

PINTAR EN PALABRAS. *EKPHRASIS* Y RETRATO EN ALGUNAS OBRAS CALDERONIANAS

Rina Walthaus
Rijksuniversiteit te Groningen, Holanda

El amor e interés de Calderón hacia la pintura es innegable y bien conocido. Poseedor de una rica colección de obras de arte de distinta índole, se interesaba especialmente por la pintura; 119 de los cuadros y dibujos que poseía fueron descritos y alabados por el pintor Claudio Coello (*cf.* Gates 1961 y Ter Horst 1982). El interés teórico en el arte de la pintura por parte del dramaturgo queda bien atestiguado por su *Deposición en favor de los profesores de la pintura*, en la cual apoya a los pintores en su litigio sobre la imposición de la alcabala, proclamando –como tantos otros en su época– la nobleza de la pintura frente a los que no querían verla sino como un arte manual. En la misma deposición se atestigua la «natural inclinación que siempre tuvo [Calderón] a la pintura». Es tal vez esta «natural inclinación» la que le inspira los frecuentes elementos pictóricos y técnicas pictóricas que encontramos en sus obras teatrales¹.

Es consabido que el tema de las relaciones entre pintura y literatura y del *paragone* fue un tópico repetido por muchos poetas, pintores y teóricos del arte en la época renacentista y barroca; la pintura y la poesía/literatura fueron consideradas como «artes hermanas»². El símil –mal interpretado– de Horacio («ut pictura poesis») y la definición de Simónides de Ceos («picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem») proporcionaron un prestigio clásico al tema, lo mismo que el topos de *Deus artifex* o

¹ Para la *Deposición en favor de los profesores de la pintura* de Calderón me he servido de la edición de Curtius (1936).

² Estudios fundamentales sobre esta materia siguen siendo Hagstrum (1958) y Praz (1967).

Deus pictor, el cual cuenta con autoridades clásicas y cristianas y fue alegado a menudo para probar la nobleza de la pintura como arte liberal.

En sus obras dramáticas Calderón se dejó inspirar con frecuencia por la pintura y las actividades del pintor, que le aportaban temas, motivos, personajes, escenas, imágenes y símbolos. La pintura no menos le enseñó técnicas de visualización pictórica, tanto a nivel poético como a nivel teatral (cfr. Orozco Díaz 1947 y 1988, Ruiz Lagos 1979 y Dietz 1994). En un dramaturgo que se muestra tan inspirado por el arte de la pintura cabe preguntarse por el qué y el cómo de las pinturas (ficticias) que introduce en algunas de sus obras dramáticas: ¿cómo se pintan a través de la palabra? ¿qué representan y cómo lo representan? ¿hasta qué punto se incluyen detalles técnicos acerca de la composición, el colorido, etc.? En el presente trabajo profundizaremos en esta plasmación específica del hermanamiento de poesía y pintura en la obra de Calderón y analizaremos las pinturas que se presentan por medio de la *ekphrasis* en tres obras dramáticas: la comedia *El pintor de su deshonra*, el auto del mismo título y la comedia *Darlo todo y no dar nada*³.

En cuanto a lo representado en los respectivos lienzos distinguimos: (1) la pintura de una acción / historia / escena, y (2) la pintura de una persona, o sea, el retrato. Conforme al uso actual, entiendo por *ekphrasis* la descripción literaria (verbal) de una obra de arte plástica (visual)⁴. En su importante estudio sobre la *ekphrasis*, Murray Krieger (1992) subraya, en relación con el «locus classicus» de la *ekphrasis* (la descripción del impresionante escudo de Aquiles creado por Hefaiostos, en la *Ilíada*, canto XVIII) el carácter milagroso e ilusorio de la misma:

«What is being described in *ekphrasis* is both a miracle and a mirage: a miracle because a sequence of actions filled with before and afters such as language alone can trace seems frozen into an instant's vision, but a mirage because only the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem's words»⁵.

La *ekphrasis*, como representación verbal, suele añadir así una plusvalía imate-

³ Las tres obras suelen ser mencionadas o estudiadas por la crítica en relación con el tema del interés de Calderón por la pintura y las ideas teóricas expresadas en estas obras han sido relacionadas con los tratados artísticos de aquel período. Sin embargo, el tema que nos interesa aquí -el análisis de las pinturas verbales como tales- está todavía por hacer.

⁴ Hagstrum (1958: 18) usa el término de *ekphrasis* en un sentido más limitado (y etimológico) «to refer to that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object». Para la descripción literaria de una obra de arte plástica utiliza el término *iconic/eikones* (*ibid.*). No obstante esta valiosa precisión terminológica de Hagstrum, prefiero, en el presente caso, usar el término de *ekphrasis* en el significado que se ha generalizado en la crítica actual: la descripción literaria de una obra de arte plástica. Véanse, además, los estudios de Bergmann (1979), Krieger (1992) y Heffernan (1993).

⁵ Murray Krieger (1992: xvi-xvii). Poco antes el autor observa: «What these poetic descriptions, Homer's and Keats's, shared was a word-ridden and time-ridden attempt not only to portray visual representations but to create verbal 'pictures' whose complexity utterly resists their being translated into visual form. (...) This superhuman genesis justifies our conviction that such a thing could never be rendered adequately, so that any attempt at a reverse *ekphrasis* by a graphic artist or sculptor (...) must be vain (...). The time-ridden and paradox-ridden character of such texts precludes our being able to 'see' them in any but textual form» (xiv-xv).

rial a la pura imagen visual. Alguna vez resulta tal vez algo problemático si hay que calificar de *ekphrasis* a las referencias a una pintura determinada de que se habla en el escenario, porque no siempre se trata de una descripción sistemática o detallada; depende de si se interpreta el concepto en un sentido estricto o, como yo, en un sentido más amplio. No me ocuparé de esta cuestión teórica y terminológica, porque mi interés está en las pinturas verbales mismas como están allí, sea a través de una descripción detallada, sea mediante breves referencias generales.

1. Pinturas de historias / escenas / acciones:

En la comedia *El pintor de su deshonra* el protagonista, Juan Roca, ha pintado para su mecenas, el Príncipe de Urbino, un cuadro mitológico que representa el rapto de Deyanira, esposa de Hércules, por el centauro Neso (jornada III, vv. 589-608). El cuadro funciona de aviso callado y signo icónico con que el pintor alude a su propia situación de deshonra y sufrimiento y anticipa su desenlace. Las analogías entre el mito y la situación del pintor son obvias⁶. El pintor presenta su cuadro mitológico como un emblema, acompañando la representación visual de un comentario textual un tanto enigmático y de un mote; es decir: *pictura, subscriptio e inscriptio*. A través de la pintura mitológica el pintor alude a su propia tragedia actual⁷ (en primer plano: la deshonra del hombre cuya esposa ha sido raptada, su rabia) y anticipa la futura catástrofe (al fondo: tomará venganza, pero él mismo quedará abrasado por el veneno de los celos y el fuego de la rabia, como Hércules, más tarde, era empozoñado y abrasado por la túnica que le dio Deyanira). La descripción del cuadro de Hércules enfatiza la percepción visual por la repetición del verbo 'ver' («al ver...» = Hércules -, «nadie le vea...» y «se ve abrasándose» = el observador anónimo). La presencia intertextual del mito (y su aviso) se basa así, más que en un *exemplum* narrativo, en una representación visual que hace parar la historia congelándola en los dos momentos culminantes de la deshonra: el rapto y el sufrimiento del esposo deshonrado. En la descripción se subraya la *energeia* de la imagen («Como está la ira / en su entereza pintada», «con tan vivos anhelos que juzgo yo / que nadie le vea que no diga...») y destaca la plusvalía de matices emocionales y

⁶ Hércules estaba recién casado con Deyanira como Juan Roca acaba de casarse con Serafina. El héroe griego había confiado a su esposa a Neso para llevarla a la otra orilla del río, tal como Juan Roca había confiado a Serafina, desmayada, a su rival Álvaro (por supuesto, sin saber que el marinero a quien la entrega fuese éste). Llevándose a Deyanira el centauro intentó violarla, igual que Álvaro raptó a Serafina llevándola consigo sobre el mar. Hércules había contemplado el crimen del centauro desde la ribera como Juan Roca vio el rapto de su mujer desde la playa. Pero Hércules se vengó hiriendo mortalmente a Neso con una saeta y esta venganza anticipa los futuros sucesos del drama.

⁷ La estratagema de Juan Roca nos recuerda otros casos en los que se usa una pintura o representación gráfica para revelar algo encubierto que no es posible o no es lícito pronunciar en palabras. En el mito de Progne y Filomena, ésta se sirve de un tapiz para revelar el crimen del que fue víctima. Cabe pensar también en el cuadro 'La Calumnia de Apeles', del cual Luciano ha dado una descripción *ekphrástica*. Por medio de esta pintura Apeles mostró cómo el rey se había dejado engañar por la Calumnia personificada.

subjetivos. Las palabras «ira», «con tan vivos anhelos», «que juzgo yo / que nadie le vea que no / diga ...», «y aún estuviera más fuera» etc. lo mismo que el mote añadido aportan una carga emocional y subjetiva que difícilmente se representaría por la sola imagen visual. Es importante tener en cuenta, además, el marco interpretativo en que se inscribe el mito y su representación gráfica, el cual no menos superimpone matices subjetivos. La percepción del espectador queda fuertemente afectada por el contexto en el que se presenta esta pintura de la deshonra de Hércules: el público, que a nivel dramático se identifica con el pintor que la describe, sufre, por empatía, la deshonra de éste y por consiguiente, a través de la asociación pintor-Hércules, la del griego representado.

El texto ofrece bastantes detalles acerca de la elaboración técnica del cuadro: se indica, primero, lo que se ve en un primer plano («el cuerpo mayor»), luego lo que aparece en un segundo plano («en los bosquejos / de las sombras y los lejos / en perspectiva menor»), con lo cual se sugieren una perspectiva espacial y un claroscuro. La descripción *ekphrástica* surte, además, un efecto de dinamismo: un dinamismo espacial (emocional y barroco), porque la escena que se describe parece estallar de su marco («fuera de la tabla ... / y aún estuviera más fuera...»); y un dinamismo temporal, ya que la pintura no se limita a representar la sincronía (la escena del rapto de Dejanira en el primer plano), sino que sugiere sus consecuencias posteriores en un segundo plano, «en perspectiva menor». Es decir que la perspectiva es aprovechada para incorporar la diacronía en una pintura, que, por su naturaleza, es *stasis* y sincronía. Es por medio de la perspectiva en el cuadro y el mote emblemático que lo acompaña que se anuncia el desenlace de la obra. El lienzo, descrito de esta forma, implica así una duplicación icónica de la deshonra y las tensiones emocionales (los celos) sufridos por el protagonista, a la vez que —a nivel del desarrollo dramático— un comentario prospectivo.

En el auto sacramental *El pintor de su deshonra* se dramatiza el topos de *Deus Pictor / Deus Artifex* en el contexto alegórico-simbólico de la Creación, Pasión y Redención. Es Lucifer quien expone cómo el Pintor creó el universo en seis días, es decir, a nivel alegórico, cómo pintó el universo al lienzo (ed. Valbuena Prat, p. 831). Presentada como una pintura, el cuadro, que de suyo es un microcosmos, a la vez es el macrocosmos. Esta descripción de una pintura que podríamos calificar de paisajista, detalla los elementos visibles a la vez que enfatiza la maestría con que están pintados. Se describe (y se pondera) sobre todo la riqueza de elementos pintados, la comunicación y armonía entre éstos (= unidad artística) y los matices con su ilusión óptica (luz y sombra, «cambiantes rojos», «lo trémulo y lo lustroso»). No se añade ninguna interpretación explícita (como en la *inscriptio* y *subscriptio* del cuadro de Hércules); el cuadro habla de por sí y el espectador conoce el sentido bíblico. Es aquí la Creación bíblica en seis días la que constituye el principal mecanismo compositor de la pintura; en la agrupación de los elementos destaca el principio de la dualidad y el contraste (claroscuro): luz y sombra, Cielo y Tierra, mar y firmamento, flores y frutas, plantas y troncos, copas y pimpollos, Sol y Luna. No falta el colorido (luz y sombra, rojo, plata) como elemento esencialmente pictórico (además que poético) y se subraya la fina elaboración artística

(«hermosearle», «más vistoso», «a pulimento») de la obra. No hay espacios vacíos en el lienzo; todo está relleno de luces, sombras, flores, frutas, plantas, aves, peces, animales, en una pintura que refleja el *horror vacui* barroco.

Lo que queda por crear es el Hombre y esta creación también se alegoriza a través de una escena de pintar, en la cual Dios, asistido por Ciencia, Inocencia y Gracia, maneja los pinceles para pintar a la Naturaleza Humana. Con esto pasamos a la pintura de retratos.

2. Pinturas de personas: el retrato

En el teatro del Siglo de Oro aparece repetidamente el motivo del retrato como causa del enamoramiento de un personaje. El motivo aparece en las tres obras de nuestro *corpus*. (Juan Roca en *El pintor de su deshonra*: «.. aunque mi pecho ingrato ... inclinado estuvo / de Serafina al retrato», Lucero, en el auto: «vila y enamorado ...», Alejandro Magno en *Darlo todo y no dar nada*: «Desde que vi su retrato, / De amor vivo y de amor muerto / Quedé a su vista...»). Pero en las tres obras de nuestro *corpus* el retrato desempeña un papel aun más importante: se pinta un retrato en el escenario y/ o un retrato es tema de discusión.

El protagonista de la comedia *El pintor de su deshonra* es incapaz de pintar el retrato de su bella esposa Serafina. Aunque no le falta al pintor los conocimientos y estudios preparativos para dedicarse con éxito al arte de la pintura (como dice Juan Roca: «Deste arte la obligación (...) es sacar las simetrías, / que medida, proporción / y correspondencia son / de la facción» –con lo que la pintura adquiere la categoría de una ciencia) su técnica no consigue reproducir la belleza perfecta de Serafina. Paterson (1971) ha analizado en detalle las huellas aristotélicas y neoplatónicas en estos versos, que reflejan las ideas de teoría artística vigentes por entonces, las cuales, formuladas por los tratadistas italianos como Alberti, Lomazzo, Zuccari y en el norte por Dürer, llegaron a las teorías de los tratadistas españoles y –tal vez directamente, tal vez a través de éstos– a los interesados en la pintura como Calderón. Para el pintor renacentista el gran problema del retrato es el de retratar lo invisible (la belleza interior, el alma) a través de lo visible (Calderón mismo expone esta cuestión en su *Deposición*). Juan Roca no es capaz de retratar a su esposa de tal manera, tal vez porque –y esto se manifiesta en la acción dramática– no sabe penetrar en el alma de Serafina. Pero lo que se enfatiza explícitamente es que la belleza de Serafina es tan perfecta que no ofrece rasgos humanos individualizadores. Como observa Juan Roca, es más fácil retratar un defecto que no una perfección (*cf.* Pacheco: «los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia»). En Serafina –cuyo nombre es, por supuesto, sintomático– queda eliminado todo rasgo individualizador; más bien encarna la belleza ideal, representa la Idea. Y en cuanto al retrato: se describe lo que falta en él, lo que no está representado. Es a través de la palabra que captamos entonces la belleza celeste de esta mujer. Juan Roca expone que los cuatro elementos no pueden ser pintados («Fuego, luz, aire y sol niego / que pintarse puedan»), de manera que la belleza de

Serafina, «que compuesta está / de sol, aire, luz y fuego» no puede ser retratada. Los elementos de agua y tierra –demasiado terrestres para la hermosura seráfica de Serafina– no se mencionan aquí, sino sólo los dos elementos más elevados –aire y fuego– que se completan con otros dos elementos luminosos y visuales: sol y luz. Así, pues, el retrato pintado de Serafina desvanece para dejar paso al retrato poético. No se la ve como mujer concreta (individualizada), sino como icono de la Luz y Belleza ideales, imposible de ser reproducido en el lienzo. Vemos, pues, como el problema de la *mimesis* pictórica de la belleza perfecta –problema teórico que en la época fascinó a tantos pintores y tratadistas del arte– se funde aquí con el *topos* poético, petrarquista, de la idealización de la belleza femenina, hipérbole sublimadora que llega a su grado máximo en el retrato fracasado de Serafina⁸. Es la palabra y no el retrato visual la que demuestra la suprema belleza de Serafina.

El tema de retratar una suprema belleza femenina reaparece en *Darlo todo y no dar nada*, donde el pintor Apeles, por encargo de Alejandro Magno, tiene que pintar a la bella Campaspe, la mujer de quien se han enamorado tanto Alejandro como el mismo Apeles (se refleja la importante asociación neoplatónica del amor y el intento de captar la belleza)⁹. Poco antes Apeles había repetido la idea (expresada también por Juan Roca) de que la perfección no puede ser retratada por falta del rasgo individualizador. No obstante, Apeles –prototipo del pintor excelente– pinta el retrato y es Campaspe misma la que nos lo describe (jornada II, pp. 153-154). En este caso, el retrato sí parece logrado, pero la descripción como tal no ofrece muchos detalles acerca de su composición visual, colorido, etc. La atención recae en el hecho de que el retrato reproduce tan vivamente el original que el lienzo parece ser un espejo, de manera que Campaspe misma no sabe distinguir entre lo vivo y lo pintado. El original vivo incluso se congela ante el milagro, quedando imagen muda como el retrato. La descripción del retrato deja paso a la alabanza del arte, a base del criterio de que no se distinguen lo vivo y lo pintado –en la época criterio crucial.

Apeles pinta otro retrato en esta comedia. En las primeras escenas (jornada I, p. 140) tres pintores han retratado a Alejandro Magno, cuyo rostro queda afeado por un defecto: tiene el ojo izquierdo encarnizado y lagrimoso. Dos retratos son rechazados: el de Timantes (quien ha suprimido el defecto) es rechazado por ser demasiado lisonjero; el de Zeuxis se rechaza por excesivo realismo, ya que muestra el defecto con toda claridad. Pero el retrato que realizó Apeles es alabado como perfecto, porque encontró el justo medio entre realismo e idealismo. Apeles ha retratado a su señor en una postura de medio perfil, «a medio rostro», por lo cual el defecto no queda eliminado por completo ni es pintado a toda luz: está presente, pero no se ve por la sombra. Es la representación verbal la que revela lo que encubre el retrato pintado. Los principales criterios por los que se alaba el retrato son –como en el retrato de Campaspe– que reproduce tan bien el original («está parecido con extremo») y, sobre todo, este elemento del decoro:

⁸ Sobre el *locus classicus* de esta temática (dos sonetos de Petrarca) véase Cropper (1986: 182 ss).

⁹ En *El cortesano* de Castiglione esta anécdota es punto de partida para una discusión sobre el amor y la percepción de la belleza.

el pintor supo «hablar y callar discretamente», lo que se consiguió justamente (como Juan Roca en la pintura de Hércules) haciendo uso del claroscuro. En las descripciones de los retratos de *Darlo todo y no dar nada*, pues, la atención recae, no tanto en el objeto representado mismo (lo que era el caso del retrato de Serafina), sino más bien en la maestría del artista. El retrato deja paso a la alabanza del arte.

El retrato que se pinta en el auto sacramental *El pintor de su deshonra* nos ofrece otro aspecto interesante. (Y cabe señalar que aquí no encontramos una descripción *ekphrástica* continua del retrato, sino que las indicaciones descriptivas aparecen esparcidas por el diálogo dramático). Dios, como *Deus pictor*, pinta la Naturaleza Humana como un retrato femenino, en una escena que alegoriza la Creación del Hombre. El modelo es ahora Su idea y Su imagen; el retrato es un autorretrato del Pintor: «Oh Humana Naturaleza / (...) vas siendo de tu autor / imagen y semejanza». Por supuesto, este Pintor divino es capaz de pintar la belleza perfecta, como reconocen sus enemigos Lucero y Culpa («Ya del rostro en su pureza / forma toma»; «Y en mi vida / vi cosa más parecida / a mi pasada belleza»; »...el prodigio que miramos», p. 834). Este retrato perfecto, sin embargo, pierde su perfección original y esta transformación se concreta también mediante una imagen pictórica. La Caída de Naturaleza Humana es alegorizada en un cambio de técnica / cualidad pictórica. Lucero/Lucifer, ayudado por Culpa, trama el plan de seducir a la Naturaleza Humana para inclinarla al pecado y anuncia¹⁰:

«esta Imagen le borremos
de ese Artifice de modo
que Pintor de su deshonra
venga a ser, pues que no ignoro
que aunque al óleo de la Gracia
la pinte, también nosotros
haciéndola que se incline
al temple de sus antojos,
la haremos Pintura al temple,
aunque él la matice al óleo» (p. 832).

Es decir, la Caída cambia la esencia del retrato: siendo originalmente una pintura al óleo (con el resplandor reluciente del óleo, la Gracia), después de la Caída el retrato resulta una pintura al temple, desleída o empañada por el pecado. La pérdida de calidad se manifiesta en la reacción de *Deus pictor*: «¿Quién creerá que fuese aquella / la imagen que yo pinté? / ¿Qué otra luz, qué otro aire tiene / del que primero le di? / Yo aún no la conozco así». Es decir que se crea cierta jerarquía: pintura al óleo / pintura al temple: una perfecta (por tener más 'luz, aire'), otra menos perfecta, por ser dañada. La pintura al temple era una técnica anticuada que apenas se usaba en el siglo XVII, superada por la pintura al óleo. Esta era preferida por sus posibilidades técnicas, con sus colores brillantes y efectos luminosos. Pacheco tampoco ignora el gran problema de

¹⁰ Gates (1961: 56 ss.) cita otros casos que presentan a Lucifer deformando el retrato pintado por Dios Pintor.

que la pintura al temple no ofrecía «el colorido y variedad de tintas que pide la imitación de lo natural» (*Arte de la pintura*, Libro III, cap. II). La jerarquía que establece Calderón en el pasaje citado se basa justamente en esa inferioridad cromática de la pintura al temple, cuyo colorido resulta menos brillante que la pintura al óleo (*cfr.* el Pintor: «Qué otra luz, qué otro aire tiene!»). En *Darlo todo y no dar nada* se presenta una oposición semejante, cuando Apeles opone óleo y temple para referirse, respectivamente, a la luminosa belleza de Campaspe frente a su propia desdicha opaca: «Que cumpliendo de pintor / Y de criado las leyes, / Pintaré al olio tus gracias / Y mis desdichas al temple» (p. 153). En el auto el término ocasiona, además, un feliz concepto que cabe bien en la alegoría y que se presenta en las palabras citadas de Lucero: 'temple' en el doble sentido de temperamento / inclinaciones del ser humano y de técnica pictórica.

La imagen de la pintura al temple es continuada. Cuando el Supremo Pintor se entera de la caída de Naturaleza Humana, se enoja y amenaza al Mundo con el Diluvio, porque «... las pinturas al temple / con agua no más se borran». Pero al final el Mundo y Naturaleza Humana son salvados por el Pintor en unas escenas finales de pintura que alegorizan la Pasión y Redención. El retrato de Naturaleza Humana, tan dañado por el pecado, es retocado y restaurado por su Pintor, quien ahora no usa otro color sino el carmín de la sangre de sus propias venas.

Después de este recorrido por la galería de pinturas que nos ofrecen las tres obras calderonianas es hora de sacar algunas conclusiones. En cuanto a estos cuadros como *pinturas* podemos decir que, mientras en el lenguaje poético de Calderón la paleta cromática suele ser rica en matices, en nuestro *corpus* de pinturas verbales destaca, sobre todo, el uso de la luz y del claroscuro (en la pintura de Hércules y en los retratos de Serafina, Alejandro Magno, en el cambio del retrato de Naturaleza Humana). En algunos casos se indica la composición del cuadro; en otros, es más bien la elaboración del cuadro y la maestría del artista la que recibe más atención. Entre las pinturas predominan los retratos; éstos, más que ser retratos poéticos tradicionales (con la enumeración estereotipada de detalles físicos o espirituales de la persona retratada) resultan ser motivo dinámico, que genera la alabanza del arte y/o la discusión sobre ciertos problemas teóricos y técnicos relacionados con la *mimesis* pictórica.

En cuanto a estos cuadros como pinturas *verbales* cabe señalar que la *ekphrasis* incorporada en una obra dramática no siempre consiste en una descripción sistemática o continua, sino que el lienzo también puede ser evocado de forma más suelta, por referencias esparcidas a través del diálogo. Además, al inscribirse esta pintura verbal en el marco de una acción dramática, este contexto dramático mismo y la perspectiva del personaje que describe la pintura, afectan a la interpretación por parte del receptor. Por último, hemos observado que las pinturas verbales analizadas aquí no se limitan a ser puros objetos de placer estético; su presencia es funcional dentro del contexto de la obra y es aquí donde opera la plusvalía que otorga la palabra. Las descripciones *ekphrásticas* analizadas todas desbordan lo puramente visual, destacando no sólo lo que se ve, sino lo que hay detrás, lo que no queda representado directamente (y lo que a menudo es mensaje importante a nivel de la acción dramática misma): la alabanza del arte o del artista; el sentido más profundo detrás de la imagen; lo que queda encu-

bierto en la oscuridad y no se ve; e incluso, lo que se intenta pintar, pero no se reproduce en la imagen. Recordando la definición de Simónides de Ceos (la pintura es una poesía callada ...) podemos concluir con la observación de que a través de la *ekphrasis* estas pinturas se han hecho bien elocuentes.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUER, Helga, *Der Index Pictoricus Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg, Cram, De Gruyter & Co, 1969.
- BERGMANN, Emily L., *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada*, en *Comedias*, vol. III, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Atlas, 1945.
- , *El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- , Pedro, *El pintor de su deshonra*, en *Obras completas*, vol. III (*Autos sacramentales*), ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguila, 1952.
- CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- CROPPER, Elizabeth, «The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture», en Margaret W. Ferguson/ Maureen Quilligan/ Nancy J. Vickers, *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190.
- CURTIUS, Ernst Robert, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 7-136.
- , «La teoría del arte en Calderón y las artes liberales», en *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1948!), pp. 776-790.
- DIETZ, Donald T., «Baroque Art and Sacramental Drama: Calderón's *No hay instante sin milagro*», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 1994, pp. 83-101.
- FISCHER, Susan L., «Art-within-art: The Significance of the Hercules Painting in *El pintor de su deshonra*», en Frederick A. de Armas e.a. (eds.), *Critical Perspectives on Calderón de la Barca*, Lincoln, 1981, pp. 69-79.
- GATES, Eunice Joiner, «Calderón's Interest in Art», *Philological Quarterly*, 40, 1961, pp. 53-67.
- HAGSTRUM, Jean H., *The Sister Arts, The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1958.

- HEFFERNAN, James A.W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1993.
- HORST, Robert ter, «The Second Self: Painting and Sculpture in the Plays of Calderón», en Wendell M. Aycock & Sydney P. Cravens (eds.), *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, Lubbock, Texas Tech Press, 1982, pp. 175-192.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1992.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947.
- , Emilio, *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad, 1988.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PATERSON, Alan K.G., «Juan Roca's Northern Ancestry: A Study of Art theory in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Forum for Modern Language Studies*, 7, 1971, pp. 195-210.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne. The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- RUIZ LAGOS, Manuel, *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, 1979.
- SLOANE, Robert, «Diversion in Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 247-263.
- SOONS, C. A., «El problema de los juicios estéticos en Calderón. *El pintor de su deshonra*», *Romanische Forschungen*, 76, 1964, pp. 155-162.
- VOLTERS, Simon A., «El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español», en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, Amsterdam, Rodopi, 1981, pp. 15-37.
- WELLES, Marcia L., «The Rape of Deyanira in Calderón's *El pintor de su deshonra*», en A.K.Stoll & D.L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg.