desmayada Mariadnes. La mujer de carne y hueso es más de lo que puede comprender. Como hipérbole de sí misma, como representación de la poesía, Mariadnes no puede vivir en la realidad mundanal de Herodes. Convertido en monstruo de crueldad, pasión y violencia, encarcela otra vez a Mariadnes en los recintos de su mente. Allí vivirá con sus otras memorias, ansiedades y deseos, con los monstruos de su imaginación que ahora estructuran su vida y su muerte, haciendo posible el arte monstruo de esta comedia tirsiana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971.
- Arellano, I., «La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina», *Crítica hispánica*, 16, 1, 1994, pp. 59-84. También en *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 93-110, por el que cito.
- «Estrategias de inversión en *La república al revés*, comedia política y moral», en *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al Siglo XX* (Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, diciembre de 1994), I. Arellano, en col. con B. Oteiza, M. C. Pinillos y M. Zugasti, eds., Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 9-26. También en *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 75-91, por el que cito.
- «Comedia», en *Diccionario de la comedia del Siglo de oro*, F. P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos, eds., Madrid, Castalia, 2002, pp. 48-51.
- Bergmann, E., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- Brown, J., *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Murillo, Madrid, Cátedra, 1978, 2 vols.
- Civil, P., «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 39-49.
- De Armas, F., «Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, M. Criado de Val, ed., Madrid, Edi-6, 1981, pp. 719-32.
- «Poison in a Golden Cup: a Senecan Image in Claramonte's *Comedias*», *Crítica Hispánica*, 10, 1988, pp. 3-19.
- «The Allure of the Oriental Other: Titian's *Rossa Sultana* and Lope de Vega's *La Santa Liga*», en *Brave New Words. Studies in Spanish Golden*

- Age Literature*, E. H. Friedman y C. Larson, eds., New Orleans, University Press of the South, 1996, pp. 191-208.
- De Armas, F., «Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*», *Yearbook of Comparative and General Literature*, 49, 2001, pp. 3-19.
- Jones, R. y Penny, N., *Raphael*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- Kennedy, R. L., «Tirso's *La vida y muerte de Herodes*: Its Date, Its Importance, and Its Debt to Mira's Theater», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 76, 1973, pp. 121-48.
- Landau, D. y Parshall, P., *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Menéndez Pelayo, M., *Calderón y su teatro*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1910.
- Portús, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- Spear, R. E., *The «Divine» Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- Stoll, A. K., «The Sacred and Profane in Tirso's *La vida y muerte de Herodes*», *Bulletin of the Comediantes*, 28, 1967, pp. 22-27.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. E. W. Hesse, Madrid, Cátedra, 1990.
- *La vida y muerte de Herodes. The Life and Death of Herod: a Christmas Tragedy and Epiphany*, ed. F. H. Fornoff, New York, Peter Lang, 1991.
- Vega Carpio, Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- Yates, F., *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966.
- Weimer, C. B., «(Un)true Colors: Pintura as Pharmakon in *La vida y muerte de Herodes*», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 1994, pp. 21-32.