

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL «CULTURAS GLOBALIZADAS: DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»

**Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi
de Assis Pacheco (eds.)**



LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
«CULTURAS GLOBALIZADAS:
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2017

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi de Assis Pacheco (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-558-1

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
«CULTURAS GLOBALIZADAS:
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

ALGUNAS NOTAS SOBRE LAS FUENTES Y LOS TEMAS DE
EL PINTOR DE SU DESHONRA

Liège Rinaldi
Instituto Superior Anísio Teixeira

Este trabajo se propone presentar algunas notas sobre los temas y las fuentes del drama de honor conyugal *El pintor de su deshonra*, de Calderón, con el objetivo de facilitar la comprensión del texto y de su contexto.

Las fuentes literarias que pudieron servir de inspiración a esta obra son numerosas tanto en lo que concierne a los casos de la honra como a la cuestión de la pintura. Tampoco escasean referencias históricas de matrimonios concertados, raptos, adulterios, venganzas contra los amantes y uxoricidios; y la fuente real más directa parece haber sido el caso del pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano, a quien acusaron de haber asesinado a su esposa en 1644, hecho que encontramos relatado en los *Avisos* de Pellicer¹, el 14 de junio del referido año.

La versión que a principios del siglo XVIII registrará Palomino², aunque no haya servido directamente de fuente a la comedia, parece contener indicios de algunos rumores más sobre el caso en su época, e informa que Cano «alzó velas y se pasó a Valencia secretamente, echando voz que se había ido a Portugal. En cuyo tiempo, aunque de secreto, ejecutó algunas pinturas».

¹ Pellicer, *Avisos*, I, p. 519.

² Palomino, 1947, III, pp. 348-349.

En una noticia del 28 de julio de 1643 —y por ende anterior a la de Cano—, al relatar otro suceso, Pellicer escribe: «y por ahora no se habla sino en esto y en dos mujeres que han muerto a manos de sus maridos por adúlteras; el uno pintor, y el otro bodeguero».

Y, en una correspondencia entre padres jesuitas fechada en el 18 de abril de 1645³, se narra la noticia de que un pintor mató al amante de su esposa y ella se fue a un convento, solución posible a los casos de agravio conyugal y que, en *El pintor de su deshonra*, Serafina plantea —aunque sin éxito— a su raptor: «sea mi sepulcro el claustro / de un convento» (vv. 2345-2346).

Diversos refranes condenan el hecho de casarse tarde, como «Quien tarde casa, mal casa» (Correas, 19882), y a este respecto podemos citar también el proverbio «Mal parece la moza lozana a par de la barba cana» (*Prov*) y a Aristóteles: «La vejez naturalmente es fría y seca, como la juventud, húmeda y cálida» (*Lug*), que relacionamos con la incompatibilidad de la diferencia de edad de don Juan Roca y Serafina.

A más de esto, encontramos en la comedia referencias a dioses y figuras mitológicas, como Venus y Flora —la primera, que nace del mar, es diosa del amor y de la belleza; y la segunda, diosa de las flores, plantas y jardines—, a las que don Juan compara a Serafina, diciendo que su esposa viene «a ser Venus deste mar / o Flora de sus riberas» (vv. 88-89). En los vv. 1252-1255, en que Serafina dice «¡Oh cuánto fue, / vendado desnudo dios, / el imperio tuyo, oh cuánto / supo rendir y vencer / de tus flechas el poder!», se describe a Cupido, dios del amor, de acuerdo con la imagen con que lo representa la tradición clásica: un niño desnudo (y alado) con una venda en los ojos (o ciego) y armado con flechas (y arco). En el emblema de Alciato *La fuerza del Amor*⁴, vemos la imagen «Cupido de pie sostiene su arco y flechas rotos bajo una lluvia de fuego» y el comentario «Es tan grande la fuerza del amor, que es más violento que el rayo, y así es insuperable y invencible, y tiene derecho sobre los mismos dioses». Asimismo, como comentaremos más adelante, el protagonista don Juan explica un lienzo que ha pintado sobre el episodio mitológico del rapto de la esposa de Hércules por un centauro y la muerte del héroe.

³ Recogida por el *Memorial Histórico*, tomo XVIII, pp. 66-67, que cito por Escosura, «Calderón considerado como moralista dramático», pp. 171-172.

⁴ Alciato, *Emblemas*, p. 268.

Son muchísimos los términos y expresiones relacionados con el vocabulario náutico presentes en la comedia. A modo de ejemplo, citamos los vv. 139-141: «esa azul campaña / le sepultó, derrotado / el bajel», donde «esa azul campaña» es el mar, «bajel» es el barco y sobre «derrotado» Nieto Jiménez⁵ recoge del diccionario de Avello Valdés, de 1673, la definición de derrotar: «es apartarse un navío de la conserva y compañía que llevaba, saliendo del camino»; y los vv. 611-613:

Vivo estoy y aunque corrí / la tormenta que dijeron / y se fue el bajel a pique», donde correr tormenta es «sufrir la tormenta estando a pique de naufragar». La forma usual, en terminología marinera, era correr fortuna «Frase náutica que explica padecer tormenta la embarcación y peligrar en ella o llegar a pique de perderse» (*Aut*) (*DASC*).

En *El pintor* —cuya acción se desarrolla en espacios internos y externos de Gaeta, Barcelona y Nápoles—, percibimos alusiones a lugares y a personajes históricos, a costumbres y hechos de la España del diecisiete, y al virreinato de Nápoles.

Al responder a la pregunta de Porcia «¿cómo Serafina viene?» (v. 238), el gracioso Juanete dice «En coche» (v. 239), jugando con el sentido de la pregunta, y justifica su juego de palabras afirmando «que quien dice en coche dice / contenta, ufana y felice» (vv. 242-243); e introduce el siguiente cuento (vv. 245-256):

murió una dama una noche
y porque pobre murió
licencia el vicario dio
para enterrarla en un coche.
Apenas en él la entraban
cuando empezó a rebullir
y más cuando oyó decir
a los que la acompañaban
«Cochero, a San Sebastián»,
pues dijo a voces: «No quiero,
da vuelta al Prado, cochero
que después me enterrarán».

En el siglo XVII, ir en coche era un indicio de importancia social y el gusto de las damas por los coches era un tema satírico frecuente. En *El*

⁵ Nieto Jiménez, 2002, p. 71.

agua mansa, de Calderón, leemos: «que es el proverbio más sano, / la mejor amiga, el coche, / y él el mejor agasajo» (vv. 596-598). Recordemos también los entremeses *El triunfo de los coches*, de Barrionuevo, y *Los coches*, de Quiñones de Benavente⁶. En *El pintor*, el gracioso habla de la felicidad y la vanidad de ir en coche, que era una práctica que solo se les permitía a las personas de alta clase social, pero en este cuento la mujer muerta era pobre y desea disfrutar del privilegio que nunca tuvo en vida, por eso, en lugar de ir a San Sebastián —antigua parroquia situada en la calle Atocha, en Madrid⁷—, pide al cochero que vaya al Prado, lugar de diversión. Recordemos que el Paseo del Prado⁸ era en el siglo xvii un elegante lugar de esparcimiento e importante centro de la vida social de Madrid, por donde pasaba una gran cantidad de coches, y además era también lugar de galanteos y enfrentamientos a capa y espada.

En la Segunda Jornada, los protagonistas participan en los festejos del carnaval de Barcelona⁹. Y, además de las costumbres y de la música de esa fiesta, se citan lugares como la Plaza del Clos (Clot)¹⁰, en Barcelona; y la quinta de don Diego de Cardona, cuyo apellido, según Atienza¹¹, es «catalán, procedente de la casa real de Francia [...] Probó repetidas veces su nobleza en todas las órdenes militares»¹².

En los vv. 71 y 72, «que es hija del castellano / de San Telmo», hay una mención al castillo de San Telmo de Nápoles, construido por el arquitecto valenciano Pedro Luis Escrivá para don Pedro de Toledo durante el virreinato español, en el siglo xvi¹³. En los vv. 111-113, «nada embarazarme cuando / todo Nápoles viniera / con vos?», observamos en esa hipérbole la referencia a Nápoles y a su gran población; y en el v. 1705 se habla de la «aldea de Belflor», que es donde tendrán lugar algunas escenas de *El pintor*. Cabe recordar que este condado italiano

⁶ En Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, núms. 54 y 280, respectivamente.

⁷ Ver Tormo, 1927, vol. II, pp. 338-348.

⁸ Ver Lorenzo Velasco, 1991, pp. 171-219 y Simón Díaz, 1997, pp. 431-471.

⁹ Urzáiz Tortajada comenta el espacio, las leyes y costumbres de las fiestas carnavalescas y dedica un apartado al carnaval de Barcelona, en el que trata algunas cuestiones referentes a *El pintor de su deshonra* (1999, pp. 169, 172-175). Ver también Deleito y Piñuela, 1988, pp. 14-18.

¹⁰ Ver Castro y Rossi, 1881, p. 63.

¹¹ Atienza, 1948, p. 543.

¹² Ver también la referencia a los duques de Cardona en Domínguez Ortiz, 1963, vol. I, p. 306.

¹³ Ver Hernando Sánchez, 1994, pp. 405-435.

se menciona en diversas comedias, como en *El alcaide de sí mismo* y *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón, y en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, en que la protagonista Diana es condesa de Belflor.

En el v. 874, se cita a don García de Toledo, cuyo apellido —derivado del ‘de Toledo’, de la casa de Alba— está relacionado con un importante linaje de nobles castellanos, poseedores del señorío de Mejorada y que tuvieron destacada presencia en el virreinato de Nápoles por sus éxitos militares y sus demostraciones de lealtad a la Corona en los siglos *xvi* y *xvii*¹⁴.

Uno de los personajes de *El pintor de su deshonra* es el Príncipe Federico de Ursino, que también aparece en la comedia palatina *Las manos blancas no ofenden*. El reino de Nápoles tuvo diversos reyes de nombre Federico y, aunque Ursino —u Orsini— es un importante apellido en la historia napolitana, en este caso parece hacer alusión al castillo de Ursino (castello Orsini), construido en la Edad Media por Federico II de Suabia. Sin embargo, no podemos afirmar que sea este el rey Federico quien Calderón recrea en sus obras, incluso porque las demás referencias históricas presentes en esta comedia la acercan más a una fecha contemporánea del virreinato español que al Medievo. Y, en *El pintor*, vemos en él representado el gusto por el coleccionismo de obras de arte y la consecuente construcción de galerías, con encargos a pintores, una práctica común entre los monarcas desde la antigüedad y que estaba muy en boga entre la realeza y la nobleza del siglo *xvii* europeo. En España, la colección real ya se había establecido durante el reinado de Felipe II, pero será con Felipe IV (1621-1665) que alcanzará dimensiones nunca jamás vistas ni imaginadas. Y este gusto por las artes, también incentivado por el conde-duque de Olivares, se propagará por la nobleza de la corte¹⁵.

Son abundantes los ejemplos históricos de monarcas y de nobles aficionados a la pintura; y en el siglo *xvii* bien se conocía la fama de los prestigiosos artistas y tratadistas desde la antigüedad clásica hasta ese

¹⁴Ver Hernando Sánchez, 1994 y Atienza, 1948, p. 712.

¹⁵Ver Brown, 1990 y 1995.

siglo¹⁶. El interés de Calderón, que también coleccionaba obras de arte¹⁷, por la pintura y sus conocimientos teóricos sobre ella se hacen evidentes en algunas de sus obras dramáticas, principalmente en *El pintor de su deshonra* y en el auto homónimo, y en otras como *Darlo todo y no dar nada*, pero también en su *Deposición en favor de los profesores de la pintura*¹⁸, de 1677, memorial en el que Calderón defiende el carácter liberal de la pintura.

Recordemos aun que Francisco Pacheco publicó el *Arte de la pintura* en 1649, aunque su fecha de composición es anterior, de modo que pudo haber influido en *El pintor de su deshonra* tanto en relación con los conceptos de pintura que le sirvieron de fuente a Calderón, como posteriormente a su publicación, por las variantes que pudo haber generado en el texto de la comedia, y llamando la atención del público sobre el tema de la pintura, lo que contribuiría a poner *El pintor* en boga en 1650, año en que hubo una representación en el cuarto de la reina¹⁹.

En *El pintor* se encuentran diversas alusiones a las teorías de la pintura vigentes y a sus principales cuestiones, términos y conceptos²⁰. Estas referencias aparecen tanto cuando el noble aficionado a la pintura don Juan Roca se refiere a este arte, como en otros momentos del drama y en voz de otros personajes. Su esposa Serafina, por ejemplo, dice a Porcia, al referirse a la corte que le hizo don Álvaro: «andan en visos y lejos / rebozados los favores / a sombra de los desprecios.» (vv. 424-426). El término viso: «se toma también por el lugar desde donde se ve, por lo que tienen este nombre algunos lugares, que están en alto [...] Se llama también la superficie de las cosas lisas, o tersas, que mueven particularmente la vista con algún especial color, o reflexión de la luz» (*Aut*); lejos: «en la pintura se llama lo que está pintado en disminución, y re-

¹⁶ En *El museo pictórico y escala óptica*, Palomino recoge diversos ejemplos en el décimo capítulo, titulado «De los grandes príncipes y monarcas del mundo, otras dignidades, señoras y mujeres insignes que han ejercitado la pintura, y de los escritores de ella», pp. 357-374.

¹⁷ Según Walthaus, Calderón era «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» (1998, p. 1661).

¹⁸ Calderón escribió este memorial en razón de uno de los pleitos que sufrieron los pintores, a quienes se les exigía el pago de alcabalas por sus obras. Calvo Serraller, 1981, pp. 537-546. Ver los estudios de Curtius, 1936, Abad, 1981 y Raposo Bravo, 1983.

¹⁹ Varey y Shergold, 1982, p. 236.

²⁰ Ver Brown, 1995 y Tovar Martín, 2001.

presenta a la vista estar apartado de la figura principal» (*Aut*); y sombras «son las partes más oscuras de una composición pictórica. Sombreado. Es lo contrario que las luces» (*Térn*).

En las palabras de don Juan «Como aunque mi pecho ingrato / por las noticias que tuvo / desde allá inclinado estuvo / de Serafina al retrato» (vv. 77-80), se aprecia una referencia a la costumbre de antes de las bodas dar a los esposos un pequeño retrato de la persona con la que se iban a casar.

Al inicio de la Segunda Jornada, en una rara escena de complicidad e intimidad conyugal y doméstica entre don Juan y Serafina²¹, él intenta retratarla y discurre sobre el arte de la pintura. En los vv. 1111-1113, «de la gran naturaleza / son no más que imitadores [*Pintando siempre.*] / (vuelve un poco) los pintores», destaca la noción de mimesis, es decir del concepto de la pintura como imitación de la naturaleza con líneas y colores. En los versos siguientes, como por ejemplo en: «Deste arte obligación / (mírame ahora y no te rías) / es sacar las simetrías, / que medida, proporción / y correspondencia son / de facciones [...]» (vv. 1141-1146), don Juan sigue haciendo alusión a términos y conceptos de la pintura, cuya perfección artística dependía de los parámetros de simetría, medida y proporción²².

En los vv. 2465-2473, el Príncipe de Ursino dice tener

²¹ Vitse, 1998, p. 523, califica la escena como «cuadro de serena intimidad conyugal» y subraya que en la comedia áurea son raras las escenas familiares como esta.

²² Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 351, afirma: «imposible es haber perfección (como se ha dicho) donde falta proporción y medida, a la cual llamaron los griegos simetría, porque sin esta no puede haber orden ni concierto. Esto se ve claro en todas las obras de naturaleza. [...] Considérense los animales, plantas, piedras, todas con determinada medida. Y, finalmente, todas las cosas que tuvieron invención por arte, que carecieran dél faltándoles la proporción y medida. Y, así, dijo Aristóteles que la mensura es la primera cosa que se considera en la cantidad. De la proporción se sigue la hermosura, que para tenerla el cuerpo humano ha de ser perfectamente medido [...] De manera que proporción no es otra cosa que una correspondencia y consonancia de las partes entre sí mismas con el todo». Respecto a simetría, Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, p. 1162 anota: «la proporción, y buena organización del todo, y partes de una figura»; proporción es: «lo que tiene correspondencia entre sí y sus partes» (Cov.); y facción, «parte de las que componen el rostro del hombre, y comúnmente se usa en plural, y en este sentido viene del Latino *Facies*, por ser la cara la parte principal que se atiende para distinguir la hermosura o fealdad [...] Se suele tomar también por figura o disposición con que una cosa se distingue de otra» (*Aut*).

puesto el gusto en unos cuadros
 que para una galería
 me hacen los más celebrados
 pintores de toda Italia
 y aun de España, pues he hallado
 alguno que a Zeuxis puede
 competir, y tan pagado
 de esto estoy, que todo el día
 solo en verlos pintar gasto.

Aquí, además de lo que ya hemos comentado respecto al coleccionismo, a la creación de galerías y a los encargos a artistas, vemos también una mención a Zeuxis Heracleote, que fue un ilustre pintor de la antigüedad²³.

Un poco más adelante, don Juan, disfrazado de pintor, entrega al príncipe un cuadro que ha pintado sobre la fábula de Hércules y Deyanira, cuya temática coincide con la del enredo, pues cuenta el rapto de Deyanira por el centauro Neso y los celos de Hércules. El lienzo es la representación alegórica y emblemática de la trama por medio de la relación que se establece entre el mito —en que Hércules le pide al centauro que ayude a Deyanira a atravesar el río Eveno y, durante la travesía, Neso intenta violarla, y Hércules lo mata con un flechazo— y el rapto de Serafina por don Álvaro, cuando don Juan se la entrega en la playa, tras salvarla de un incendio, y don Álvaro huye con ella por el mar y, al final, es muerto por don Juan con un balazo.

En este lienzo se observan dos acciones: la principal, en primer plano, es el rapto de Deyanira, y, en segundo plano, está una secundaria, subordinada a la principal, que es la muerte de Hércules, abrasado por la túnica con el veneno que el centauro había dado a Deyanira diciéndole que con él reconquistaría el amor y la fidelidad de su marido. Don Juan explica la relación entre los dos planos: «Quien tuvo celos primero, / muera abrasado después» (vv. 2724–2725), aunque esto no signifique su muerte, sino que pueda referirse a la ponzoña de los celos, a su sufrimiento por tener que matar a su esposa y a su desesperación al recuperar su honra pero quedarse destruido, o bien al hecho de que, tras matar a sus ofensores, suponía que también lo matarían en venganza.

El príncipe vuelve a hacer un encargo al supuesto pintor: el de pintar un retrato de una dama que, coincidentemente, es Serafina. Al recono-

²³ Plinio, *Historia natural*, libro XXXV.

cerla, don Juan fracasa en su intento de hacer el retrato y profiere un discurso en que aborda el tema de la comparación entre la escultura y la pintura, cuestión ampliamente tratada por diversos críticos, que defienden la superioridad de la pintura²⁴.

Percibimos que *El pintor de su deshonra* establece relación con otras artes, además de la pintura, como la música y el baile, que gran importancia tienen en el espectáculo teatral y se hacen presentes en distintos momentos de la comedia, tanto en indicaciones para su representación como en el habla de los personajes.

Entre los vv. 739 y 762, el Príncipe dice a su criado Celio:

quien ve de lejos danzar
 al que más airoso ha sido,
 como no oye el dulce ruido
 de la música, en juzgar
 que está loco juzga bien,
 pues sin compás sus acciones
 parecen desatenciones,
 lo que no sucede a quien
 de cerca oye la armonía
 que es alma de su primor.
 Así, el que ignora de amor
 una y otra fantasía,
 a cuyo compás quien ama
 se mueve estar loco puede
 juzgar, lo que no sucede
 a quien la dulzura inflama
 que le negó la distancia,
 pues atento al blando son
 no oye voz, no mira acción
 que no le haga consonancia.
 Acércate, pues, un poco
 al ruido de amor: verás
 que está danzando a compás
 el que piensas que está loco.

Comparemos el habla del príncipe con la *Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza*, de Juan Boscán (p. 143)²⁵:

Decid: si veis de lejos bailar, no oyendo el son

²⁴Ver Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 94-142.

²⁵Ver Armas, 1992 y Güntert, 1993.

de los que bailan, ¿no estaréis burlando
 y no os parecerá que locos son?
 Así el sabio que vive descansando,
 sin nunca oír el son de las pasiones,
 que nos hacen andar como bailando,
 sabrá burlar de nuestras turbaciones,
 y reírse ha de aquellos movimientos
 que verá hacer nuestros corazones.

En la escena en que el Príncipe hace la corte a Porcia, en el jardín, la dama toca un instrumento y canta una canción. Y se nota en el habla de los personajes el uso de conceptos y términos musicales, como en los vv. 1693-1697, en que él considera: «No será esta la ocasión / primera que hablado haya / en cláusulas el amor / y fantasías, que todos / compuesta música son». Cláusula es «lo mismo que pasaje de música», que, por su parte, es «el tránsito o mutación con arte o armonía de una voz o de un tono a otro» (*Mús*); Covarrubias anota que «cerca de los músicos llaman fantasía una compostura gallarda, que el músico tañe de su imaginación, sobre algún paso, cuyo tenor sigue en tono y en discurso, pero a su albedrío»; y «todos» son todos los amores, pues el amor se expresa como música y confiere más habilidad musical a los amantes: según Plutarco, «el amor es tan llegado a la música que, aunque sea el hombre inhábil, se le enseñara siendo amoroso» (*Lug*).

Terminada esta escena, que se caracteriza por su delicadeza y por la prudencia de los personajes enamorados, empieza otra en que, a pesar de la tensión y del contraste temático con la anterior, la música y alusiones a su campo semántico también estarán presentes: es la del carnaval en Barcelona, donde don Álvaro y Serafina se encuentran y los celos atormentan a don Juan.

Cuando un máscara —que en realidad es don Álvaro— aborda a Serafina, ella trata de esquivarse del galán y, al decir «no estoy para hacer mudanza» (v. 1881), hace un juego de palabras, pues además de la variación de estado o de opinión —que la dama no piensa hacer—, el vocablo «mudanza» también puede significar «cierto número de movimientos que se hace en los bailes y danzas, arreglado al tañido de los instrumentos» (*Aut*).

No obstante y aunque esto le provoque más celos, don Juan acepta las convenciones de la fiesta y dice a Serafina que acepte bailar con el máscara. El baile escogido por don Álvaro es el Rugero, del que Deleito

y Piñuela²⁶ dice ser una de las principales danzas de la corte, muy «en boga entre la gente de buen tono» y «cuya letra cantable hallábase formada por coloquios galantes entre parejas de libros de caballerías, y cuyos sutiles conceptos, cantados por los músicos, glosaban el galán y la dama danzarines, en su conversación cortés o amorosa».

Wilson y Sage²⁷ registran los versos de esta canción y sus diversas reincidencias con algunas variantes en el teatro calderoniano y en otras obras áureas de distintos escritores: de Calderón, además de *El pintor de su deshonra*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, *Luis Pérez el gallego* y *El mayor encanto, Amor*; de Cervantes, *La elección de los alcaldes de Daganzo*; y de Antonio de Solís, *Loa para la comedia de las Amazonas*.

Para terminar, observemos los vv. 2810-2811, en que don Álvaro dice que su padre, don Luis, hace «como en las farsas, extremos / disimulados aparte.», donde se nota una referencia metateatral a los apartes que hacen los actores en las piezas dramáticas.

En conclusión y según hemos podido apreciar en los ejemplos citados a lo largo de este trabajo, para alcanzar una comprensión global de una obra como *El pintor de su deshonra* se hace necesario percibir la relación que el drama establece con las artes, con diversas obras literarias —dramáticas y de otros géneros—, con el espectáculo teatral, con la mitología, con costumbres y hechos históricos, y con otros elementos que formaban parte del acervo cultural de la época. Y todo ello pone de relieve la riqueza temática, literaria, artística y cultural del teatro del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Francisco, «Calderón y la nobleza de la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 372, 1981, pp. 560-563.
- Armas, Frederick A. de, «The soundless dance of the passions: Boscán and Calderón's *El pintor de su deshonra*», *Modern Language Review*, 87, 1992, pp. 858-867.
- Atienza, Julio de, *Nobiliario español. Diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar, 1948.
- Aut *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1726-39, 6 tomos. Edición facsímil, Madrid, Gredos, 2002, 3 vols.

²⁶ Deleito y Piñuela, 1988, p. 67. Ver también Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses...*, I, p. CCIX.

²⁷ Wilson y Sage, 1964, pp. 108-111.

- Boscán, Juan, *Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza [fragmentos]*, en *Antología de la poesía española e hispanoamericana, I, Desde los orígenes hasta la guerra civil*, ed. José M^a Valverde y Dámaso Santos, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 141-149.
- Brown, Jonathan, *La edad de oro en la pintura española*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Madrid, Nerea, 1990.
- Brown, Jonathan, *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo xvii*, trad. M. L. Balseiro, Madrid, Nerea, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*, ed. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcaide de sí mismo*, en *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, 9, Madrid, Rivadeneyra, 1855, vol. II, pp. 511-528.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Darlo todo y no dar nada*, en *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, 12, vol. III, Madrid, Rivadeneyra, 1856, pp. 137-163.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra [auto sacramental]*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Liège Rinaldi, *Edición crítica de la comedia «El pintor de su deshonra»*, de Calderón de la Barca [Tesis doctoral inédita], Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- Calvo Serraller, Francisco, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Castro y Rossi, Adolfo de, *Discurso acerca de las costumbres públicas y privadas de los españoles en el siglo xvii fundado en el estudio de las comedias de Calderón*, Madrid, Academia de Ciencias Morales y Políticas, Tipografía Guttenberg, 1881.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xvii*, edición facsímil, estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000, 2 vols.
- Cov. *Tésoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Horozco [1611], ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Curtius, Ernest Robert, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 89-136.
- DASC *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, de Ignacio Arellano, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.

- Deleito y Piñuela, José, *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1963, 2 vols.
- Emb* *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, ed. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, Madrid, Akal, 1999.
- Escosura, Patricio de la, «Calderón considerado como moralista dramático», *Revista de España*, t. VI, Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, 1869, pp. 161-210.
- Güntert, Georges, «El sabio en el baile: Boscán, Ariosto, Calderón y una fuente común», en *Literatura y bilingüismo*, coord. Elvezio Canonica de Rochemonteix y Ernst Rudin, Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 395-405.
- Hernando Sánchez, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.
- Lorenzo Velasco, Pilar de, *El Paseo del Prado de Madrid en la literatura*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- Lug* *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias*, de Juan de Aranda, Sevilla, Juan de León, 1595.
- Mús* *Diccionario de música (Sevilla, 1818)*, de Fernando Palatín, ed. Ángel Medina, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990.
- Nieto Jiménez, Lidio, *Tésoro lexicográfico del español marítimo anterior a 1726*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y la escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, 3 vols.
- Pellicer de Tovar, José, *Avisos*, ed. Jean-Claude Chevalier y Lucien Clare con nota al manuscrito de Jaime Moll, Paris, Editions Hispaniques, 2002.
- Plinio Segundo, Cayo, *Historia natural*, ed. Francisco Hernández, Madrid, Visor/ Universidad Nacional de México, 1998.
- Prov* *El libro de los proverbios glosados, 1570-1580*, de Sebastián de Horozco, ed. Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994, 2 tomos.
- Raposo Bravo, Ana Margarita, «Calderón y el arte», en *Hacia Calderón: Sexto Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Wiesbaden, Steiner, pp. 41-48.
- Simón Díaz, José, *Guía literaria de Madrid. De la Puerta del Sol al Paseo del Prado*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1997.
- Térm* *Glosario de Términos Artísticos, Teorías y Prácticas Docentes*, 13, de Francisco Aznar Vallejo, Madrid, Universidad de la Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- Tormo, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, A. Marzo, 1927, 2 fascículos.
- Tovar Martín, Virginia, «La corte: coleccionismo real y coleccionistas en el siglo XVII», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, vol. II, coord. José

- Alcalá Zamora y Ernest Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 333-349.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, «“Amor se disfraza”: el carnaval en la escena de la comedia barroca», en *Teatro y carnaval, Cuadernos de teatro clásico*, 12, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999, pp. 157-181.
- Varey, John Earl y Norman David Shergold, *Representaciones palaciegas: 1603-1699, Fuentes para la historia del teatro en España I*, London, Tamesis, 1982.
- Vega, Lope de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. David Kassoﬀ, Madrid, Castalia, 1970.
- Vitse, Marc, «En defensa de Serafina», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica, Actas del II Coloquio del Aula Biblioteca «Mira de Amescua» y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 503-555.
- Walthaus, Rina, «Pintar en palabras. Ekphrasis y retrato en algunas obras calderonianas», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. M^a Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1661-1670.
- Wilson, Edward M. y Jack Sage, *Poesías Líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, London, Tamesis, 1964.

