

# Visualidad y (meta)teatralización del poder en Darlo todo y no dar nada de Calderón.

Balestrino, Graciela.

Cita:

Balestrino, Graciela (2010). *Visualidad y (meta)teatralización del poder en Darlo todo y no dar nada de Calderón*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

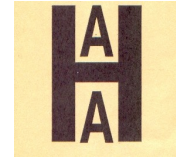
Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/161>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/p70>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



## Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón

Graciela Balestrino  
Universidad Nacional de Salta

### Resumen

Mucho se ha escrito acerca de la fascinación de Calderón por la pintura, como lo prueban su *Deposición* en defensa de aquel arte y de sus hacedores, las tramoyas y grandiosas escenografías en los montajes de su teatro palaciego y la incorporación de diversas técnicas de visualización pictórica en la escritura de sus comedias, tal como sucede en *Darlo todo y no dar nada* (1651). Los cuatro retratos materialmente existentes en su realización escénica involucran a Alejandro Magno, Apeles y Campaspe y comprometen la decisiva intervención del filósofo Diógenes, contrafigura del Príncipe. Pero los retratos —más allá de su función explícita en la trama de la comedia— se erigen en *claves visualizadoras* de las antinomias realidad/artificio, verdad/ trampantojo. Estos *espejos abreviados* del sentido profundo de la comedia, simultáneamente refieren elípticamente al presente histórico del lector/espectador del Seiscientos y expresan una tendencia innovadora dentro del espectro metateatral barroco. La pintura en el teatro, *axis* de la comedia, puede ser *espejo* que duplica el ser o cristal engañosamente transparente, *político*, cuando el retratado es Alejandro, cuyo poderío convierte al mundo en "línea de su imperio". Parafraseando a Diógenes, *deus ex machina* y *doble* del dramaturgo, es forzoso que la ciencia, "contra los achaques del siglo" acuda al artificio del artificio teatral, esto es, al metateatro, para desenmascarar la paradójica trama del poder imperial de Felipe IV.

**Palabras clave:** Calderón — pintura — metateatro — poder — Felipe IV

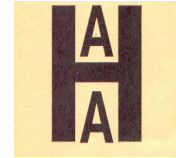
*Pintura y escritura se convierten  
[en Calderón] en una suerte de ejercicio  
apasionado, de búsqueda de perfección o  
búsqueda de una imagen oculta o imposible  
trazada brevemente en una página de arena.*  
E. Rodríguez y A. Tordera (1985: 16)

La fascinación de Calderón por la pintura ha sido acreditada extensamente, tanto por estudiosos de la historia del arte como también del teatro barroco y, más específicamente aún, por eminentes calderonistas. Así lo prueban su conocida *Deposición*, tratado teórico que sigue el protocolo de una declaración jurídica en defensa de aquel arte y de los pintores (Ruiz Lagos 1981)<sup>1</sup>; las imponentes escenografías de su teatro cortesano (Prieto González 2000);

<sup>1</sup> El título completo del dictamen es *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los Profesores de la Pintura, en el pleito con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender éste se le hiciese repartimiento de soldados*. Firmado por el dramaturgo el 8 de julio de 1677, sostiene el



IX Congreso Argentino de Hispanistas  
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



vocablos del campo semántico de la pintura barroca, por entonces vigente, espigados de sus comedias y la utilización de técnicas de visualidad pictórica<sup>2</sup> (Ruiz Lagos 1966; Amadei-Pulice 1990; Portús Pérez 1992) como la *ékphrasis* que, en términos generales, intenta alcanzar por medio de la palabra la percepción visual de una obra plástica<sup>3</sup>. Pero Ruiz Lagos, en un trabajo de 1966 —que ha sido fundamental para muy posteriores contribuciones al conocimiento del *opus* calderoniano, especialmente desde la semiótica teatral— demostraba que en autos y comedias del dramaturgo existe otra importante manifestación de visualidad, consistente en dirigir la atención y mirada del espectador a un cuadro, a un lienzo o a un retrato que, de tal modo, se configuran como centro o foco escénico<sup>4</sup>.

Tal es lo que sucede en *Darlo todo y no dar nada*<sup>5</sup>, estrenada en 1651 en ocasión del cumpleaños de la reina Mariana. La comedia, que muestra un sincretismo de géneros<sup>6</sup>, ha suscitado en la presente década un valioso *corpus* crítico. Romanos (2002) la examina desde el canon del teatro historial del XVII y McKendrick (2002) y Hildner (2004), respectivamente se centran en manifestaciones de lo que ambos denominan como *protofeminismo*, aunque con posturas divergentes entre sí<sup>7</sup>.

---

tópico tradicional del *Deus pictor*, pero también defiende *el retocador pincel del artista* que, de tal manera es un creador en segundo grado (Ruiz Lagos 1981: 78-81). Véase también la aguda interpretación de Rodríguez y Tordera (1985: 15-20), que entienden la *Deposición* también como un metatexto sobre la escritura.

<sup>2</sup> Entendemos por *visualidad* el estudio de la representación social de imágenes en un determinado contexto sociocultural. *Visualización* es un término equivalente al anterior, si bien en la actualidad también tiene otras significaciones.

<sup>3</sup> Walthaus (1998) ilustra tal fenómeno en varias piezas de Calderón.

<sup>4</sup> Ruiz Lagos constata ampliamente la hipótesis de su trabajo mediante la interpretación de fragmentos pertenecientes a *Amor, honor y poder*, *Bien vengas, mal*, *Darlo todo y no dar nada*, *El príncipe constante*, *El santo rey Don Fernando*, *La devoción de la misa*, *El sitio de Bredá* y *La siembra del señor* (1966: 92).

<sup>5</sup> Todas las citas de la comedia, que en adelante mencionaré abreviadamente, corresponden a la edición electrónica de D. Hildner y V. Williamsen (1997), indicándose en cada caso número de verso. Coenen (2008: 195-196) —autor de un valioso estudio sobre la transmisión textual de la pieza, cuyo manuscrito original no se ha conservado—, afirma que la edición más antigua que se conoce, en la *Octava parte de comedias muy escogidas de los mejores ingenios de España* (1657), “ofrece un texto tan corrupto como es habitual en este tipo de publicaciones”. *Darlo todo...* volvió a ser editada en la *Quinta parte* de Calderón.

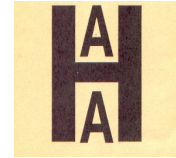
<sup>6</sup> Para McKendrick (2002: 182) es una comedia *semi-mitológica* con ambiente cortesano, música y canciones, a veces a cargo de los mismos personajes y con situaciones a veces reideras o burlonas para “adornar el contenido serio de su teatro [...] cuando escribía para la corte”. Al respecto, me parece importante destacar que el discurso de Diógenes, contrafigura de Alejandro, se neutraliza cuando canta burlonamente sumándose al coro que ensalza desmedidamente a Alejandro (vv. 37-38). El mismo efecto produce la certera imagen de Chichón, que lo describe como “degollado de comedia” (v. 1393) por estar metido hasta la cabeza en su media tinaja llena de lana.

<sup>7</sup> McKendrick (2002) establece las relaciones del personaje de Alejandro —que Calderón construye a partir de Plinio, la fuente clásica más importante— destacando las innovaciones de *Darlo todo...* mediante la confrontación con *Alexander and Campaspe* (1584), del dramaturgo inglés John Lyly, y *Las grandezas de Alejandro* (1604-1608), de Lope de Vega. También V. de los Ríos (2007) incluye a *Darlo todo...* en su trabajo acerca de la mirada y su representación en Calderón, si bien aclaro que la precedente nómina de trabajos y estudios acerca de *Darlo todo...* no pretende ser exhaustiva. Entre otros, no cito el estudio de John Portera (1971), muy anterior a los aquí mencionados, por ser una tesis

*La Plata, 27-30 de abril de 2010*

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



Pero *Darlo todo...* también necesita lecturas que reconozcan su especificidad metateatral, intuida por Ruiz Lagos, al establecer la importancia de los retratos materialmente existentes en la realización escénica del texto dramático, los cuales se insertan en el plano "real" o ficción de primer grado, donde suceden los acontecimientos de la comedia. La presencia efectiva de *pintura en el teatro* y de trampantojo en la comedia son formalizaciones no canónicas del metateatro barroco. Precisamente este trabajo forma parte de una investigación institucional cuya finalidad es contribuir a la actualización teórico-crítica de dicho campo conceptual, dando cuenta del *qué, cómo y para qué* de esta asidua práctica artística en la España del XVII<sup>8</sup>. La diversidad de manifestaciones del metateatro —que generalmente se suele identificar exclusivamente con *teatro en el teatro*— confluye en la dialéctica realidad/ficción; de allí que su valor epistemológico sea de gran relevancia, al inquirir acerca de la correspondencia entre realidad/artificio, verdad/trampantojo, en un mundo de disimulación generalizada, que dificulta diferenciar lo verdadero de lo falso, la realidad de la apariencia (Rodríguez de la Flor 2005: 247-299).

Así, pues, las siguientes reflexiones acerca de la conjunción entre visualidad pictórica y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo...* prosiguen la indagación que venimos realizando sobre la *mise en abyme* no canónica y el *trompe-l'oeil* o trampantojo, figuras casi desconocidas como dispositivos metateatrales, quizá por no adecuarse a los marcos explicativos de metateatralidad aún vigentes<sup>9</sup>.

### ***Mise en abyme* y retratos**

La acción de la *Darlo todo...* comienza con el jubiloso recibimiento colectivo al príncipe Alejandro de Macedonia, instalado con su ejército en las afueras de Atenas, tras haber vencido a Darío, rey de Persia, y concluye cuando Alejandro decide retomar su imparable marcha para apoderarse de la franja ignota del mundo que aún le falta dominar.

El estribillo que se canta en medio de fragorosos sonidos discordantes de marchas militares y cánticos —"que a su imperio le viene el mundo estrecho / pues todo el mundo es línea de su imperio" (vv. 6-7)— anticipa una de las significaciones más importantes de la comedia, que es el deseo de poder.

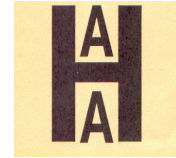
En el acotado arco temporal que enmarca la acción dramática como en un cuadro, Alejandro tiene tres encuentros decisivos: con Apeles, Diógenes y Campaspe. El célebre artista, después de hacerle un retrato, se convierte en su pintor de cámara y, en última instancia, también en su siervo. El filósofo cínico desarma dialécticamente su autoimagen de guerrero dominado por la pasión del tener y adquirir, pues es "todo su poder / caduco y perecedero" (vv.149-150) y logra que Alejandro, en el cierre de la comedia, tenga un gesto de renunciamento. Finalmente Campaspe —la bella y ruda cazadora que no vacila en matar a un capitán del ejército conquistador que intenta violarla— es el objeto de deseo del príncipe, que intentará vanamente doblegar su libre albedrío con artimañas y manipulaciones.

---

doctoral inédita.

<sup>8</sup> Proyecto N°1704 *La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII*, del Consejo de Investigación de la UNSa (2008-2011), del cual soy directora.

<sup>9</sup> Para la explicitación del campo conceptual del metateatro y del trampantojo, véase Balestrino 1999, 2006, 2009c y 2009d, y 2009a y 2009b, para la *mise en abyme*.



Apeles, enamorado secretamente de Campaspe, quien corresponde su sentimiento, al no poder enfrentar a su amo y señor, entra en un estado de locura después de pintar por orden de Alejandro un retrato de la mujer que desea. El intrínquilis amoroso se resuelve por la intervención de Diógenes, que a pesar de toda su ciencia, no al descubrir que el monarca es el causante del mal de Apeles. Alejandro, fuera de sí, intenta matar al sabio, pero finalmente *da la verdadera* Campaspe a Apeles, quedándose con la imagen pintada de aquella realizada por su pintor.

La paradoja que contiene el título de la comedia condensa el eje de sentido acerca del poder monárquico que la atraviesa de principio a fin. Cuando Alejandro ordena a Campaspe aceptar a Apeles, advirtiéndole que tenga en cuenta su sacrificio y generosidad, escucha estupefacto su extensa y argumentada negativa, que se basa en la defensa de su libre albedrío.

Porque no quiero que haga  
ferias de mi libertad  
tu vanagloria.

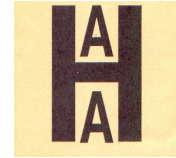
.....  
¿De cuándo acá el albedrío  
de un dueño a otro pasa?  
¿Es inquilino el afecto  
para andar mudando casas,  
vecino ayer de una gloria  
y huésped hoy de una infamia?

.....  
Liberalidad bien puede  
ser que sea el dar la dama;  
pero tan neciamente villana,  
que piensa que lo da todo,  
siendo así, que es cosa clara,  
que no da nada [...]

.....  
Porque el que sin albedrío  
con una mujer abraza  
logra, pero no merece  
consigue pero no alcanza;  
de suerte que [...]

.....  
todo lo que puede es  
darlo todo y no dar nada  
(vv. 3914-3966).

El retrato de Campaspe por Apeles concita el interés de McKendrick, quien considera que es el hilo conductor del tejido dramático, aunque sin relacionarlo con los otros tres retratos de Alejandro anteriores al de Campaspe, que le merecen un breve comentario. La estudiosa tampoco menciona el fantasmático retrato de Rojana —que solo existe como ente



narrado en los parlamentos de Efestión, el lugarteniente de Alejandro—, ansioso por enviarle el retrato del príncipe que aquella ha solicitado ante el inminente desposorio. A pesar de que poco después Rojana muere en alta mar, sin haber alcanzado entidad de personaje, este episodio de la reina de Chipre es factor desencadenante de la existencia de cuatro retratos *materialmente presentes en el escenario* que funcionan como dispositivos escénicos (Pavis 1983: 145).

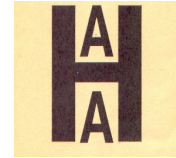
Estos artificios, al no estar permanentemente —o por largo tiempo— en el espacio escénico (o textual) demandan la atención del lector/espectador, pues, además de hacer visible el imaginario social acerca del retrato pictórico, producen una sobrecarga semántica en la significación del texto dramático y escénico, dando lugar a una "sobreteatralización de la escena" (Pavis 1983: 145), o más específicamente, lo que reconocemos como una formalización del metateatro denominada *mise en abyme* o abismación.

Como dice Dällenbach (1991: 25), cualquier enclave o *mise en abyme*, reconocible por su nítido enmarque, funciona como un espejo o réplica en miniatura del texto mismo, sea porque lo condensa, contrapone o subvierte. El singular poder de revelación de los espejos en pinturas de los siglos XVI y XVII, más allá de que fueran convexos (como en *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck) o planos (como en *Las Meninas* de Velázquez), consiste en mostrar lo que el espectador no ve, o marcar un contraste con lo directamente visible en escena (Dällenbach 1991: 18-19). En forma análoga, los espejos de la *mise en abyme* teatral y, específicamente, de la comedia que estamos considerando, cumplen el mismo cometido.

La primera *mise en abyme* o espejo interno de *Darlo todo...* sucede cuando Efestión convoca a Timantes, Zeuxis y Apeles con sus respectivos retratos de pequeño formato, basados en una estatua del monarca, entre los cuales Alejandro podrá elegir el que será enviado a Rojana, porque presentan "variedad / en ideas y bosquejos" (vv. 465-466).

Cabe notar que las didascalias implícitas en el parlamento de Efestión confirman la existencia virtual de los tres retratos como dispositivos escénicos que instauran el plano metateatral en la puesta en escena de la comedia, al decir "traigo a los tres [los retratos] con ellos [los pintores]" (v. 464). Entonces salen Timantes, Zeuxis y Apeles y Alejandro, que da muestras de ser un conocedor del "mejor arte" (v. 475), examinará cada retrato, sosteniéndolos sucesivamente entre sus manos. La *mise en abyme* comienza, pues, cuando Timantes entrega su retrato a Alejandro. La tajante reacción del monarca, "Esto no es mi retrato" (v. 491), nos retrotrae a un episodio previo entre Diógenes y Chichón. El sabio, para demostrarle al gracioso lo poco que es el imperio de Alejandro, le dice que el príncipe, con cuanto puede, no puede enmendar un defecto en sus ojos. Chichón asiente, detallando la imperfección con crudeza e ironía:

Yo confieso  
que, atravesados, es grande  
la fealdad que tiene en ellos,  
mayormente encarnizado  
y lagrimoso el izquierdo,  
sobre cuyo hombro derriba  
la cabeza quizá el peso  
del laurel  
(vv.136-143).

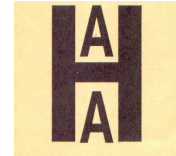


Según el soberano, al disimular Timantes con tanto esmero el “borrón” de su rostro, ha logrado transformar su gesto lisonjero en mentira y, dicho esto, lo rompe. Seguidamente, considera que el de Zeuxis está más parecido a su persona, pero no menos culpado que el anterior:

viendo  
estoy mi defecto en él  
tan afectado que pienso  
que en decírmele no más  
todo el estudio habéis puesto;  
con que igualmente ofendido  
déste, que desotro, quedo;  
pues lo que en uno es lisonja  
es en otro atrevimiento.  
Tampoco aqueste ejemplar  
quede al mundo, de que necio  
nadie le diga en la cara  
a su rey sus sentimientos  
(vv. 514-526).

Finalmente, el retrato en escorzo de Apeles le merece una encendida aprobación al revelar que su artista ha sido prudente y cuerdo:

que sólo vos sabéis cómo  
se ha de hablar a su rey, puesto  
que a medio perfil está  
parecido en extremo.  
Buen camino habéis hallado  
de hablar y callar discreto;  
pues, sin que el defecto se vea,  
estoy mirando el defecto,  
.....  
Y para que quede al mundo  
este político ejemplo  
de que ha de buscarse modo  
de hablar al rey con tal tiento  
que ni disuene la voz  
ni lisonjee el silencio  
nadie, sino Apeles, pueda  
retratarme desde hoy...  
(vv. 539-570).



Los tres retratos de Alejandro y el retrato de Campaspe instauran en forma explícita la abismación del texto, no con *teatro en el teatro* sino mediante *pintura en el teatro*<sup>10</sup>, si bien la profundidad del efecto abismante se intensifica por la inclusión de similitudes entre personajes (Campaspe/ Estatira, Teágenes/ Alejandro), efectos acústicos y espejos metafóricos (el Tíber, reflejando a Roma; el retrato pictórico como espejo).

El retrato de Apeles, esquivando la dificultad que entrañaba elegir la posición frontal del modelo, muestra opacidad, revela ingenio para decir y no decir mediante la perspectiva y el claroscuro. El escorzo logra el efecto de una *esquiagrafía* (Rodríguez de la Flor 2007: 364) al producir una imagen enigmática, *velada* y en última instancia *política* de la cabeza del imperio macedonio.

Si aquel tipo particular de perspectiva es la piedra angular del retrato de Alejandro, en forma homóloga, la *mise en abyme* sugiere que el lector/ espectador de *Darlo todo...* necesita adecuar su mirada, volverla *escorzada*, para horadar los sentidos profundos y ocultos del texto que, al menos posibilitan por una parte, establecer una correspondencia tácita entre la imagen mayestática y  *fingida* del cuerpo/rostro del retratado —al escabullir al ojo del espectador su aspecto más característico— y el  *cuerpo* político del Imperio.

Una abismación contrastante pero en cierto punto semejante a la anterior se produce con el retrato de Campaspe, que también pinta Apeles. Alejandro le había advertido que en este nuevo desafío no tendría necesidad de poner perfil a ningún defecto por la belleza de la mujer, pero que debería redoblar su talento para que al retrato sólo le falte hablar. La respuesta de Apeles es sorprendente:

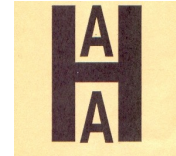
especies  
digo, señor, que pondré  
al retrato tal cuidado  
que, aunque en el lienzo pintado,  
tan fuera del lienzo esté,  
que llegue tu amor feliz  
a persuadirse, no en vano,  
que echarla puede la mano  
entre el cuadro y el matiz  
(vv. 2190-2197).

Según se infiere de tan rotunda afirmación, Apeles se propone realizar un *trompe-l'oeil* o trampantojo como los que, según la tradición, practicaba con intensidad el Apeles histórico. Su retrato revelará su calidad de artista porque será un simulacro tan perfecto que hará sentir a Alejandro el impulso de atravesar con su mano el cuadro para alcanzar a su amada, aunque sepa que la verdadera está fuera del lienzo.

---

<sup>10</sup> Al respecto es interesante mencionar que Suárez Miramón (2007: 62) analiza la función metateatral pictórica y, además, catóptrica del espacio en *Lo que quería el Marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, mediante "el juego alternante de los espejos y la utilización de dos elementos más que sugeridores, la pintura y el espejo", lo cual establece una formalización de metateatro, semejante a la de *Darlo todo...*





Es notorio que el pintor empleará en este nuevo retrato una técnica diferente a la que utilizó para el retrato del soberano, pero es consciente de las dificultades de su empresa, al decirle a Estatira que es más fácil pintar un rostro imperfecto que uno de suma belleza:

Cuando en un rostro hay lunar  
o desproporción que acuerde,  
cuando se mira el retrato,  
de su dueño las especies,  
es fácil retratarle;  
mas cuando es tan excelente  
.....  
no se imita fácilmente  
(vv. 2314-2323).

De tal manera, en forma homóloga al arte del pintor, el dramaturgo al apelar al trampantojo muestra de manera consumada la dialéctica ilusión/verdad, poniendo en cuestión la supuesta eficacia del ojo humano para el conocimiento de la realidad.

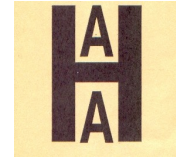
Lo notable es que Calderón, que también ha mostrado en otras comedias ser un gran artífice del trampantojo teatral, debe realizar en *Darlo todo...* un simulacro de simulacro, pues debe presentar un trampantojo *pictórico* inserto en el simulacro o ficción, que es el texto teatral montado en un escenario<sup>11</sup>. El retrato del natural que finalmente logra Apeles —pues Campaspe, a diferencia de Alejandro ha posado ante el pintor— es un prodigio, un duplicado que sorprende y engaña a la propia Campaspe. Pero además, lo realmente notable es que además nos instala en una nueva *mise en abyme*:

Qué es lo que miro? Es por dicha  
lienzo o cristal transparente?  
el que me pones delante,  
que mi semblante me ofrece  
tan vivo que aun en estar  
mudo también me parece?  
[...]  
¿Soy yo aquella o soy yo, yo?  
(vv. 2688-2698).

Campaspe, además de no saber si lo que ve es un cuadro o un espejo, hecho que desestabiliza su propia mismidad, se asombra de que Apeles, artífice de su *segundo ser*, sea capaz de dárselo a Alejandro. Como dice McKendrick, Campaspe comprende que el retrato es para Alejandro una manera de poseerla, de hacerse su dueño (2002: 178) —como efectivamente intentará lograrlo en la tercera jornada, ordenando a sus soldados que la lleven a su tienda mediante un engaño.

---

<sup>11</sup> El trampantojo consiste en *hacer ver lo que no es o no existe*, lo que supone intencionalidad de producirlo y un contemplador o mirante, seducido y atrapado en la red del engaño.



Pero desde nuestro punto de vista, la imagen pintada también expresa que el deseo de poder y el poder del deseo, para Alejandro tienen el mismo sentido.

No es casual que Calderón, haya puesto tanta insistencia en mostrar el distanciado y grotesco retrato verbal de Alejandro, a cargo del gracioso de la comedia, centrado en la desviación de la mirada del monarca y también en la inclinación de su cabeza. La simbología del ojo humano expresa que, siendo el sol foco de la luz y ésta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver simboliza, en consecuencia, el comprender (Cirlot 1958: 323). La luz guía la vida de Diógenes, como se lo dice a Alejandro, cuando éste va a buscarlo a su casa y la claridad de la mirada también está en el ojo sagaz de Apeles y en la lucidez con que Campaspe defiende su libre albedrío.

### Del pasado al presente: visualización de las tramas del poder monárquico

Es indudable que, en algunos pasajes, *Darlo todo...* refiere elípticamente el presente histórico del lector/ espectador del Seiscientos, con lo cual el eje del sentido profundo de la comedia, la visualización de la trama del poder, puede girar del pasado al presente, resaltando el espejo falso de la grandeza imperial de España y su inexorable decadencia. Entre las variadas alusiones que podrían argüirse a este respecto, mencionamos el auge del género pictórico del retrato, que ingresa como resorte dramático en numerosas comedias del XVII para crear o dinamizar las relaciones sentimentales de ciertos personajes. Por cierto que tal recurso ficcionaliza "un uso social cultivado especialmente por las cortes europeas, pero que también se daba en otros segmentos de la población" (Portús Pérez 1992: 193). El mismo historiador asevera que el empleo de retratos "para favorecer la política matrimonial se remonta en España hasta al menos la época de los Reyes Católicos" (Portús Pérez 1992: 193).

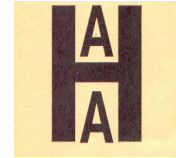
Por ello, no es aventurado interpretar que los retratos del poderoso Alejandro y su relación con Apeles refieren oblicuamente a algunos de los numerosos retratos de Felipe IV, el llamado Rey Planeta, pintados por Diego Velázquez, su pintor de cámara, con quien el rey mantuvo una larga relación personal. Portús Pérez afirma que, en *Las Meninas* Velázquez, se está autorretratando "como un segundo Apeles, que tiene la exclusividad del retrato del príncipe" (1992:193).

Por nuestra parte, queremos detenernos brevemente en tres retratos de Felipe IV, que presentan notorias analogías con las cuestiones que se dirimen en la comedia acerca de los retratos de la realeza<sup>12</sup>.

El enorme retrato de *Felipe IV en castaño y plata* (figura 1), probablemente de 1635, actualmente se encuentra en la National Gallery de Londres. Presenta al rey de cuerpo entero, vistiendo un traje ricamente bordado en los mencionados colores. El rey, que casi siempre posaba vestido de negro, luce además el collar de la orden del Toisón de Oro. Su figura y ropaje trasuntan poderío imperial, remarcado por su mano apoyada en una mesa.

El retrato de *Felipe IV en Fraga* (1649) se encuentra en el Museo Frick Collection de Nueva York (figura 2). Ante la sublevación de los catalanes, el rey al frente de sus tropas se instala en Fraga con Velázquez. Las pinceladas muestran con realismo el rostro del monarca, con una vejez prematura —provocada por graves conflictos políticos y por las recientes muertes de su esposa Isabel y de su heredero Baltasar Carlos— que el pintor no disimula o

<sup>12</sup> Las imágenes de los tres cuadros figuran en *Apéndice*.



modera. Este retrato se utilizó para presentarlo a la prometida del rey, la archiduquesa Mariana de Austria.

Los espejos y los retratos, dice Rodríguez de la Flor (2007: 363-364), al ser potentes reduplicadores de la condición transitoria de lo que en ellos se miran con deseo de alguna permanencia, imantan y repelen. Tal es lo que le sucedía a Felipe IV, reacio a dejarse retratar por Velázquez, según se sabe por una carta que el monarca escribe a Sor Luisa Magdalena de Jesús, en 1653: "No fue mi retrato porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ello como por no verme envejeciendo" (Marías Franco 2000: 176)<sup>13</sup>.

Después de *Las Meninas*, conocida originalmente como *La familia de Felipe IV*, Velázquez pinta el *Último retrato del rey*, de 1657 (figura 3), que se encuentra en el Museo del Prado, muy parecido al retrato de Felipe IV que se conserva en la National Gallery de Londres, aunque en este último no figuran el collar de la orden del Toisón de Oro y los brillantes botones. El rostro del monarca muestra acentuados signos de vejez que trasuntan preocupación por el reino, precipitado a la decadencia.

Creemos que los ejemplos citados también permiten leer la comedia de Calderón como una reflexión sobre la caducidad de los imperios, y sobre el poder de la pintura y del (meta)teatro como poderosos reveladores de tal sentido.

La pintura en el teatro, *axis de Darlo todo y no dar nada*, puede ser *espejo* que duplica el ser o cristal engañosamente transparente, *político*, cuando el retratado es el monarca. Parafraseando a Diógenes, *deus ex machina* y, en esta instancia, *dobles* del dramaturgo, es forzoso que la ciencia, "contra los achaques del siglo" acuda a desdoblamientos, duplicaciones, trampantojos, todos artificios del artificio teatral para desenmascarar la paradójica trama del poder.

## Apéndice

Figura 1. *Felipe IV en castaño y plata*



<sup>13</sup> Marías Franco toma la cita de una de las cartas del *Epistolario* (1644 al 8 de agosto de 1651). El corpus se conforma con veintinueve cartas dirigidas a Sor Luisa Manrique Enríquez, religiosa *carmelita* del *convento* de *Ma* le remite al *Rey*.

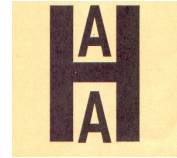


Figura 2. *Felipe IV en Fraga*



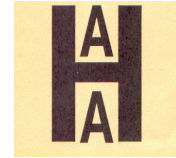
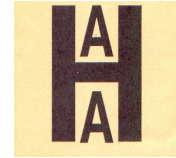


Figura 3. Último retrato de Felipe IV

## Bibliografía

- Amadei-Pulice, María Alicia (1990). "El valor de la perspectiva: sus orígenes y aplicación al teatro barroco". *Calderón y el Barroco*. Amsterdam-Philadelphia, Benjamins: 109-167.
- Balestrino, Graciela (1999). "El grotesco en el *Rufián viudo* de Miguel de Cervantes". M. Romanos (coord.), *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro*, Vol. 1. Buenos Aires, Eudeba: 263-278.
- (2006). "Las alegres, avisadas y lectoras: el *Quijote* en *El vizcaíno fingido*". A. Parodi, J. D'Onofrio y J. D. Vila (eds.), *El Quijote en Buenos Aires*. Buenos Aires, Asociación de Cervantistas e Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso": 833-840.
- (2009a). "Que ya no es tiempo de bobos: especularidad y desenmascaramiento en *La dama boba* de Lope de Vega". *Actas del III Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Universidad Nacional de Mar del Plata. Formato electrónico.
- (2009b). "La noche de San Juan de Lope de Vega o la magia del teatro". N. González, G. Prósperi y M. Keba (comp.), *El Siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: 123-133.
- (2009c). "Identidad indiana y metateatro en *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina". *XVIII Congreso internacional de teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, en prensa.
- (2009d). "«Quién vio confusiones tantas»? Trampantojo y metateatro en *Dar tiempo al tiempo* de Calderón". VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español, Salta, en prensa.
- Calderón de la Barca (1997). *Darlo todo y no dar nada*, edición electrónica de D. Hildner y V. Williamsen. <http://trinity.edu/org/comedia/calderon/Darlot.html>  
Basado en Juan Jorge Keil (ed.) (1830). *Comedias de D. Pedro Calderón*, Leipzig, Tomo IV.
- Cirlot, Juan Eduardo (1958). *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle.
- Coenen, Erik (2008). "Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón". *Criticón* 102: 195-209.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*, Madrid, Visor.
- De los Ríos, Valeria (2007). "Mirada y *trompe-l'oeil*: La pregunta por la representación en Calderón". *Acta Literaria* 35, II Semestre: 111-125.
- Hildner, David J. (2004). "Protofeminismo afirmado y retractado en el *Darlo todo y no dar nada* de Calderón". *Neophilologus* 88: 385-394.



- Mariás Franco, Fernando (2000). "Las Meninas de Velázquez, del despacho de Felipe IV al cenador de Carlos III". J. Alcalá Zamora y A. Pérez Sánchez (eds.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*. Madrid, Real Academia de la Historia: 157-177.
- McKendrick, Merveen (2002). "El libre albedrío y la reificación de la mujer: La imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada*". *Identities in Crisis. Essay on Honour, Gender and Women in the Comedia*. Kassel, Reichenberger: 171-188.
- Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Portús Pérez, Javier (1992). "Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en la escuela barroca española". [\*Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte\*](#). Tomo V: 185-210.
- Prieto González, José Manuel (2000). "Las Artes Plásticas al servicio de la dramaturgia calderoniana. Posibilidades de inversión de los términos anteriores". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*. Tomo 13: 173-219.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2005). *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons.
- (2007). "Espejo de cenizas". *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta - Universitat de les Illes Balears: 362-371.
- Rodríguez, Evangelina y Antonio Tordera (1985). "Calderón, entre la pintura y la escritura: descartando borradores". *Escritura y palacio, El toreador de Calderón*. Kassel, Reichenberger: 15-20.
- Romanos, Melchora (2002). "Alejandro Magno y la ejemplaridad de la historia antigua en el teatro de Calderón". Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80º cumpleaños*. Vol. 1. Kassel, Reinchenberger: 789-802.
- Ruiz Lagos, Manuel (1966). "Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico". *Segismundo II*: 91-104.
- (1981). "Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón". *Cauce. Revista de filología y su didáctica* 4: 77-130.
- Suárez Miramón, Ana (2007). "Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla". *Revista de Literatura* LXIX. 137, enero-junio: 51-73.
- Walthaus, Rina (1998). "Pintar en palabras. *Ekphrasis* y retrato en algunas obras calderonianas". María Cruz Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá: 1661-1670.  
<http://home.planet.nl/~pagklein/rina/aiso4.html> (16/ 02/ 2010)