



Ayuntamiento de Madrid

FG

C-49380

C
49380

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

EL PINTOR DE SU DESHONRA

Ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

EL PINTOR DE SU DESHONRA

EDICIÓN CONMEMORATIVA DEL
IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL AUTOR



Ayuntamiento de Madrid
2000

Ayuntamiento de Madrid

CONCEJAL DEL ÁREA DE CULTURA, EDUCACIÓN, JUVENTUD Y DEPORTES
Fernando Martínez Vidal

DIRECTORA DE SERVICIOS DE CULTURA
Lucía Brizuela Castillo

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
M^a Carmen del Moral Iglesias

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE MUSEOS
Carmen Herrero Valverde

DIRECCIÓN EDITORIAL
Álvaro Martínez Novillo, Carmen Lafuente y José Bonifacio Bermejo

DOCUMENTACIÓN
Biblioteca Histórica Municipal. Carlos Dorado (Director de la Hemeroteca Municipal), Carmen Priego (Directora del Museo Municipal), José María Bernáldez (Director del Archivo de Villa)

PRENSA
Javier Monzón

PRODUCCIÓN
José Luis García, Emiliano Escribano, Esperanza Revilla, Isabel López de Felipe, Vicenta Nava y el personal de la Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid

MAQUETACIÓN
Carlos Alcántara

FOTOGRAFÍAS
Pablo Linés, Museo Municipal de Madrid, Javier Portús

FOTOMECÁNICA
Tecnigraf

IMPRESIÓN
Printing

ENCUADERNACIÓN
Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid

ILUSTRACIÓN DE CONTRAPORTADA
Retrato de Pedro Calderón de la Barca. Grabado en cobre, talla dulce. Dibujo de Rafael Ximeno grabado por Mariano Brandi. De la colección *Retrato de los españoles más ilustres con un epitome de sus vidas*. Madrid, Imprenta Real, 1791. Museo Municipal de Madrid.

Depósito Legal: M-44398-2000
I.S.B.N.: 84-7812-506-X
IMPRENTA ARTESANAL DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID



Ayuntamiento de Madrid

R / 113-077

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro 7

LOS AUTÓGRAFOS DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA:

EL PINTOR DE SU DESHONRA

Carmen Lafuente 11

TEMAS ARTÍSTICOS EN EL AUTO

EL PINTOR DE SU DESHONRA

Javier Portús 29

A SU IMAGEN Y SEMEJANZA: LA NATURALEZA

COMO RETRATO EN *EL PINTOR DE SU DESHONRA*

Laura Bass 57

FACSIMIL 79

17

El Ayuntamiento de Madrid, en virtud de lo dispuesto en el Real Decreto de 10 de Mayo de 1900, y en cumplimiento de lo acordado en la Sesión de 15 de Mayo de 1900, publica el presente bando para que los interesados en el concurso de obras de construcción de un edificio para el uso de oficinas, que se celebrará en el mes de Julio de 1900, presenten sus propuestas en el Ayuntamiento de Madrid, en el plazo de diez días hábiles, contados desde la fecha de la publicación de este bando.

El edificio que se construya tendrá una superficie de ochocientos cuarenta metros cuadrados, y se situará en la calle de Alcalá, entre las calles de Toledo y de Segovia. El proyecto de obra se halla depositado en el Ayuntamiento de Madrid, para que los interesados puedan verlo y tomar conocimiento de sus condiciones y requisitos.

Los interesados en el concurso deben presentar sus propuestas en el Ayuntamiento de Madrid, en el plazo de diez días hábiles, contados desde la fecha de la publicación de este bando. Las propuestas deben ser firmadas por el interesado, y acompañadas de un presupuesto detallado de los gastos que se estimen necesarios para la ejecución de la obra. El Ayuntamiento de Madrid se reserva el derecho de aceptar o rechazar las propuestas que le presente, sin que esta decisión pueda dar lugar a reclamación alguna.

El Ayuntamiento de Madrid, a 15 de Mayo de 1900.

PRESENTACIÓN

José María Álvarez del Manzano y López del Hierro
Alcalde de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

En el año 2000 se cumple el IV Centenario del nacimiento de un genial dramaturgo y una personalidad sobresaliente en su época: D. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Sus múltiples facetas biográficas (noble, estudioso, militar, hombre de teatro, poeta, eclesiástico) y su larga vida hacen de él un testigo de excepción de todos los acontecimientos políticos y sociales del siglo XVII.

El Ayuntamiento no puede estar ausente de la conmemoración de tan extraordinario dramaturgo, quien, además, nacido y muerto en Madrid, mantuvo una relación con la Villa casi tan dilatada como su vida al escribir cada año los Autos Sacramentales para las Fiestas del Corpus.

Fruto de esa relación, nos enorgullecemos de poseer un inestimable patrimonio bibliográfico en nuestra Biblioteca Histórica: veintitrés autos manuscritos autógrafos, de los que hoy presentamos una muestra, *El Pintor de su deshonra*, en una cuidada edición facsimilar realizada en la Imprenta Artesanal.

Los estudios que anteceden al texto ahondan en la relación de Calderón con la Pintura, a la que defendió como una de las Bellas Artes, y nos ayudan a entender su idea de la Naturaleza como retrato de Dios. El primero, documenta la procedencia de los manuscritos y nos desvela datos sobre la representación de *El Pintor de su deshonra* en 1686.

Esperamos que esta nueva contribución del Ayuntamiento a un acontecimiento cultural de primera magnitud tenga la misma acogida que las anteriores, y sirva para dar a conocer el acervo bibliográfico que custodia.

Ayuntamiento de Madrid

LOS AUTÓGRAFOS DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA:
EL PINTOR DE SU DESHONRA

Carmen Lafuente

Directora de la Biblioteca Histórica de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

El Ayuntamiento de Madrid conserva en la Biblioteca Histórica veintitrés autos sacramentales de Calderón manuscritos autógrafos considerados una de las más sobresalientes piezas bibliográficas por su valor literario y documental. Se encuentran reunidos en dos tomos, tamaño folio, con encuadernaciones artísticas realizadas por Victorio Arias (t. I) y Vicente Cogollor (t. II).

Cada volumen contiene los siguientes autos:

Tomo I

El valle de la Zarzuela
El viático cordero
La cura y la enfermedad
La devoción de la misa
La hidalga del valle
La inmunidad del sagrado
La segunda esposa y triunfar muriendo
La vacante general (incompleto)
Las espigas de Ruth
Lo que va del hombre a Dios
Mística y real Babilonia
Psiquis y Cupido
Tu prójimo como a ti

Tomo II

A Dios por razón de estado
A María el corazón
El año santo en Roma, 1ª parte
El diablo mudo
El divino Orfeo
El laberinto del mundo
El lirio y la azucena
El pintor de su deshonra
El primer refugio del hombre y probática piscina
El sacro Parnaso

Procedencia

Sabemos que proceden del Archivo de Villa, por una nota manuscrita¹ en un Apéndice al *Catálogo de la Biblioteca Municipal de 1876*², en la que se advierte de las obras que pasaron del Archivo a la Biblioteca con posterioridad a 1877. En este Apéndice se relacionan muchas obras de Calderón y entre ellas, estos dos tomos manuscritos³ con la indicación de que “algunos podrían ser autógrafos”. No hemos encontrado ningún documento en el Archivo sobre

¹ Con letra de Carlos Cambronero, responsable de la biblioteca desde 1898 hasta 1914.

² Fecha de su fundación.

³ T. 32 y 33.



Anteportada de los *Autos Sacramentales* de Pedro Calderón de la Barca. Madrid, 1717. Grabado en cobre, talla dulce. Dibujo de Bernardo García grabado por Gerrit Valck.

este traslado y puede que no exista, ya que la proximidad de ambas instituciones en aquella época⁴ podría haber obviado el requisito.

Los manuscritos del primer tomo, tuvieron consideración de autógrafos desde muy pronto por lo que se encuadernaron lujosamente a principios de este siglo. Hay que exceptuar el auto *La primer flor del Carmelo* que, escrito en papel de menor tamaño y con distinta letra, se encontraba incluido, por lo que se desencuadernó y ordenó separadamente en 1991⁵.

Inexplicablemente, el segundo tomo, encuadernado en holandesa, pasó desapercibido para los expertos. No aparece en la *Bibliografía* de Simón Díaz⁶, ni Valbuena Prat⁷ lo menciona. Al estudiar la Biblioteca ambos tomos para realizar la declaración de bien cultural, nuestras fundadas sospechas de autenticidad fueron ratificadas por Manuel Sánchez Mariana, Ignacio Arellano y José María Ruano de la Haza. Éste último, además, nos remitió un artículo de Don W. Cruickshank, sobre la ortografía de Calderón⁸ en el que advierte que no utiliza los manuscritos de la Biblioteca para su estudio por considerarlos copias en limpio del mismo Calderón para ser enviadas a la imprenta; y apunta una fecha tardía, 1670, para su factura. Con posterioridad, el profesor Ruano amplía esta información⁹: "Es probable, pues, que Calderón realizara las copias en limpio entre 1665 y 1670 [...] periodo [...] de poca actividad teatral en Madrid, ya que, tras la muerte de Felipe IV en 1665, los teatros comerciales, al igual que los de la Corte, fueron cerrados por un tiempo indefinido de luto".

Para averiguar por qué el Ayuntamiento conserva veintitres autos autógrafos de Calderón, necesitamos conocer la relación del dramaturgo con Madrid, que será fluida y dilatada a lo largo de su vida. Tenemos constancia de que escribe uno de los cuatro autos que en 1637 se representaban para las fiestas del Corpus por el documentado estudio de Shergold y Varey¹⁰; y sabemos también que desde 1648 hasta su muerte es el único autor de los dos autos que pasan a escenificarse en Madrid todos los años. Cobraba por ello en los últimos años 5.800 reales de vellón, 1.400 como autor, más una "ayuda de costa" de 300 ó 400 ducados por acu-

⁴ Salas contiguas en la Casa Panadería.

⁵ Año en que la Biblioteca realizó los informes de declaración de bien cultural a la Comunidad de Madrid.

⁶ Simón Díaz, José. *Bibliografía de la Literatura hispánica*, t. VIII, 1967, pp. 63-64.

⁷ Valbuena Prat, Ángel. *Los autógrafos de los Autos de Calderón*. En: "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museos Municipales" IV, 1927, p. 485.

⁸ Cruickshank, D. W. *Calderon's handwriting*. En "Modern Language Review", 1970, p. 77 nota.

⁹ Ruano de la Haza, José María. *Andrómeda y Perseo*. Pamplona, etc: Universidad de Navarra, etc., 1995, p. 62. Mi agradecimiento al profesor Ruano que, pacientemente, atendió y aclaró las dudas que me surgieron en la elaboración de este artículo.

¹⁰ Shergold, N. D. - Varey, J. E. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, p. XIII.

dir a Madrid durante los ensayos desde su residencia habitual (Alba de Tormes o Toledo). En dos ocasiones Calderón se ve obligado a reclamar esta "ayuda" mediante cartas de su puño y letra,¹¹ como la que sigue:

El día, Señor que besé la mano a V.E. [el conde de Castrillo] para bolberme a Alba, V.E. - Dios le guarde - me mandó dejase persona que solicitase los efetos de la merced que me avía hecho. Yo, por no cansar a V.E. en cosas tan menores alcé la mano desta pretensión dándome por vien premiado en sólo aver acudido al seruicio de V.E., pero, aunque quiera llebar adelante esta atención, no me es posible porque la necesidad no facilmente se sujeta a lo mejor. Yo estoy en vna cama con vnas grandes tercianas y avnque el duque mi Señor me hace más merced que yo merezco, con todo no pueden los señores cuydar tan por menor de los menesteres de vn enfermo que no le hagan soledad quatro reales a su cabecera. Suplicando a V.E. cuan humildemente puedo, sea seruido de hacerme merced de mandar se me pague aquella librança, pues tiene tantos prerrogatibos en mi favor como vn decreto de V.E., vn Ayuntamiento de Madrid y un auto del Consejo, y en ninguna ocasión podrá lograrse mejor que en ésta toda la onrra y merced que V.E. me hace, pues en ella no solo goçará el nombre de ayuda de costa, sino el socorro piadoso merecido no ya por su primer pretesto, sino por el de valerme en mi mayor necesidad del amparo y grandeza de V.E., cuya vida Nuestro Señor guarde los felices años que sus criados deseamos y emos menester. Alba y octubre 1648.

Humilde criado de V.E. que sus pies vesa

Don Pedro Calderón de la Barca¹² (firma y rúbrica)

A partir de 1648, gracias a sus altos protectores, la "ayuda de costa" a Calderón aparece siempre en la relación de gastos de las fiestas, a pesar de las quejas de algunos regidores que veían cómo se disparaban las cuentas y la dificultad que tenía Madrid para asumir un dispendio mayor cada año.

Edición de los autos

Se supone que el Ayuntamiento debía haber conservado todos los autos manuscritos que escribió Calderón, sin embargo, ya al año siguiente de su muerte, la Villa pelea por recobrar lo que ha pagado y considera suyo, acudiendo al Consejo de Castilla:

¹¹ Archivo de Villa 2-197-7. Publicada por José María Bernáldez en *Las tarascas de Madrid*, 1983, p. 22.

¹² Archivo de Villa 2-483-71. Publicada por Pérez Pastor, Cristobal. *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas*. Madrid, 1910, p. 289 y Latorre y Badillo, M. *Representación de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento (1620 a 1681)*. En: "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 3ª época. Año XV, t. XXV. 1911, pp. 344-45.

Señor: Hauiendo thenido Madrid nortizia en el ayuntamientto de oy que diferentes mercaderes de libros y otras personas tienen algunos de los autos sacramentales que escribió D.ⁿ Pedro Calderón para las fiestas del Corpus que Madrid a hecho en cada un año a su Mg^d., que están para ynprimirse, algunos, por sauer, an acudido ante el Vicario desta Villa a pedir lizençia y que se los a rremitido para su zensura al Dr. Dn. Juan Matheo Lozano, cura de San Miguel, y *porque dichos autos se los pagó esta Villa al dicho Dn. Pedro Calderón y tiene recogidos gran parte dellos, que los an entregado sus testtamentarios reconociendo ser de Madrid, que los quiere poner todos en su Archivo*, para lo qual parece de su obligación dar quentta a V.A. para que *mande no se puedan ynprimir en estos reynos por ningún inpressor ni otra persona*, ni bender ninguno de los auttos sacramentales ni loas que scriuió dicho D.ⁿ Pedro Calderón, *por hauerlos pagado Madrid*, y por esta razón ser suios, como *por que teniéndolos todos recogidos podrán servir para las fiestas de los años susequentes*, y assí mismo que los que están ahora para ymprimirse y rremitidos a zensura por el Vicario se enbarguen y recojan de qualesquier parttes donde estubieren, V.A. mandará lo que más sea de su Real Serbiçio. Madrid, a quinze de abril de mill seiscientos y ochenta y dos años.

quien le da la razón:

Madrid y abril diez y siete de mill seiscientos y ochenta y dos = La Villa haga recoger los auttos sacramentales que expresa y *no se permita que ningún ynpressor lo ynprima y se le previene que respecto de tenerlos pagados no se a de dar cantidad alguna por la representtazion que se a de hacer de los mismos auttos*.

[Al margen]: Señores de Gouierno, sus Ilustrísimas
D. Garcia de Medrano, D. Antonio Monsalve, D. Juan de Alfaro, D.
Juan Anttonio de Otalora, D. Josph de Gato¹³.

Tras este litigio, Madrid continúa representando autos de Calderón con muy pocas excepciones hasta comienzos del siglo XVIII; podría decirse que el poeta reinó después de morir sobre las fiestas del Corpus hasta la desaparición de los autos hacia 1714, y no sólo por haber sido el representante más perfecto de este género y el dramaturgo preferido de la Casa de Austria desde Felipe IV, otros motivos más prácticos contribuyeron a este hecho: para las arcas exhaustas de la Villa suponía un alivio no tener que pagar cada año nuevos autos¹⁴. Argumentos

¹³ Archivo de Villa 4-254-2. Pérez Pastor, Cristóbal. *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid, 1905, pp. 430-31. Ruano de la Haza, J. M. *Op. cit.*, 1995, pp. 65-66.

¹⁴ Ruano de la Haza, J. M. *Op. cit.* p. 72.

como la “enfermedad del censor”, “la falta de tiempo para leer y censurar los nuevos” o “la elección real” de un auto de Calderón, impidieron en muchas ocasiones representar los de los nuevos dramaturgos. De 1682 a 1704 sólo hay constancia que Antonio de Zamora lo consiguió en 1698, y en 1687 y 1693 parece que tampoco fueron de Calderón¹⁵.

Otros intentos de impresión se suceden. En 1703 Madrid se entera de que Gabriel de León, mercader de libros, ha pedido licencia y privilegio al Vicario sin contar con la Villa y ha comenzado ya la impresión del auto *Las espigas de Ruth*. Tras una batalla legal, la Villa no sólo recupera 70 autos “cuya relación consta en el archivo”, sino que consigue 15 más que le faltaban, pagando “a razón de 30 reales por cada uno” y el embargo de los pliegos impresos de *Las espigas de Ruth* “por rezelar el que quería [el librero] continuar en la ympresión”, consiguiendo que el Consejo fallara en su favor y notificara al fin del auto “a todos los libreros y ympresores no bendiesen ni ymprimiesen libros ni autos de D. Pedro Calderón”¹⁶. En uno de los documentos recogidos por Pérez Pastor¹⁷ sobre este asunto aparece el listado de los 70 autos y 12 loas que recupera el Ayuntamiento¹⁸.

De nuevo, Pérez Pastor y Ruano de la Haza¹⁹ nos dan noticia de otro intento de impresión furtiva en 1714 “a costa de un indiano y que toda ella [la impresión]... se ha encajonado para las dos Indias”. En acuerdo de la Villa, de 6 de mayo de 1715, se acordó remitir a dos comisarios de corrales de comedias “para que executen todas las diligencias que les pareciese convenientes a embarazar la prosecución de este atentado”.

Lo conseguirá definitivamente dos años más tarde Pando y Mier, quien, mas sensatamente, se ofrece pagar por los autos una elevada cantidad.

Madrid y Marzo 31 de 1716

en su Ayuntamiento

Ilmo. Señor:

Don Pedro Pando y Mier dize que teniendo entendido que si la ympresion de los autos [al margen y con otra letra] *sacramentales que dejó a V.S.I. don Pedro Calderón por legado en el testamento debajo de cuya disposición fallaszio* se hiziese por V.S.I., pudiera sufragar

¹⁵ Archivo de Villa. 2-200-5. Citado por Ruano de la Haza, J. M. *Op. cit.* pp. 12-13.

¹⁶ Archivo de Villa. 4-254-2. Citado por Ruano de la Haza, J. M. *Op. cit.* pp. 73-75.

¹⁷ Pérez Pastor, *Noticias y documentos*, 1910, pp. 50-51.

¹⁸ Ruano de la Haza, J.M. *Op. cit.* p. 13: (algunos no son de Calderón).

¹⁹ Pérez Pastor. *Documentos ...* 1905, pp. 444-445. Ruano de la Haza. *Op. cit.* pp. 78-79.

algún alibio en venefizio de su público, y deseando que éste le adelante V.S.I. con más [con otra letra] *promptitud* y particularidad por el suplicante que por otro medio ni persona alguna, contribuyendo algún corto seruizio a disposición de V.S.I. en parte de consideración y justo reconocimiento de la grazia que V.S.I. se sirbiera dispensarle =

Suplica a V.S.I. *se sirua conzederle la facultad que tiene pedida para la ympresión de los referidos autos entregándosele del Archivo si le faltaren algunos* para cumplir el número de todos los orixinales *con calidad de volverlos* y un juego entero de la nueva impression para que V.S.I. disponga de ellos a su arbitrio y para que V.S.I. consiga parte del alibio que solizita en venefizio del público, *ofreze entregar a disposición de V.S.I. 12.000 reales de vellón*, luego que tenga efecto la lizenzia y facultad que pretende, *en dinero de contado* según y en la forma que se le hordenare en cuya consideración espera que V.S.I. se sirba dispensarle esta grazia en que rreziuirá merzed.

En el resumen del legajo donde aparecen estos documentos²⁰ consta la aplicación del dinero entregado:

Madrid, con motivo de la obra del Puente de Toledo, vendió a los Pando los 72 autos manuscritos de d. Pedro Calderón que poseía en su archivo en precio de 16.000 [sic] reales

De la documentación anterior, y teniendo en cuenta que Calderón sólo publicó en 1677 un único tomo de autos, donde se queja de las impresiones que se hicieron sin su autorización "no cabales, adulteradas, defectuosas", se pueden extraer algunas conclusiones:

- La enorme popularidad del dramaturgo y las innumerables copias que corrían dieron lugar a los repetidos intentos de impresión de los autos, a los que Madrid se oponía frontalmente defendiendo su legado no solo por el ahorro que le suponía, sino también porque, desconocidos del público, puede presentarlos como novedad²¹.
- La extraordinaria valoración que mantiene Calderón a los cuarenta y cinco años de su muerte para libreros e impresores, aunque ya los autos no se representaban en lugares públicos ni interesaban a los nuevos reyes borbones.
- La endémica falta de liquidez de la Villa necesitada de financiación extraordinaria para las obras públicas, que se ve obligada a vender parte de su patrimonio máspreciado, lo que da lugar al reproche de Mesonero Romanos un siglo más tarde²².

²⁰ Archivo de Villa, 4-254-2.

²¹ Ruano de la Haza, J.M. *Op. cit.*, pp. 67 y sigs.

²² *Catálogo de los libros de la Biblioteca Municipal a su instalación en 1º de mayo de 1876*. Madrid, 1877, pp. VII: "El descuido imperdonable ... [de] los Ayuntamientos [que] habían cedido a un impresor los autógrafos de los Autos sacramentales de D. Pedro Calderón, costeados por la Villa de Madrid".

No parece que Pando cumpliera su compromiso de devolver los autos, ni tampoco sabemos si los manuscritos que compró eran autógrafos. ¿De dónde proceden los que conserva la Biblioteca?

En el testamento de Calderón (publicado por Pérez Pastor²³) hay una cláusula por la que dona en vida al doctor don Juan Mateo Lozano, cura de San Miguel “algunos papeles con que se hallaba manuscritos que no tocan a ninguna cosa de hacienda ni cargo de conciencia suyo, sino a algún empleo de su ociosidad”. Como apunta Ruano de la Haza²⁴, se trataría de manuscritos teatrales y bien pudieran ser las copias autógrafas en limpio. El cura de San Miguel, a su vez, es el censor a quien se le recogen los autos en 1682 por orden del Consejo a petición de Madrid, como ya se ha visto. Todo parece indicar que se le embargaron todos los autos, los que tenía para dar la censura y los autógrafos. El caso concreto de *El pintor de su deshonra* podría ayudarnos a confirmar esta hipótesis.

El pintor de su deshonra: su representación en 1686

El texto que presentamos tiene innumerables variantes con relación al más conocido y de mayor difusión debido a la edición de Pando de 1717²⁵, publicado más tarde por Valbuena Prat²⁶. No se trata únicamente de cambios de palabras, variaciones en la redacción, omisión y añadidos de versos, que de todo hay: me refiero incluso al cambio de nombre de un personaje central: el Demonio. *Dragón* se llama en este auto, *Lucero* en el de Pando y *Luzbel* en otros manuscritos²⁷. Las diferencias de redacción son tan grandes que parecen dos versiones distintas, y desde luego está claro que Pando utilizó un manuscrito distinto al nuestro. Me limito a señalar algunas cuestiones que se abordarán en profundidad en la edición crítica que se encuentra preparando el profesor Alan Paterson para la Universidad de Navarra y la editorial Reichenberger.

No hay noticias de la primera representación de *El pintor de su deshonra*. Pérez Pastor²⁸ publica muchos documentos del Archivo de Villa sobre las fiestas del Corpus y Shergold y Varey²⁹ recogen exhaustivamente los relativos a 1637-1681, sin que conste en ellos este auto. En muchos expedientes aparecen los títulos y las “memorias de apariencias” (escenográficas)

²³ *Documentos*. 1905, p. 401.

²⁴ *Op. cit.*, p. 64.

²⁵ Calderón de la Barca. *Autos sacramentales*. Madrid: Imp. de Manuel Ruiz Murga.

²⁶ Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales*. Madrid: Aguilar, 1991.

²⁷ Sign. I 16, 3 (BHM). Sign. Mss 16279 (BN).

²⁸ *Documentos...* 1905.

²⁹ *Op. cit.*, 1961.

que Calderón describía con toda su complejidad, pero la documentación no siempre está completa y aunque se cite al poeta como autor, faltan los títulos de los autos. Los carros móviles en que se efectuaba la representación nos dan una pista: en las acotaciones escénicas de nuestro texto aparecen sólo dos carros, y dos son los utilizados en los cuatro autos que se escenificaban antes de 1648, cambiando más tarde a dos autos en cuatro carros; de este hecho podría deducirse su primera puesta en escena antes de esa fecha.

En el Archivo de Villa, existen varias listas de autos con los años de representación, y aunque no siempre son fiables, en una "Memoria de los Autos Sacramentales que se han representado en Madrid desde el año de 1670 hasta el de 1695"³⁰ (en realidad alcanza hasta 1704), se citan los autos *Al prójimo como a ti* y *El pintor de su deshonra* con la fecha 1686; en este caso coincide claramente con el expediente de las fiestas de ese año³¹. Aunque los documentos se encuentran en parte ilegibles por la humedad, es posible dar algunos detalles:

La Junta o Comisión encargada de la organización estuvo constituida por Gil de Castejón como Protector o Superintendente de las fiestas, el Marqués de Valhermoso, corregidor de Madrid y Tomás de Álava, Andrés Martínez Navarrete, Juan de Mora y Francisco Salcedo regidores y comisarios. Sus reuniones comenzaron en febrero.

De esta Comisión, con potestad ejecutiva, partieron las órdenes para que los autores de las obras³² y los actores permanecieran en Madrid hasta que se hubieran completado las compañías que habían de hacer los autos, lo que se notificaba uno a uno por un escribano acompañado de un alguacil. Para asegurar su presencia se realizaron varios embargos de bienes a los que estaban reacios a cumplir estos mandatos. En marzo se firmó la obligación o contrato legal.

También hay constancia de la petición de un actor (Carlos Vallejo) a los Señores de la Junta:

Dize que auiendo seruido a la Villa en diferentes ocasiones en la parte de galanes segundos y baruas, suplica a V. S^{as} que sean seruidos este año dejarle con los papeles de las baruas por allarse fatigado así del estudio como de la falta de medios, y allarse con tres hijos, en consideraziön de lo qual tanuien suplica a V.S^{as} se siruan ayudarle con alguna ayuda de costa pues le precissa la necesidad sin auer passado asta ahora a causar a V. S^{as} ni algunos antecesores suios en que recurra particular merced

[Firma] Carlos Ballejo
(rúbrica)

³⁰ Archivo de Villa, 2-200-5.

³¹ Archivo de Villa, 2-199-4.

³² (directores de compañías teatrales).

Como en Acuña, de V.E. Unaganta miento
 de mí. En auto de consejo, En ninguna
 ocasión podría lo que se me ha que en esta
 toda la onna y más que V.E. me hace. pues
 en ella no solo gozara el nom. de decaído
 de losa sino el de perverso piadoso. merecido
 no ya por suprimir precepto, sino por ce-
 se valermi en mi mayor necesidad de la am-
 paro de la deza de V.E. cuya vida más
 en la de los liengas que en la de los de los
 mos de los menger a la voluntad de
 1678

Humil decaído de V.E.

que supier de la

Don Pedro de
 de la Barca

La Comisión acepta, dándole al actor “doscientos reales sin que sirba de ejemplar”.

El 23 de marzo los autores de las dos compañías que harán los autos, Rosendo López y Manuel Mosquera, presentan sus listas de actores a la Comisión, que la aprueba en la misma fecha:

Lista de las Compañías para este presente año de 1686 que se ha de ejecutar y observar
Madrid, Marzo 23 de 1686 años

Compañía de Rosendo López

[Damas]

- 1ª María de Nabas
- 2ª Águeda Francisca
- 3ª Teresa de Robles
- 4ª Paula Marca y Juana Roldán
- Sobresaliente: Antonia Garro o la Borques

[Hombres]

- 1º Agustín Manuel
- 2º Juan Simón
- 3º Juan de Cárdenas
- 4º Rosendo López
- Carlos Vallejo, barbas
- Cristóbal Gorriz, segundas
- Gerónimo García, gracioso
- Carlos de Villavicencio, segundo
- Francisco de Fuentes, vejetes
- Carlos de Flores, arpista
- Juan de León, músico
- Joseph Navarro y Juan de Navas, papeles de por medio

(Se ha transcrito sólo la que interesa al *Pintor de su deshonra*)

En reunión de la Junta de 23 de marzo, se fijan los gastos ordinarios de las fiestas, que montan “7 quentos y 500.000 maravedís”, además de librar mil ducados de gastos extraordinarios “en las sisas más desembarazadas” por traer a varios actores de fuera de la corte “como son, siete mill y ochocientos reales para traer a Agustín Manuel y María de Nabas de Barcelona y pagar los soldados que vinieron de guarda con ellos para los papeles de primer galán y primera dama por no hauer en Madrid quien los hiciese y hauer sido gusto de Su Magestad hicie-

sen éstos sus autos. Y mill reales que dieron a Juana Roldán para que biniese de Tudela de Nabarra, por ser tiple alto y no hauer otro en Madrid". Como muchos actores no están dispuestos a dejar un trabajo más lucrativo, es necesaria la custodia de guardias para su traslado, lo que ha ocurrido en otras muchas ocasiones.

Aparece también la obligación (contrato legal) de Rosendo López para representar uno de los autos, además de varios acuerdos de la Junta y las cuentas de gastos, ambos ilegibles.

Las danzas que se bailaron fueron la famosa de "espadas de Brunete" que realizó Mateo de Romanillos, muy común en las fiestas, y otras gallegas o portuguesas a las que se obliga Jacinto de Almoeiro. De estas últimas se indica en la memoria que serán:

Una de cascabel i paloteado [...] harán un paloteado i luego bolberán a hacer otra gallarda de cuenta i rematarán con otro paloteado diferente ... Otra de caldereros vestidos de tafetán doble anguarinas y calzones, éste será azul o el color que quisieren escoger los Sres ... Cada pareja llevará instrumentos diferentes, la una con calderos, la otra con sartenes o con calderos y otra con otro instrumento, éstos llevarán sombreros blancos con cintas, así mesmo llevará cada pareja una yunque i martillo, i fuelles para poder trabajar, ésta al son de una gaita gallega. Asimismo se obliga a sacar los gigantones y tarasca a su costa los quatro días acostumbrados. Asimismo se obligan a dar las dos danzas que se acostumbran el día de San Isidro, Santa Ana y San Roque.

El 11 de mayo se notifican los autos elegidos:

Hauiendo puesto en las Reales manos de su Magestad la consulta de la Junta de las fiestas del Corpus, se ha seruido conformarse en que los Autos sacramentales que se han de representar ese día sean ambos de don Pedro Calderón por los motivos que representa la Junta, y que sean el que ya está elegido que se intitula *Al proximo como a ti*, y el que se propone del *Pintor de su desonra* cuya noticia participo a V.S. a quien guarde Dios nuestro señor. Madrid, y Mayo 11 de 1686.

El licenciado de Oropesa

[Rúbrica]

Los últimos documentos, fechados a finales de mayo, son todos ellos relativos a "la tarasca y aderezo de gigantones". La primera fue realizada por Leonardo Alegre "vecino de la villa de Madrid, maestro platero", conforme a la "postura" o descripción que él mismo había realizado y en el precio más bajo de los presentados. Los gigantes necesitaron varios arreglos de bra-



Tarasca para el año 1686. Dibujo a pluma y acuarela de Leonardo Alegre.

zos y cabeza debido a desperfectos de años anteriores. Bajo el dibujo de la tarasca³³ (v. lámina) se dan las indicaciones para su construcción:

La condision de la forma que se a de executar la tarasca = La figura prinsipal de la dicha tarasca a de tener dos caras. La una a de ser hermosa y la otra orrenda. Esta figura a de tener movimiento del brazo, abanicándose. Y la otra cara vn demonio que le salga del cuerpo y toda vnida. La dicha figura ha de bolver enseñando una bes la cara hermosa y la otra orrenda. Vn galan que la esté galanteando con movimiento de la mano asiendo la corte-sía. Y un negrilla que toca la sambonba con movimiento de la mano. Y otro mono que esté por detrás asiendo hestos (*sic: gestos*). La Sierpe a de tener alas, con movimiento de abrir y serrar. Todo esto bestido a lo natural. Con sus cascaveles y campanillas.

Leonardo Alegre

Toda esta documentación que atestigua con toda seguridad la representación de *El Pintor de su deshonra* en 1686 nos da además indicios para pensar que se escenificó la versión del manuscrito autógrafo que hoy se publica, y no otra. El reparto completo que, de letra distinta a la de Calderón, aparece en su primera página³⁴ es el siguiente:

Juan Simón - <i>El Dragón</i>	<i>El Albedrío</i> - Gerónimo García
Águeda Francisca - <i>La Culpa</i>	<i>La Naturaleza</i> - María Nabas
Teresa de Robles - <i>La Gracia</i>	<i>El Pintor</i> - Agustín Manuel
Antonia Garro - <i>La Inocencia</i>	<i>El Mundo</i> - Carlos Vallejo
Juana Roldán - <i>La Ciencia</i>	<i>El Amor</i> - Paula

y concuerda con la lista de actores de la compañía de Rosendo López, citada anteriormente. Por último, la estrofa final, que aparece tras el signo de la cruz con que Calderón concluye todos los autos, además de estar escrita con otra letra, tiene que haberse añadido una vez fallecido el dramaturgo:

disculpeis los errores
pues que su afecto
con sus obras os sirbe
despues de muerto

[Rúbrica]

³³ Reproducida y descrita por José María Bernáldez, *Op. cit.*, p. 69.

³⁴ V. p. 81.



TEMAS ARTÍSTICOS EN EL AUTO
EL PINTOR DE SU DESHONRA

Javier Portús
Museo del Prado, Madrid

Ayuntamiento de Madrid

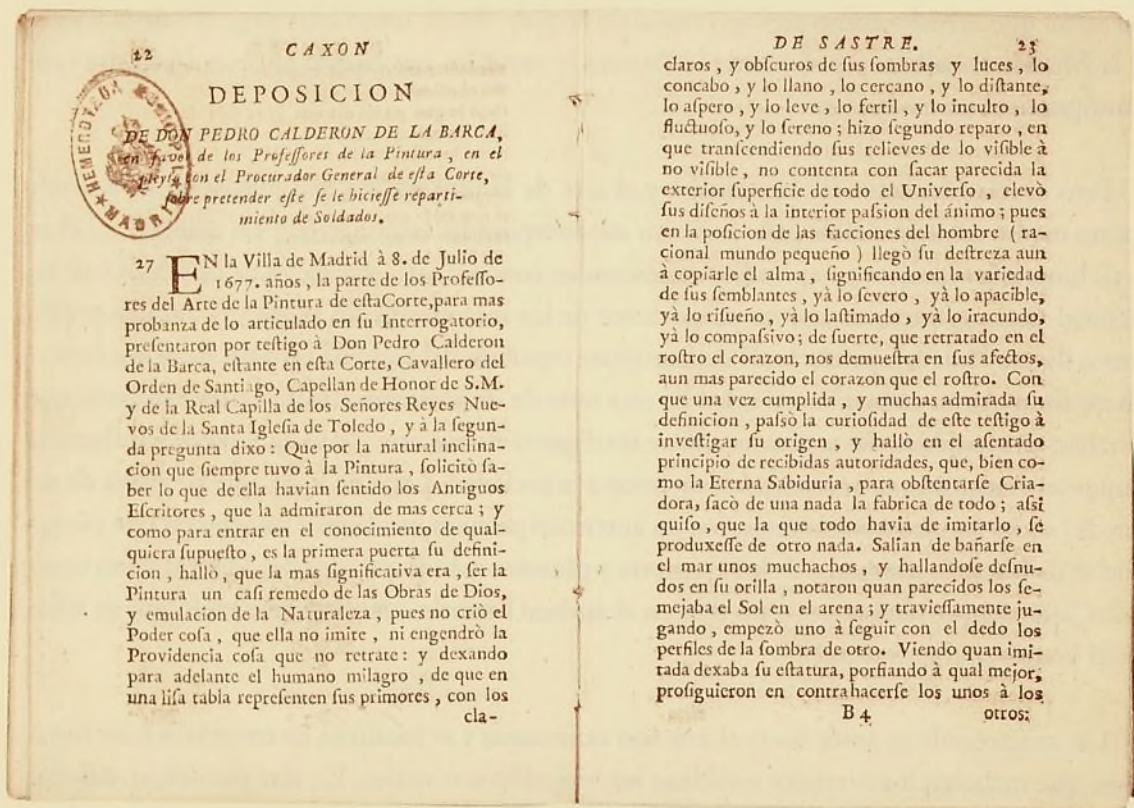
Cuando el público acudió al coliseo del Buen Retiro para presenciar la comedia *Andrómeda y Perseo*, lo primero que encontró ante sus ojos en el escenario fue un espectacular telón que actuaba como prólogo visual de la obra. En él, junto a las alegorías de la Poesía y la Música se hallaba representada la Pintura, y entre las tres hacían alusión a las artes que configuran el teatro barroco¹.

Pero la relación entre el dramaturgo y el arte de la pintura iba más allá de su utilización como medio imprescindible para construir sus complicadas escenografías. En realidad, su obra y su biografía abundan en episodios relacionados con este arte, y a través de su teatro y de su actitud vital supo convertirse en un portavoz de los intereses de los pintores². Lo que podríamos llamar "historia intelectual" de la pintura española del Siglo de Oro no alcanza a entenderse sin tener en cuenta la actividad de una serie de importantes e influyentes escritores que estaban convencidos del carácter noble e inteligente de ese arte y con su talento e influencia supieron transmitir su pensamiento artístico a la sociedad. Lope de Vega, que procedía de un medio social formado por artistas, fue un auténtico pionero que llegó a integrar en una comunidad de intereses a algunos de los escritores y pintores más destacados del Madrid de su tiempo. Calderón fue sucesor suyo no sólo en el ámbito literario, sino también en lo que se refiere al interés por la pintura.

Las muestras de su amor hacia el arte son numerosas y se localizan en contextos muy variados, que incluyen los literarios e incluso los biográficos o vitales. En una ocasión se refirió a la "natural inclinación que siempre tuve" hacia la pintura, lo que desde un punto de vista bio-

¹ A este respecto, ha podido escribirse que "en la época de Calderón ... la integración de las artes se había llevado a una completa síntesis de drama, pintura, música y danza" (F. Roaten y F. Sánchez Escribano, *Wölfflin Principles in Spanish Drama, 1500-1700*, Nueva York, Hispanic Institute, 1952, p. 34).

² Sobre las relaciones de Calderón con la pintura han insistido gran parte de los que se han acercado a la producción y la biografía del dramaturgo. Muchos de los estudios específicos saldrán a colación en las notas de este ensayo. Entre las obras generales sobre el tema figuran Ernesto Álvarez, "Calderón de la Barca y la pintura del Barroco", *La Torre*, XXIV (1975), 179-195; José Camón Aznar, "Teorías pictóricas de Calderón y su relación con Velázquez", *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Universidad, 1961-1962, pp. 861-865; Julián Gállego, "Calderón de la Barca y la integración de las artes", *Goya*, 161-162 (1980-1981), pp. 274-281; Enrique Rull, "Calderón y la pintura", catálogo de la exposición *El arte en la época de Calderón*, Madrid, 1981, pp. 20-27; R. Horst, "The Second Self: Painting and Sculpture in the Plays of Calderón", *Comparative Literature Symposium*, XIV (1981), pp. 175-192; Ana Raposo Bravo, "Calderón y el arte", en H. Flasche, *Hacia Calderón. VI Coloquio Anglogermánico*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pp. 41-48; Manuel Ruiz Lagos, *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*, Granada, Gráficas del Sur, 1969; Alan K.G. Paterson, "Three versions of Art Theory and Practice by Don Pedro Calderón de la Barca", *Journal of the Scottish Society for Art History*, IV (1999), pp. 58-65; y sobre todo H. Bauer, *Der Index Pictoribus Calderons*, Hamburgo, W. De Gruyter, 1969.



Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca a favor de los profesores de la pintura..., publicada en "Caxon de Sastre". Madrid, 1761.

gráfico se tradujo en la formación de una mediana colección de cuadros³ y en varias iniciativas encaminadas a difundir una imagen ennoblecedora de este arte entre el resto de la sociedad. La más explícita se fecha en 1676, cuando redactó un alegato en defensa de la pintura con objeto de evitar que prosperaran las pretensiones del procurador general de Madrid para que los artistas pagaran corporativamente cincuenta ducados al año. El intento tenía una importancia que iba más allá de lo puramente económico, y afectaba al terreno ideológico y social, por cuanto el cobro del impuesto significaba asumir que se trataba de una actividad manual y artesana.

El escrito anterior ocupa un lugar destacado en la historia de la literatura artística española. Pero había un terreno en el que un dramaturgo famoso podía influir de una manera mucho más eficaz en la sociedad: los propios teatros, a los que acudía en masa una población que mientras se entretenía estaba recibiendo mensajes que actuaban directamente sobre su textura ideológica. Y Calderón aprovechó en varias ocasiones esas posibilidades para mostrar ante la sociedad ejemplos que demostraban que la pintura es un arte noble e intelectual.

Una magnífica muestra de ello es el auto sacramental *El pintor de su deshonra*, que interesa tanto al estudioso de la obra de Calderón como al historiador del arte, pues no sólo permite conocer la ideología artística del dramaturgo y lo perfectamente que supo llevar a cabo el proceso de transmutación alegórica de la Historia Sagrada, sino que proporciona datos de gran interés para conocer cómo se fue difundiendo entre la población madrileña una determinada imagen del arte y de los artistas, que en sus líneas generales estaba de acuerdo con las aspiraciones por las que luchaban los propios pintores.

El tema central de la obra es el más recurrente dentro de la producción sacramental calderoniana: "El hombre, dividido entre el bien y el mal, arrojado del paraíso tras el pecado de Adán y Eva, redimido por Cristo en la cruz"⁴. Es decir, trata de la historia más temprana del mundo y la Humanidad. El escritor usó ese relato en numerosísimas ocasiones, pero se las ingenió para arroparlo en cada una de ellas con un lenguaje alegórico distinto, que hace en general referencia a distintas parcelas de la experiencia cotidiana. En este caso utilizó a un tipo de profesional y a una actividad muy familiares para casi toda la audiencia: el pintor y la pintura. La actividad artística proporcionaba una metáfora de la Creación divina que contaba ya con una larga tradición; y la variedad de usos y funciones identifi-

³ Véase Eunice J. Gates, "Calderón's Interest in Art", *Philological Quarterly*, XL (1961), pp. 53-67; José María Díez Borque, "Lope/Calderón en las ansias de la muerte", *Bulletin of the Comediantes*, XXXVII (1985), pp. 5-40; o el catálogo de la exposición *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.

⁴ Aurora Egido, *La fábrica de un auto sacramental: 'Los encantos de la culpa'*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, p. 119.

cados con el arte y los artistas permitía extender la metáfora a muchos otros aspectos de la historia temprana del hombre.

Antes de pasar a estudiar la información sobre teoría e historia artísticas que se desprende de la lectura del auto, puede ser útil resumir su contenido. Se trata de una pieza interpretada por los personajes habituales en este tipo de obras, que entre todos componen un conjunto de gran eficacia dialéctica, pues se organiza en torno a la existencia de dos bandos antagónicos que luchan por ganarse a un tercero. Éste último está formado por el hombre o, en este caso, la Naturaleza Humana; mientras que el primero de los otros dos lo encabeza Dios (en figura de pintor), que se ve asistido por una serie de alegorías como la Gracia, la Ciencia, el Amor o la Inocencia. Sus adversarios son el Demonio (Dragón, en el auto) y la Culpa.

La primera escena nos muestra al Dragón describiendo a la Culpa sus orígenes gloriosos y la causa de su pérdida, que identifica con la contemplación de un retrato de la Naturaleza Humana que había realizado el Hijo de Dios, a quien envidiaba por su extraordinario dominio de todas las artes liberales, y especialmente de la pintura. A continuación describe la Creación como si de un gran lienzo se tratara, y pide a su compañera que le ayude a evitar que el Hijo de Dios dé vida a la Naturaleza Humana, que hasta entonces sólo existía como retrato.

Escondida tras un árbol, la Culpa observa al Pintor, que aparece acompañado por la Inocencia, la Ciencia y la Gracia, que llegan con tres útiles imprescindibles para la actividad pictórica, y que a la vez están provistos de una profunda carga simbólica: la paleta, el tiento y los pinceles, respectivamente. Una vez acabado el cuadro, su autor transforma la materia en forma y vivifica la Naturaleza Humana.

Ésta, aturdida y curiosa, desea saber quién es, a lo que el Hijo de Dios responde que él mismo fue quien le dio vida, con objeto de "hacerte esposa mía / algún venturoso día". A lo largo de su explicación, el Pintor le pone como única regla guardarse del Árbol. La Naturaleza se extraña de esa prohibición, pues no alcanza a entender cómo podrá nunca contradecir la voluntad de su creador. Pero las Virtudes le señalan al "Albedrío" como el factor capaz de hacer torcer esa voluntad inicial. Y efectivamente, cuando el Dragón se acerca a la Naturaleza Humana y le ofrece el fruto prohibido, las Virtudes le advierten sobre la insensatez de la propuesta, y el Albedrío le aconseja que la acepte. Hace caso a éste último y muerde el fruto, de lo que se arrepiente de inmediato. El Dragón se la lleva, y las Virtudes acuden al Pintor para explicarle lo que había ocurrido, ante lo cual rompe en cólera y se dispone a borrar su "pintura" del Mundo mediante un diluvio. Sin embargo, conmovido por las súplicas de éste y de la Naturaleza Humana, arroja una tabla (en la que está pintado el Arca de Noé) al agua para que se agarren a ella y se salven.

Esta última acción provoca la ira del Dragón, que tiene un diálogo con la Naturaleza en el que ésta le reprocha el mal trato que le había dado. Pero el Demonio, despechado, y envidioso de no ser dueño de su belleza, le amenaza diciendo “sabré borrarte, de forma / que en la fealdad de tu rostro / quien te hizo te desconozca”; para lo cual ordena a la Culpa que yerre la frente de la Naturaleza con el clavo que simboliza la esclavitud. Al verse con ese estigma, huye, y el Mundo, consciente de que el mejor de sus adornos es la Naturaleza Humana, pide al Pintor que le haga un retrato de ese ser ausente.

Para llevarlo a cabo se hace acompañar del Amor, que transporta la caja de pinturas, en la que sólo existe un color: el carmín de la sangre. Por su parte, los pinceles son tres clavos, el tiento una lanza y la paleta una lámina de cobre en forma de corazón. Cuando el Pintor arguye que en su momento las Virtudes le proporcionaron instrumentos más suaves, el Amor contesta: “Si aquí son cruentos / y allá blandos, no te asombre, / que en naturalezas dos, / pintaste allá como Dios / y aquí pintas como hombre”. Una transformación similar tiene lugar respecto al árbol prohibido, que queda convertido ahora en una cruz.

La siguiente escena nos presenta al Pintor trabajando, y participando en un diálogo con la Naturaleza, la Culpa y el Albedrío, en el que reflexionan sobre los motivos que habían conducido a esa situación y sobre las distintas fuerzas y voluntades que influyen en las decisiones y los comportamientos del Hombre. Cuando entra el Dragón en escena, el Pintor se propone vengar su honor matando a quienes lo habían agraviado. Pero el Amor le da un arma con la mira torcida, y en vez de matar a la Naturaleza Humana, acierta en la Culpa. El auto termina con un recurso escenográfico muy típico de este tipo de piezas, y fácilmente identificable por todos: la aparición de “una fuente de siete caños y las siete Virtudes”, a través de la cual se hace alusión al poder del Sacramento.

El auto da pie para analizar numerosos aspectos de la relación de Calderón con la pintura. Algunos de ellos, incluso, trascienden el campo puramente artístico para interesar también al de la cosmovisión del dramaturgo. Así, son fundamentales conceptos tales como el de la analogía de Dios y el pintor, la concepción y el uso del retrato, la jerarquización de los géneros pictóricos, la nobleza y liberalidad de arte, etc. También es muy interesante su comparación con el drama del mismo título, tanto por la posibilidad que ofrece de identificar similitudes y diferencias como porque permite contemplar cómo el dominio que tenían Calderón y la sociedad de su época de los temas pictóricos les permitían utilizar las alusiones al arte como instrumentos adaptables a una gran variedad de contextos expresivos diferentes.

El primer elemento a considerar sobre la relación del auto con el arte y la sociedad de su época es precisamente su misma naturaleza de obra teatral que tiene como protagonista a un pintor.

En este sentido, se trata de una de las varias piezas dramáticas del Siglo de Oro que incluyen a artistas entre sus personajes principales⁵. Este tipo de creadores no aparece sólo en autos sacramentales, sino también en comedias, entremeses, bailes, etc. Hay que subrayar que, exceptuando casos como algunos entremeses, la imagen que se difunde en estas obras del pintor y su arte es positiva, y tiende a resaltar aquellos elementos que prestigian esa actividad, como son los que se refieren a su carácter intelectual o a su franca utilidad política o religiosa. *El médico pintor: San Lucas*⁶ de Fernando de Zárata, es una comedia que tiene como protagonista al famoso Evangelista, y en ella se subraya la utilidad de la pintura para la propagación de la religión y para la construcción de una memoria histórica de la Iglesia. Además, se hace una alusión a las capacidades intelectuales de sus representantes más dotados cuando un personaje habla de “los pintores más doctos”; es decir, reconoce que la posesión de sabiduría puede ser un atributo de esos artistas. La obra guarda algunas significativas relaciones con el auto de Calderón, que tienen que ver no sólo con el hecho de que su protagonista sea un personaje sagrado, sino también con el de las ayudas que recibía para llevar a cabo su labor. Así, mientras que en *El pintor de su deshonra* la Ciencia proporciona al protagonista el tiento, y la Gracia los pinceles, en la obra de Zárata su protagonista hace uso del “tiento de la fe” y los “colores de la gracia” cuando se dispone a retratar a la Virgen.

Tanto Dios como San Lucas eran personajes “históricos”, de cuya existencia no dudaban los dramaturgos o su público. Y lo mismo ocurría con otros artistas que protagonizaron obras de teatro durante el Siglo de Oro español, aunque sus biografías no se incluyan en relatos de carácter sagrado, sino que pertenecen a otros repertorios narrativos. Es el caso de Apeles, el pintor de Alejandro Magno, de cuya vida nos quedan noticias a través de numerosas fuentes antiguas, principalmente la *Historia natural* de Plinio. Durante la Edad Moderna se consideró un auténtico arquetipo de pintor; es decir, la referencia de todos conocida que se invocaba para ejemplificar las cualidades más altas a las que podían aspirar estos creadores y sus obras. Era el artista dueño de una técnica perfecta y un agudo ingenio, cualidades que había sabido utilizarlas para mayor gloria de su príncipe. Las referencias a este personaje son constantes en toda la literatura española, y abundan las obras dramáticas en las que se incluyen menciones a él. Pero existen varias comedias que lo cuentan entre sus personajes principales. En *Las grandezas de Alejandro*, Lope de Vega se recrea en el episodio en que el emperador cedió a su favorita Campaspe a Apeles, que se había enamorado de ella mientras la retrataba⁷. Pero aparte

⁵ Se han estudiado en Javier Portús, “Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en la escena barroca española”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. V (1992), pp. 185-210 (También incluido en Miguel Morán y Javier Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 131-155). Los párrafos que siguen son un resumen de este artículo.

⁶ Hay edición antigua, sin pie de imprenta, en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-1202).

⁷ Frederick A. Armas, “Pintura y poesía: la presencia de Apeles en el teatro de Lope de Vega”, en Manuel Criado del Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, 1981, pp. 730 y ss.

de este ejemplo de liberalidad áulica que demostraba lo muy estimado que podía ser un pintor, la obra incluye referencias sobre la extraordinaria utilidad que tiene el arte para difundir la imagen del rey y perpetuar su fama⁸. Ese mismo tema de Campaspe es uno de los ejes en torno a los cuales gira la obra de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, donde se insiste en la cordialidad de las relaciones entre el artista y su señor, y en el autodomínio que demostró éste al cederle a su favorita⁹. Este tipo de episodios y conceptos son también los que articulan la comedia anónima *Las grandezas de Alejandro*¹⁰. En otros géneros teatrales se utilizan referencias a Apeles, como en una loa anónima en la que se narra el uso que hizo el pintor de su capacidad para el retrato para delatar a un cortesano que le había tratado inadecuadamente¹¹.

En el catálogo de los artistas "históricos" que aparecieron sobre los escenarios españoles figura también un veneciano al que se consideraba un digno sucesor de Apeles y que, como éste, había puesto sus pinceles al servicio del Estado y de sus príncipes. Se trata de Tiziano, uno de los artistas más nombrados y estimados en la España del Siglo de Oro, y personaje de la comedia de Lope de Vega *La Santa Liga*. En una de sus escenas aparece ante el senado veneciano, dándole cuenta del viaje que había hecho a Constantinopla con objeto de retratar a Rosa Solimana. Traía consigo una carta del turco Selín en la que pedía a los venecianos el ennoblecimiento del pintor, para lo que esgrimía como argumentos no sólo la excelencia de su arte sino también sus méritos personales¹². También el nombre de El Greco se mencionó alguna vez en el teatro, como en una comedia de su admirador Fray Hortensio Félix Paravicino titulada *Gridonia, o Cielo de amor vengado*. Uno de sus personajes es un príncipe que afirma que había mandado decorar con pinturas su palacio a "un Griego, de quien las vidas / andaban a hurtar colores"¹³. En el resto de la cita defiende la pintura del cretense frente a la ignorancia del "vulgo", lo que supone un posicionamiento claro del orador y poeta en relación con la respuesta polémica que recibía su pintura. Otro artista contemporáneo, Francisco Ribalta, fue mencionado por su amigo Lope de Vega en la obra *La viuda valenciana*, donde se le hace autor de un retrato con cierta importancia argumental.

⁸ El tema ha sido minuciosamente estudiado en Pierre Civil, "Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII: 'Las grandezas de Alejandro' de Lope de Vega", en M.G. Profeti y A. Redondo (eds.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, París, Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 71-85.

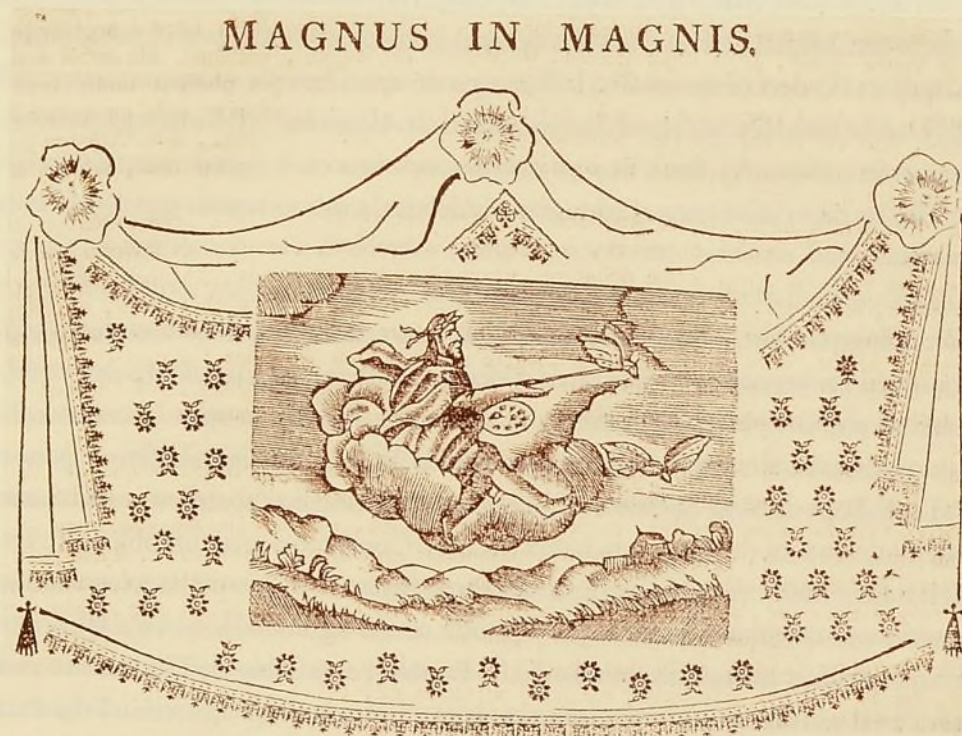
⁹ *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Atlas, 1944, t. II, pp. 141 y ss.

¹⁰ *Obras de Lope de Vega*, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, R.A.E., 1916-1930, t. II, pp. 411 y ss.

¹¹ Comienza: "Un día el famoso Apeles", y se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 19387.

¹² *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963-1972, t. X, pp. 244-245. Sobre la comedia véase, entre otros, Frederick A. Armas, "Lope de Vega and Titian", *Comparative Literature*, XXX (1978), pp. 338-352.

¹³ Hortensio Félix Paravicino, *Obras Póstumas*, Madrid, 1641, pág. 130. Véase Emilio Alarcos, "Paravicino y El Greco", en *Homenaje al profesor Alarcos García*, Valladolid, 1965, t. I, p. 303.



*Quam vanè Astrorum Divumque papilio Regem
Occupat , huic alas dum penecillus agit.
Ingentes animos , dignas fove concipe curas,
Unde ingens Princeps , quem leviora premunt ?*

Jupiter pintando mariposas. Ilustración de la obra de Juan Solórzano Pereira *Emblemata regio politica*. Madrid, 1779.

Los ejemplos anteriores nos han mostrado pintores que constituyeron referencias ennobecedoras para su oficio debido a la importancia de su personalidad (Dios, San Lucas) o a que habían sabido cultivar con inteligencia y prestigio un arte cuyo ejercicio redundaba en beneficio de la sociedad. Muchos de ellos, además, son personajes habituales en los tratados de arte, donde se mencionan también para ponderar el valor de la pintura y sus maestros. Pero el teatro español está poblado igualmente de artistas cuya existencia es puramente imaginaria, y que desempeñan papeles muy variados en las obras en las que intervienen. En alguna ocasión se proyecta a través de ellos una visión peyorativa, si no de la pintura en general, al menos de algunos de los géneros de representación. Así ocurre, por ejemplo, en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, en el que un retrato de Casilda, la mujer del protagonista, realizado "al vuelo" mientras contemplaba una procesión en Toledo, es el desencadenante de un grave conflicto de honor¹⁴. Sin embargo, en esta obra no todo son prejuicios contra el arte, pues también se valoran muy positivamente las posibilidades de la pintura para difundir la devoción.

Una de las comedias del Siglo de Oro donde se hace una alabanza más sincera y razonada de la pintura es *Los Ponces de Barcelona*, escrita también por Lope de Vega¹⁵. En ella no aparece ningún pintor, pero sí la hija de uno de ellos, a la que pretende el hijo de un noble. Éste censura la relación alegando la baja calidad de la novia, y sobre el escenario el público pudo escuchar unos vivísimos diálogos en los que el joven rebatía perfectamente los prejuicios de su padre, mediante argumentos de carácter histórico y teológico. Al final logra casarse con su novia, y con ello el dramaturgo afirma la virtud y la nobleza del arte de la pintura.

Por otras obras teatrales desfilan también pintores, que en general tienen como común denominador su dedicación al retrato, pues era el género pictórico que ofrecía a los literatos mayores posibilidades para su inserción en una trama amorosa o política. Retratista áulico es el pintor al que se le pide una efigie real en *Ser prudente y ser sufrido*, de Pérez de Montalbán¹⁶; mientras que en el acto que le tocó escribir a Vélez de Guevara de la comedia *También la afrenta es veneno*, nos encontramos con un artista que, ante las amenazas de su rey, tiene que ingeniárselas para reproducir los rasgos de una mujer que habitualmente permanecía recluida¹⁷. Una trama parecida tiene *Ya anda la de Mazagatos*, de autor discutido, en la que un pintor y su obra es la excusa narrativa que sirve para construir una trama sobre las difíciles rela-

¹⁴ M.G. Randel, "The Portrait and the Creation of *Peribáñez*", *Romanische Forschungen*, LXXXV (1973), pp. 149-159.

¹⁵ *Obras de Lope de Vega*, ed. Emilio Cotarelo, Madrid, R.A.E., 1916-1930, t. VIII, pp. 573 y ss.

¹⁶ *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1950, pp. 570 y ss.

¹⁷ Los otros actos fueron obra de Coello y Rojas. Francisco Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas, 1952, p. 588.

ciones entre un rey, una dama y un noble. En algunos de estos casos, aunque el artista actúa como alcahuete o tercero, sus importantes clientes no dejan de realizar comentarios encomiásticos sobre las virtudes de su arte.

El pintor a veces también aparece en piezas de lo que a veces se ha llamado "teatro menor" del Siglo de Oro, como son los entremeses y los bailes. Dado el carácter festivo y burlesco del género, el papel que desempeñan dentro de estas obras los artistas suele diferir bastante del que se les reserva en las comedias citadas, pues no existe tanto un deseo de describir los caracteres que sirven para convertir a la pintura en una actividad liberal e inteligente, como un deseo de subrayar algunos de las posibilidades paradójicas del arte, como son las que se refieren a la tensión entre imagen y realidad. Casi siempre son retratistas los creadores involucrados en estas obras, como corresponde a su trama galante y burlesca. Entre los entremeses más curiosos en este sentido figuran *El retrato vivo* de Agustín Moreto, el *Entremés del retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa, o *El retrato de Juan Rana*, de Antonio de Solís. Y entre los bailes, contamos con *El pintor*, de León Marchante, en el que a un artista se le va preguntando cómo podría pintar a diferentes personajes; o el *Baile entremesado del pintor*, de Vicente Suárez de Deza, en el que aparece el protagonista describiendo a una dama en términos petrarquistas. Un apuntamiento escénico del comienzo de este baile demuestra hasta qué punto en este tipo de obras se hacía expresa la acción de pintar: "Véase el que hubiere de hacer de pintor (...) con paleta, pinceles y lienzo de medio cuerpo, o entero, si fuere posible, el cual estará sentado al perfil de una dama, que ha de ser la pintada, y encima otro que se vaya corriendo por la parte de abajo, como fueren diciendo las coplas de la pintura"¹⁸.

Los párrafos anteriores nos muestran que el pintor fue un personaje relativamente habitual sobre los escenarios españoles del Siglo de Oro. Su presencia allí se justifica por varias razones. En primer lugar constituye un reflejo de la propia presencia de esos artistas en la sociedad; además, las obras de arte -sobre todo los retratos- eran objetos cuya mención resultaba de gran utilidad para insertarse en las tramas argumentales. Pero también en el caso de algunos autores (como Lope y Calderón) hay que buscar razones de tipo reivindicativo. Ambos fueron literatos cercanos a ciertos pintores (sobre todo el primero), y a través de su teatro quisieron difundir una imagen noble e intelectual de unos artistas cuyo estatus profesional estaba siendo objeto de un importante debate social. Todos los pintores que aparecen en las obras de estos dramaturgos son personas inteligentes, cuya actividad tiene un fuerte componente mental, y resulta útil y provechosa para la religión o la sociedad.

¹⁸ Vicente Suárez de Deza, *Donayres de Terpsícore*, Madrid, 1663, s.p.

Todo ello sirve para situar el auto de Calderón en un contexto amplio, y para indicar que el público que presencié su representación muy probablemente ya estaba acostumbrado a ver pintores en escena, y no le sorprendería que en esa obra religiosa el protagonista tomara los pinceles y reflexionara sobre temas relacionados con la creación pictórica.

Como hemos visto, la profesión del protagonista del auto tampoco es rara dentro del teatro de su autor, pues es la misma que tienen Apeles, uno de los personajes principales de *Darlo todo y no dar nada*, y Juan Roca, en torno al que gira la comedia *El pintor de su deshonra*. Ambos constituyen instrumentos que sirven para expresar la estima hacia la pintura y los pintores que profesaba su autor, y definen algunas características de la imagen calderoniana del pintor, que en ciertos aspectos difiere de la que difundieron otros dramaturgos. Se trata de personajes a los que, curiosamente, define un temperamento singular, que se exagera ante la presencia de conflictos de carácter amoroso. Apeles desarrolla un carácter excéntrico y extremado, que no recoge las fuentes antiguas y que le lleva, por ejemplo, a retirarse furioso a vivir solitario al campo cuando ve peligrar sus expectativas respecto a Campaspe. Y en cuanto a Juan Roca, se trata también de un hombre taciturno y al que domina la pasión. Esa caracterización psicológica del artista como un ser de temperamento arrebatado que no siempre es capaz de controlar sus sentimientos contaba ya con una larga tradición en el pensamiento artístico occidental¹⁹, y parece que fue muy del gusto de Calderón, quien se detuvo en la descripción de dos seres cuyo carácter le ofrecía muchas posibilidades de juego dramático.

El pintor de su deshonra es una de las comedias más importantes de su autor, y tanto su argumento como su desarrollo resultan prototípicos del teatro calderoniano. Aunque su argumento difiere mucho del auto sacramental homónimo, creo que puede ser interesante comparar ambas piezas para estudiar la relación de Calderón con la pintura y la manera como utilizó este arte para sus obras dramáticas²⁰. La pieza trata sobre un noble de cierta edad (Juan Roca), aficionado a pintar, que se ha casado con un mujer más joven y respecto a la que desarrolla unos celos enfermizos. Un enamorado de la esposa la rapta, y ello desencadena la ira de don Juan, que se "disfraza" de pintor profesional para dar rienda suelta a sus deseos de venganza. La pintura aparece en la obra como una labor digna de llenar los ratos de ocio de los nobles; y a través de referencias al proceso pictórico o a la iconografía de algunas obras se desvelan

¹⁹ Ha sido objeto de estudios clásicos de Kris y Kurz, Panofsky, etc. En lo que se refiere a España, hemos tratado del tema en "Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. XII (1999), pp. 177-180.

²⁰ Véanse las ediciones de Manuel Ruiz Lagos (Madrid, Alcalá, 1969) y A.K.G. Paterson (Warminster, 1991).

algunas claves de la comedia²¹. Así, la imposibilidad de don Juan de retratar con acierto la gran belleza de su esposa se utiliza como expresión de su ceguera vital; y un cuadro que representa a Hércules y Dejanira actúa no sólo como dinamizador de la trama argumental, sino como reflejo del contenido entero de la obra²².

Tanto en el auto como en la comedia, la pintura actúa como instrumento de gran valor alegórico, pues a través de los procesos de creación artística y de las ideas asociadas a ellos pueden explicarse realidades muy distintas y que afectan directamente a la esfera de lo trascendente: en el auto se resume nada menos que la historia temprana de la Humanidad y los conceptos de pecado y redención, mientras que en la comedia a través del arte se describe todo un drama de honor en el que converge una enorme variedad de sentimientos y expectativas²³. En ambas piezas la pintura actúa como símbolo de la capacidad de la imaginación, algo que está directamente relacionado con el proceso de creación artística, tal y como lo expresó, por ejemplo, Francisco Pacheco al referirse al dibujo: "Por donde se puede concluir que no es otra cosa el dibujo que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente y fabricado en la idea"²⁴; pero mientras que en el caso de Juan Roca se trata de una potencia dañina que trae como consecuencia un alejamiento loco de la realidad²⁵, en lo que se refiere a Dios, ese acto imaginativo conduce a la creación del universo. Por otra parte, las dos piezas se estructuran como dramas de honor, en las que sendos pintores tratan de dar una respuesta a la traición que han sufrido (o ha creído sufrir, en el caso de Juan Roca) por parte de una mujer. Sin embargo, la solución que se da es muy distinta en cada caso; pues mientras que en el auto el conflicto se soluciona mediante un acto de amor, en la comedia el problema es en realidad solamente imaginario, y la respuesta que le dará el loco protagonista resulta sangrienta e injusta²⁶. Es decir, a través de dos obras teatrales que pertenecen a géneros distintos, que se estructuran mediante una reflexión sobre

²¹ G. Edwards, "Calderón's *Los tres mayores prodigios* and *El pintor de su deshonra*: The Modernization of an Ancient Myth", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXI (1984), pp. 326-334.

²² Un panorama general de la ideología artística que se desprende de esta comedia, en C.A. Soons, "El problema de los juicios estéticos en Calderón. *El pintor de su deshonra*", *Romanische Forschungen*, LXXVI/2 (1964), pp. 156-162.

²³ Otras semejanzas en Simon A. Vosters, "El intercambio entre teatro y pintura en el Siglo de Oro español", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, II (1981), pp. 26-27; y en L. Fothergill-Payne, "El pintor de su deshonra: auto y comedia", en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón, IX encuentro anglo-germano*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 155-160.

²⁴ *Arte de la pintura*, Sevilla, 1648. Cito por Clark Colahan, "Art and Imagination in Calderón's *El pintor de su deshonra*", *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII (1981), p. 75.

²⁵ Véase Alexander A. Parker, "Towards a Definition of a Calderonian Tragedy", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 234 y ss. A.K.G. Paterson ("Juan Roca's Northern Ancestry: a Study of Art Theory in Calderón's *El pintor de su deshonra*", *Forum for Modern Language Studies*, VII (1971), pp. 195-212) relaciona la teoría artística que expresa Juan Roca con escritos de Durero.

²⁶ Véase Fothergill-Payne, *Op. cit.*

los pintores, la pintura y su proceso, y que giran en torno a un conflicto de honor, Calderón ha sabido proponer al público dos soluciones distintas²⁷. Y sería interesante saber hasta qué punto el dramaturgo, cuando escribió el auto, suponía en sus posibles espectadores un conocimiento de la comedia, que les permitiera jugar con esa comparación de situaciones y desenlaces.

En relación con esto último, hay que hacer alguna observación sobre las condiciones de percepción del público de los autos sacramentales en España. Excepto cuando sus espectadores eran las autoridades, como el Ayuntamiento o los Consejos, y otros privilegiados que tenían la posibilidad de encontrar un buen lugar para presenciar adecuadamente estas piezas, lo cierto es que las condiciones de visibilidad y audición de unas obras teatrales que se representaban en carros por las calles ante un público masivo dejaban sin duda mucho que desear. Además, gran parte de las argumentaciones teológicas eran probablemente ajenas al entendimiento de una porción considerable de la audiencia capaz de oírlas. Sin embargo, se contaba con varias ventajas: por una parte el hecho de que la gran mayoría de los autos giraban en torno a una misma historia: la de la Creación del Hombre, su pecado y su redención. Y por otra, el uso frecuente de alegorías de todos conocidas, como las relacionadas con los Vicios, las Virtudes, Dios, el Demonio, etc. Además, en muchos casos se utilizaban tipos sociales o profesionales cercanos a la experiencia cotidiana de los espectadores. Todas esas circunstancias concurrían en la representación de *El pintor de su deshonra*. Sólo asumiendo esa dificultad probablemente mayoritaria para seguir el texto y, al mismo tiempo, la innegable popularidad que tuvo ese género teatral, podemos plantear algunas hipótesis sobre lo que realmente pudo entender gran parte del público que vio el auto. La aparición del demonio, de las Virtudes, del árbol del Bien y del Mal, y la experiencia con otras obras de ese tipo facilitarían la identificación de la trama argumental, que, por otra parte, formaba parte de los conocimientos históricos básicos de cualquier católico. Además, existía un pintor, al que asistían las Virtudes y que actuaba como el personaje central de la trama argumental. Es decir, el esfuerzo de identificación que probablemente se pedía al público para que entendiera mínimamente esta obra consistía en la asimilación de un pintor (que actuaba como tal sobre el escenario) con Dios en la historia de la Creación.

Es posible también que para una parte de los espectadores fuera relativamente sencilla esta identificación, y (en el caso de que no pudieran seguir fácilmente el texto) que fueran capaces de reconstruir el proceso analógico que sustentaba esa personificación. En realidad la asi-

²⁷ Sobre las afinidades y diferencias entre ambas piezas véase Alan G.K. Parker, "Three Versions of Art Theory and Practice by Don Pedro Calderón de la Barca", *Journal of the Scottish Society of Art History*, IV (1999), pp. 59-65. Debo a la amabilidad de Hilary Macartney el conocimiento de este artículo.

milación entre Dios durante la Creación y el pintor realizando un cuadro es un tópico con una gran tradición en la cultura occidental. El concepto de Dios como artista aparece no sólo en el Antiguo Testamento, sino también en la literatura grecolatina, de la pluma de pensadores como Píndaro o Empedocles. Se trataba de la analogía más útil para plantear la certeza de la existencia del mundo en función de la actividad de un Creador²⁸. Durante la Edad Media la idea pervivió, y en el Renacimiento, coincidiendo con la nueva imagen del artista, se desarrollaron otros conceptos paralelos, como el del pintor como creador o, algo más tarde, el de la naturaleza como pintora²⁹. Se trata de temas centrales para la idea del arte de la Edad Moderna; y de hecho, algunos de los esfuerzos más afortunados para romper el concepto renacentista de mimesis y sustituirlo por otro más adecuado a las nuevas expectativas (como el que realizó Bellori) se llevaron a cabo teniendo como trasfondo una reflexión sobre las relaciones entre proceso creativo divino, creación humana y leyes naturales³⁰.

El caso es que durante el Siglo de Oro la idea de Dios-pintor fue uno de los tópicos más extendidos en cualquier medio de creación intelectual. Aparece, entre otros muchos ejemplos, en la "Oda a Salinas" de fray Luis de León, o en el romance "A la creación del mundo", de Lope de Vega, donde se habla de "Aquel divino pintor / de la fábrica del orbe / que puso tanto artificio / en las dos tablas mayores"³¹. Este mismo escritor gustó también de utilizar la analogía en varios de sus autos sacramentales³², con lo que, de alguna manera, preparó el terreno para Calderón, acostumbrando a la sociedad madrileña a asociar en ese tipo de obras esos conceptos.

El tema fue muy querido y explotado por los tratadistas de arte, pues les daba una magnífica oportunidad para explicar el proceso de creación artística mediante una analogía teológica y, en consecuencia, para demostrar la importancia y la nobleza de la pintura y para reivindicar lo que el arte tiene de actividad creativa e inteligente. Todos los que escriben sobre arte le dan un lugar principal entre sus argumentaciones ennoblecedoras, y en alguno de los tratados el tema fue reflejado a la vez mediante la prosa, el verso y la imagen. Así ocurre en

²⁸ Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 58-59.

²⁹ Para el desarrollo de estas ideas, especialmente en Calderón, es básico Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1976, pp. 781 y ss..

³⁰ Francisco Calvo Serraller, "El problema del naturalismo en la crítica artística del Siglo de Oro", *Cuenta y Razón*, nº 7 (1982), pp. 83 y ss.

³¹ Para estos y otros ejemplos Aurora Egido, "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte", en su *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 198 y ss. Véase también Emilie L. Bergmann, *Art Incribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Harvard University Press, 1979, pp. 34, 49, etc.

³² Manuel Ruiz Lagos, "Algunas notas de estilística pictórica para los autos sacramentales de Lope de Vega", en M. Ruiz Lagos (ed.), *Temas de Lope de Vega*, Granada, Universidad de Granada, 1962, pp. 24-47.

los *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho, publicados en 1633. Al final del diálogo VI aparece una estampa en la que, junto a un pintor representando a la Naturaleza, aparece Dios en el momento de la Creación³³. La imagen está presidida por unos versos de Antonio Herrera Manrique, en los que afirma que Dios, como "pintor primero", "en la primera acción lucida y pura / se nos dio a conocer por la pintura", y describe la Creación en términos pictóricos³⁴. Al igual que ocurre en el auto calderoniano, Dios pintó en un cuadro al Hombre, y al verlo y estar satisfecho con lo que había hecho, le infundió vida.

No es ésta la única imagen que nos ha dejado la cultura del Siglo de Oro español sobre la analogía. Así, la estampa correspondiente al "Pincel panegírico" del *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías*, de Matías de Irala, se inspira en su parte central en la de Carducho, y el número XXX de los *Emblemas regio-políticos*, de Juan de Solórzano (1651) nos muestra a Júpiter pintando mariposas³⁵.

La conversión de Dios en pintor, en torno a la que gira el auto de Calderón, no es un hecho que nos pueda extrañar, a tenor no sólo de la frecuente presencia de la analogía en la cultura española de la época, sino también de lo amigo que fue ese mismo escritor de utilizarla en otros contextos. Ruiz Lagos ha indicado que esa idea y la de la posibilidad de mejorar el modelo natural mediante el arte son las dos bases de la concepción estética del dramaturgo³⁶; y Curtius fue más allá, y otorgó al tema una importancia que trasciende el debate artístico y acepta a su propia cosmovisión: "La doble función tradicional del *Deus pictor* -a la vez pintor del universo y configurador del hombre- debió de ser muy importante para Calderón, pues contribuía a ahondar la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, que constituye un elemento básico del concepto calderoniano del mundo"³⁷.

Uno de los lugares que mejor muestran el puesto principal que concedía a esa analogía en su pensamiento artístico es la ya citada *Deposición*, que escribió para demostrar el carácter noble de la pintura y la necesidad de que fuera liberada de las cargas que afectaban a oficios de carácter mecánico. Se trata de un escrito breve en el que se compendian los principales argumentos que

³³ Sobre el significado de ésta y las demás estampas del tratado, véase George Kubler, "Vicente Carducho's Allegories of Painting", *Art Bulletin*, XLVII (1975), pp. 439-445.

³⁴ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (1633), ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pp. 322-323.

³⁵ Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, ed. J.M. González de Zárate, Madrid, Tuero, 1987, p. 116.

³⁶ Manuel Ruiz Lagos, "Algunas relaciones pictóricas y literarias en el teatro alegórico de Calderón", *Cuadernos de Arte y Literatura*, 1 (1967), p. 27.

³⁷ Curtius, *Op. cit.*, p. 781. Véase también Stelio Cro, "Calderón y la pintura", en K. Levy, J. Ara y G. Hughes (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 102-103, quien cree que la analogía sirvió a Calderón para expresar de la manera más adecuada su concepto de "arte total".



Los pintores de la Naturaleza. Ilustración de la obra de Vicente Carducho *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633.

llevaban utilizando los tratadistas españoles desde hacía un siglo³⁸. Su autor empieza afirmando su afición a ese arte, lo que, dado el lugar principal que ocupaba en el mundo literario madrileño, no dejaba de ser un timbre de honor para la pintura. A continuación razona su inserción en el sistema de las artes liberales, enumera las honras a las que han sido merecedores los principales artistas desde la Antigüedad hasta sus días, incluyendo a Carreño, Herrera el Mozo y Francisco Rizzi, cita algunas obras escritas por la misma causa que la suya y describe aquellos caracteres que convierten a la pintura en una actividad útil y provechosa. Esta construcción retórica, perfectamente trabada, culmina con un argumento que, para su autor, resulta definitivo a la hora de calibrar la verdadera calidad de ese arte: "Y para llegar de una vez al sumo encarecimiento de las prerrogativas que la asisten, Dios, pues cuando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya; Dios cuando hombre, porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica, y su misma Divinidad se retrató en la Sábana Santa (...) Ratificándose ser la pintura remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras"³⁹.

Este escrito data de 1676, y pertenece, por tanto, al último lustro de la vida del escritor, que para entonces ya había reflexionado frecuentemente sobre temas artísticos y conocía bien el ambiente pictórico de la Corte. Es una obra tardía de su autor, como lo son, curiosamente, muchos de los grandes escritos de teoría artística y literaria del Siglo de Oro español, como el *Arte nuevo* y el memorial en defensa de la pintura, de Lope de Vega, o los tratados de Carducho, Pacheco y Jusepe Martínez⁴⁰. Muchos de sus temas aparecen en obras anteriores de Calderón, y a lo largo de estas páginas comprobaremos cómo las coincidencias con *El pintor de su deshonra* no se reducen a la analogía entre la Creación y la pintura.

Ésta aparece también mencionada en otros autos de Calderón, al igual que lo había hecho Lope de Vega, como vimos más arriba. Es algo natural teniendo en cuenta su utilidad para

³⁸ Se trata de un escrito utilizado por todos los que han estudiado la relación entre Calderón y el arte y por gran parte de los historiadores de la teoría de la pintura de la España del Siglo de Oro. Era muy estimado, por ejemplo, por Marcelino Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1947, II, pp. 405-406). Entre los estudios monográficos que se le han dedicado véanse Edward M. Wilson, "El texto de la 'Deposición a favor de los profesores de la pintura' de don Pedro Calderón de la Barca", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII (1974), pp. 709-727; Julián Gállego, *El pintor, de artesano a artista* Granada, Diputación Provincial de Granada, 1976, pp. 178-181; Stelio Cro, "La Deposición de Calderón y la poética del Barroco", *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, IX (1988), 35-5; y Alan K.G. Paterson, "Calderón's *Deposición a favor de los profesores de la pintura: Comment and Text*", en C. Davies y P. J. Smith (eds.), *Art and Literature in Spain, 1600-1800: Studies in Honour of Nigel Glendinning*, Londres y Madrid, Tamesis Books, 1993, pp. 153-156. En estas páginas utilizamos la edición que se incluye en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 198, que contiene un estudio preliminar.

³⁹ Pedro Calderón, *Deposición*. En Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura ...*, pp. 545-546.

⁴⁰ Llamó la atención sobre esto David H. Darst, *Imitatio. Problemas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Orígenes, 1985, p. 15.

explicar el proceso creativo divino. Lo vemos así en *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*; *El veneno y la triaca*; *La vida es sueño*; *La cura y la enfermedad*; *Andrómeda y Perseo*; *El pastor Fido*; y *El divino Orfeo*. Todos tratan de la creación del hombre, el origen del pecado y la Redención. En *El veneno y la triaca*, por ejemplo, Lucifer se describe celoso de Dios cuando ve el retrato de la Naturaleza Humana. En consecuencia, incita a los ángeles y luego al hombre: “¡Mi tragedia empezó allí! / Pues enseñándome un día, / entre uno y otro perfil, / un retrato de su esposa, / desde el punto que la vi / empecé, celoso y triste, / a padecer y sentir, / porque en la pintura estaba / con vida y alma el matiz, / y arrebatado en su amor, / sin obrar ni discurrir, / con mudas voces me acuerdo / que dije al retrato así ...”⁴¹. Como en *El pintor...*, aquí el origen de la reacción del demonio se encuentra en los celos que sintió al ver el retrato del hombre.

Esta reiteración en la utilización del tópico en sus autos, justifica sobradamente el hecho de que el dramaturgo, en un momento dado, decidiera pasar de la mención aislada o pasajera, a convertir el tema en el eje principal de toda una obra. Y en ella sabe explotar al máximo las grandes posibilidades que le ofrece la analogía de la creación pictórica. Esto hace que, al amparo de ese tema central, surjan cuestiones nucleares del pensamiento artístico occidental de la época de Calderón.

Uno de los temas principales que plantea el estudio del auto es el de la relación entre la pintura y la literatura; es decir, el de la posibilidad de utilizar referencias a procesos artísticos para construir una narración que puede ser trasladable también a términos literarios. Se trata de un asunto presente en toda la teoría artística y literaria de la Edad Moderna y que se articuló preferentemente a través de la reflexión sobre el tópico antiguo de “Ut pictura poesis”. En este caso nos encontramos ante una relación casi circular. Pues si el teatro hace uso de la pintura como vehículo alegórico, ésta a su vez podía ser equiparable en cuanto a medios y fines con la creación dramática. Ambas pueden describir en un lienzo o en una corta representación una historia tan compleja y con tantas consecuencias como la de la Creación del Mundo. Un literato como Caramuel se hizo eco de esas posibilidades cuando escribió: “La comedia es semejantísima a la pintura. Pues si en una pequeña tabla se puede pintar toda la tierra, y aun también todo el cielo, ¿por qué no se podrá representar en una breve comedia, que no exceda de una o dos horas, toda la vida de Merón?”⁴². Por eso,

⁴¹ Véase Gates, *Op. cit.*, 1961, p. 56.

⁴² *Primus calamus* (1668). Cito por F. Roaten y F. Sánchez Escribano, *Wölflin Principles in Spanish Drama, 1500-1700*, Nueva York, Hispanic Institute, 1952, p. 32. Sobre este tema véase también Aurora Egido, “La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en su *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 169 y ss; y Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 34.

no es casualidad que al igual que Calderón pudo utilizar la pintura como eje vertebrador del auto del que aquí estamos tratando, también pudo hacer uso del teatro para los mismos fines en el auto *El gran teatro del mundo*.

Otro de los temas principales que permiten considerar el auto calderoniano como un reflejo de las preocupaciones y las reflexiones que más inquietaban al mundo artístico español de su época es el que se refiere a la clasificación intelectual de la pintura. Durante siglos, ésta había sido excluida del sistema de las artes liberales tal como fue formulado por el mundo grecolatino; lo que, en una cultura que se asentaba en gran parte sobre las bases de la idea de autoridad, constituía un baldón contra el que era difícil luchar. Para muchos, esa actividad quedaba encuadrada dentro de las artes mecánicas, y eso trajo consecuencias de muy diversos tipos, y no sólo puramente intelectuales. Así, durante mucho tiempo la calificación social de los pintores fue muy ambigua, y lo mismo ocurrió respecto al tratamiento fiscal de su actividad. En realidad la "historia intelectual" de la pintura española de la época se puede escribir teniendo como punto de referencia los pasos de ese proceso por el que los artistas y sus aliados lograron ser considerados trabajadores liberales cuyos productos no debían ser gravados fiscalmente como las mercaderías al uso⁴³. Ése es el contexto concreto en el que se enmarca, por ejemplo, la citada *Deposición* de Calderón, los memoriales que escribieron en 1628 numerosos intelectuales madrileños o prolijos tratados como el de Gaspar Gutiérrez de los Ríos o Juan de Butrón. El tema dio lugar, igualmente, a numerosa documentación de carácter jurídico y está presente también en muchas obras de creación literaria.

La *Deposición* de Calderón muestra la opinión del escritor sobre ese asunto no sólo en los años finales de su vida, en que fue redactada, sino también a lo largo de casi toda su biografía. Y otro testigo con un valor prácticamente tan alto es precisamente *El pintor de su deshonra*, donde no puede ser más explícito. En su escrito jurídico afirma: "Aunque hubo quien intentase deslucir el arte de la pintura, motejándola de no ser arte liberal, por no hallarla en el número de las siete, que comúnmente se llaman liberales (...) También hubo quien dijese, que el no nombrarla no fue omisión, sino cuidado respecto de ser tan arte de las artes, que a todas las domina, sirviéndose de todas"⁴⁴. En el auto desarrolla esta idea, insertándola en un contexto retórico de gran eficacia que sirve para reafirmar el poder y las cualidades del arte.

⁴³ Se trata de un tema que ha generado una amplia bibliografía. Para el caso español, que ha sido muy estudiado, sigue siendo básico Gállego, *El pintor...*, *Op. cit.*

⁴⁴ *Deposición...*, pp. 542-543. Sobre este tema en Calderón véase Emilio Orozco Díaz, "Sentido de la continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte" (1983), en su *Introducción al Barroco*, Granada, Universidad de Granada, 1988, II, p. 210; o Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 279-280, quien llama la atención sobre el hecho de que el dramaturgo era ya consciente del fenómeno que siglos más tarde se denominaría "correspondencias".

Y es precisamente el demonio el vehículo del que se sirve para ello. Acogiéndose a la tradición cristiana, lo convierte en un ser que sabe envidiar aquello que es más digno de envidia. Es un ser atormentado por lo perfectamente que domina el Hijo de Dios todas las ciencias, que enumera cuidadosamente: teología, leyes, filosofía, dialéctica, astrología, aritmética, arquitectura, geometría, música, poesía y retórica. Pero a pesar de lo importantes que son esas disciplinas, y de la envidia que producían en el demonio, a éste no le inquietaba todo eso tanto como comprobar la maestría divina en otro campo de la creación intelectual: "Y siendo así (como dije) / que todo eso me da enojo, / aun nada hoy de todo esto / es mi ojeriza o mi asombro, / tanto como la Pintura / en cuya arte más curioso / parece que su desvelo / está mirando mi oprobio"⁴⁵.

En todos estos asuntos Calderón se muestra como un fiel representante del pensamiento barroco. Como otros autores de su época, da un paso más en la argumentación tradicional sobre la clasificación liberal de la pintura, y no sólo afirma su nobleza, sino que insiste en su superioridad respecto a otras disciplinas y afirma (en la *Deposición*) que en cierto sentido las engloba a todas⁴⁶. Además, como era característico en la cultura contrarreformista, entre las razones que llevan al dramaturgo a insistir en la nobleza del arte no intervienen sólo consideraciones acerca de su capacidad creativa, sino que entran en juego conceptos tales como los de su utilidad religiosa⁴⁷.

Uno de los temas centrales del debate sobre la nobleza de la pintura era el de su catalogación intelectual; es decir, si se trataba de una actividad manual o mental. Desde el momento en que los primeros teóricos del arte se preguntaron sobre ese aspecto, la respuesta fue clara y concluyente. Y de hecho, la misma existencia de una teoría del arte estaba demostrando la entidad intelectual de la pintura. Para construir una teoría sobre la entidad mental del arte se acudió sobre todo a la reflexión sobre el proceso de imitación, que se llevó a cabo principalmente a través de una definición del concepto de "Idea", que entroncaba con las teorías neoplatónicas y permitía articular las distintas posibilidades de relación entre el artista, su obra y la naturaleza⁴⁸. El caso es que desde el siglo XVI las alusiones a la "Idea" como la fuente más importante de creación artística se utilizaron insistentemente en todos los escritos que trataron de teorizar sobre la pintura, y el mismo uso de ese concepto servía para arrojar una opinión claramente encomiástica y laudatoria sobre la definición intelectual de ese arte. Todo

⁴⁵ Pp. 87-89.

⁴⁶ Orozco, *Op. cit.*, p. 210.

⁴⁷ Sobre este tema véase Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, p. 149.

⁴⁸ Es básico Erwin Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1978.

ello independientemente de los términos concretos en los que a través de la Idea resolvía cada uno la relación entre el pintor y la naturaleza.

El tema aparece también en *El pintor de su deshonra*, donde adquiere además un sentido muy curioso y apropiado, pues de quien emana esa Idea que permitirá crear la pintura de la Naturaleza Humana es del mismo Dios-Pintor. Es decir, Calderón está afirmando de la manera más gráfica posible algo tan íntimamente incardinado con el concepto neoplatónico de la Idea como que ésta tiene una procedencia en último término divina. En el auto, el tema no es accidental, sino central, pues aparece en dos ocasiones y en ambas es el instrumento del que se sirve el escritor para explicar el origen del hombre. En una de ellas, es la Culpa quien afirma del retrato de la Naturaleza Humana que es “el exemplar te dixo de su idea”. Y en la otra, Dragón explica su sobresalto al ver “que de aquel exemplar / de su idea, en quien yo absorto / miré mi primera ruina, / quiera sacar misterioso / a la luz el retrato”.

Estos conceptos le eran familiares a Calderón, quien los utilizó en contextos similares, como el auto *El indulto general*, donde se habla, por ejemplo, de la “bella imagen que copié / del exemplar de mi Idea / para que tu gracia sea / el símbolo de mi fe”⁴⁹. Igualmente, aparece en la *Deposición*, donde se dice que cuando Dios “se retrató en el hombre ... le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya”.

En la calificación humanística de la pintura entraban en juegos distintos conceptos, además de este ya citado de la Idea. Y a varios de ellos los encontramos también en el auto, donde los utiliza Calderón de forma muy sutil, aprovechando sus dobles posibilidades de caracterización moral y artística. Así ocurre con la Gracia y la Ciencia, que aparecen como figuras alegóricas, forman parte indispensable de la definición cristiana de Dios, y al mismo tiempo fueron partes integrantes del debate sobre la creación artística. La Ciencia servía para otorgar un estatus intelectual a la pintura, y en la obra teatral aparece con un tiento en la mano, dictando la “Idea” a Dios-pintor. La Gracia, por su parte, era el reverso de la moneda cuyo anverso estaba representado por la Ciencia. Pues si esta era objetiva y codificable, aquélla era una cualidad subjetiva e inaprensible, pero que servía para otorgar a la obra de arte su cualidad de obra bella. La Gracia aparece en el auto prestando los pinceles al protagonista, quien dice de ella que añadirá “perfiles a la belleza”. Haciendo intervenir a la Ciencia y a la Gracia, Calderón estaba indirectamente aludiendo a un tema latente a lo largo de toda la reflexión teórica y práctica sobre la pintura en la Edad Moderna: la tensión entre el sistema de normas codificables y la parte más personal y subjetiva de la

⁴⁹ Cito por Ruiz Lagos, “Algunas relaciones ...”, *Op. cit.*, pp. 27-28.



Apeles retratando a Campaspe. Ilustración de Miguel de Barrios. *Coro de las Musas*. Amberes, 1680.

creación pictórica. Pero en el dramaturgo, esa dialéctica se resuelve de manera práctica, pues ambas cualidades actúan como complementarias y cooperan en la caracterización de los instrumentos intelectuales con los que cuenta el pintor.

No se acaban allí, ni mucho menos, los temas artísticos presentes en *El pintor de su deshonra*, al que, como estamos viendo, podemos considerar un compendio de las cuestiones que interesaban más vivamente a los que reflexionaban sobre el arte de la pintura. Uno de los motivos centrales de la obra es el retrato, pues no en vano Dios actuó como retratista al crear al hombre. Es un tema abundante en la producción de Calderón, que sabe utilizarlo con perspicacia y originalidad, y que recibe un tratamiento específico en otro ensayo de esta publicación. Sin embargo, esta referencia rápida nos permite aquí hacer alusión a otro asunto importante de la teoría de la pintura de la Edad Moderna y que también ocupa un lugar destacable en el auto de Calderón. Se trata de la teoría de los géneros. Desde el siglo XV se había codificado un sistema de las artes que establecía la existencia de varios tipos distintos de escenas pictóricas, a las que se concedía una importancia diferente. Era un sistema jerárquico y discriminatorio, que afirmaba que motivos como el bodegón o el paisaje se encontraban en una posición inferior respecto a las obras que incluían figuras humanas. Y aun entre éstas, los simples retratos no tenían tanta importancia y dignidad como las llamadas "historias"; es decir, escenas de carácter narrativo que en general procedían de la leyenda sagrada o de la mitología. Esa clasificación no era arbitraria, y en sí misma es muy clarificadora de las bases humanísticas sobre las que se asentó la teoría de la pintura, pues los géneros eran tanto más importantes cuanto mayor era su poder para transmitir contenidos trasladables a términos narrativos. Una "historia" era preferible a un retrato, por ejemplo, porque ofrecía unas mayores posibilidades expresivas, requería de un dominio más completo de numerosos aspectos de la composición y de la narración pictórica, y servía además para transmitir un contenido ejemplar que permitía incidir positivamente en el ánimo o la formación del espectador.

Durante los siglos de la Edad Moderna, aunque pervivieron las bases sobre las que se asentó esa teoría de los géneros, se observan algunas modificaciones, y hubo ciertos temas pictóricos aparentemente "inferiores" que pudieron hacerse con un lugar más digno en esa clasificación jerárquica⁵⁰. Además, durante la Contrarreforma -y una vez que se decidió que el fin más alto al que podía aspirar la pintura era la propagación de la religión- gran parte de esa teoría se tradujo en términos teocéntricos.

El pintor de su deshonra nos permite no sólo encontrar alusiones a ese sistema de los géne-

⁵⁰ Sobre el tema de los géneros en la cultura artística de la España del Siglo de Oro véase Helwig, *Op. cit.*, pp. 253-282.

ros, sino también reflexionar sobre una de las posibles fuentes que dictaron esa teoría. El Dios-pintor empezó creando un gran "país" o paisaje; pero en un momento determinado se miró en su Idea, y "retrató" al Hombre dentro de él. Y dio un paso más otorgándole vida y, a través del Albedrío, dándole la facultad de tomar decisiones; es decir, de construir una "historia". Pero además, con la conversión de los pinceles en los clavos de la Cruz, del tiento en una lanza y de los colores en sangre, se produce una referencia directa a las posibilidades religiosas de la pintura, si bien, claro está, todo ello mediante un lenguaje alegórico y sublimado. Pero la trasposición es fácil y clara: El paisaje se ennoblece con el retrato, y éste con la historia, que tiene como fin principal el servicio al hombre a través de la religión. Hay que decir, sin embargo, que aunque ahora podamos hacer estas comparaciones, muy probablemente no fueron buscadas de forma expresa por Calderón. Lo que ocurrió es que la jerarquización genérica no era una construcción artificial de los teóricos de arte, sino que estaba profundamente arraigada en el mismo concepto de la naturaleza, el hombre y la historia que existía en la Edad Moderna. Pero además, como digo, esa posibilidad aparentemente tan fácil de establecer esas comparaciones a través del auto calderoniano nos puede revelar una de las fuentes de la teoría de los géneros, pues sirve para llamarnos la atención sobre el hecho de que en el relato bíblico de la Creación, Dios verdaderamente actuó como un pintor que empezó imprimando el gran lienzo del Universo, prosiguió estableciendo las luces y las sombras, creó el paisaje, pintó a los animales y, finalmente, retrató al Hombre, al que dotó de una historia. Sin duda, para una cultura que sentaba gran parte de sus bases ideológicas en la narración bíblica, el conocimiento íntimo de ese proceso debió de ser uno de los puntos de partida (sin duda inconsciente) a la hora de establecer una clasificación de los géneros pictóricos.

El auto ofrece materia para otras reflexiones sobre la relación de Calderón con la pintura. Es, así, relativamente rico en términos pictóricos y en referencias a los procesos de creación pictórica. Se utilizan con mucha soltura conceptos como imprimación, que no actúa sólo como parte de la metáfora general del auto, sino que adquiere un contenido simbólico específico cuando se subraya que el gran cuadro del Mundo sólo tenía preparación de "tierra". Además, se hacen referencia a dos de los conceptos fundamentales de la experiencia del arte en la sociedad de la Edad Moderna, como son los de la tensión entre materia y forma y entre arte y vida. Se trata de dos de los temas capitales para entender la relación entre nuestros antepasados y la obra de arte, pues en ellos confluyen además cuestiones paralelas como las relacionadas con la Creación o con la magia. La forma artística resulta de la elaboración de la materia, y en sus expresiones más nobles (cuando tiene como objeto al ser humano) aspira a poseer vida propia. Son cuestiones que están presentes en todo tipo de expresión literaria, desde los tratados de arte o algunos poemas de Miguel Ángel, hasta cuentecillos de filiación popular. En el caso de *El pintor de su deshonra*, la relación entre la pintura y la vida es fundamental, pues la Naturaleza Humana adquirió animación tras ser retratada en un lienzo, con lo que

Dios-pintor colmó las máximas expectativas que podían albergarse respecto a una obra de arte. Este personaje expresa este tipo de temas en los versos siguientes: "Bella imagen, en quien ya / obra de mi mano diestra / toda mi bondad se muestra, / en la Gracia que te da: / formado tu cuerpo está / por alma y vida apellida, / conquie alma y vida infundida, / verás que una y otra informa, / dando a la materia forma / el aliento de alma y vida".

Este auto, pues, constituye un magnífico ejemplo de las posibilidades alegóricas que ofrecían los procesos pictóricos a un escritor que dominaba tan bien las técnicas dramáticas y el lenguaje simbólico como Calderón, y que al mismo tiempo estaba tan interesado en el arte y los artistas. En el espacio relativamente breve de una pieza sacramental ha sido capaz de utilizar casi todos los temas importantes que afectaban a la teoría del arte de la época: la calificación intelectual de la pintura, la dignidad del pintor, su genealogía divina, la función del retrato, la jerarquización temática, la tensión entre materia y forma, etc. Y a todas esas cuestiones les dio una formulación acorde con los intereses de los propios artistas. Pero esa presencia del catálogo de temas prioritarios seguramente no hay que entenderla como expresión de una voluntad consciente de incluirlos a todos, sino que quizá hay que pensar más bien que entre todos componían un corpus doctrinal interdependiente cuyas distintas partes sólo podían explicarse satisfactoriamente cuando se ponían en relación unas con otras. El tema principal de *El pintor de su deshonra* es la Creación a través de una analogía artística. Pero esa analogía no se establece tanto con la figura más o menos anecdótica de un pintor que realiza un cuadro, sino con la propia Pintura, que se concibe como un proceso creativo al que están asociados determinados conceptos de carácter intelectual, moral, social o de utilidad religiosa, y que están interrelacionados. El Pintor es el instrumento, pero la Pintura es el Concepto que permite dar sentido a todo el auto.

Se trata de una obra que, además, se inscribe perfectamente en el contexto de la teoría de la pintura de la España de la Contrarreforma. Como ocurre en tratados como los de Carducho y Pacheco, en los diversos memoriales de carácter fiscal, y en otros escritos sobre arte, a la base doctrinal que proporciona la teoría humanista de la pintura, con su insistencia en su carácter intelectual, en su nobleza o en sus posibilidades ejemplares, añade un componente religioso, que es absolutamente fundamental en la pieza de Calderón y que sirve para insistir en que, en último término, aquello que hace de la pintura un arte encomiable es su posibilidad de convertirse en un instrumento de religión. En el auto, además, se trata de una idea central que tiene un desarrollo casi circular: Dios creó al hombre como si fuera un retrato perfecto (tanto, que fue capaz de animarlo), y se sirvió de la pintura cuando tuvo necesidad de redimirlo a través del sacrificio de su Hijo, que se renueva constantemente mediante la Gracia que proporcionan los sacramentos.

A SU IMAGEN Y SEMEJANZA: LA NATURALEZA HUMANA
COMO RETRATO DE DIOS EN *EL PINTOR DE SU DESHONRA*

Laura Bass

Tulane University. Nueva Orleans, EE.UU.

Con la paleta de matices que sostiene la Inocencia, los pinceles que le da la Gracia, y el tiento de la Ciencia, el Pintor empieza un cuadro. Poco a poco se va perfilando un rostro de suma hermosura. Una vez acabada la bella imagen, el Pintor le infunde aliento. Cae el cuadro y la Naturaleza Humana queda en su lugar.

Así dramatiza alegóricamente Calderón de la Barca la Creación de la humanidad en *El pintor de su deshonra*: como la ejecución de un bello retrato. No podría haber escogido mejor manera de representar el momento en la historia teológica en que Dios dijo “Hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza”, sino haciendo que su Pintor ejecute una imagen real, un cuadro verdadero. Detrás de este hallazgo dramático, sin embargo, afloran diversas tradiciones: por una parte, los escritos teológicos y el tópico del *deus pictor* tal como fue desarrollado por el pensamiento escolástico y la teoría del arte; y, por otra, el empleo convencionalizado del retrato en la comedia nueva. El propósito de este trabajo es examinar de qué manera estas tradiciones encajaban en la elaboración de la alegoría del ser humano como retrato de Dios e indagar las confluencias y crisis que emanan de esta peculiar síntesis.

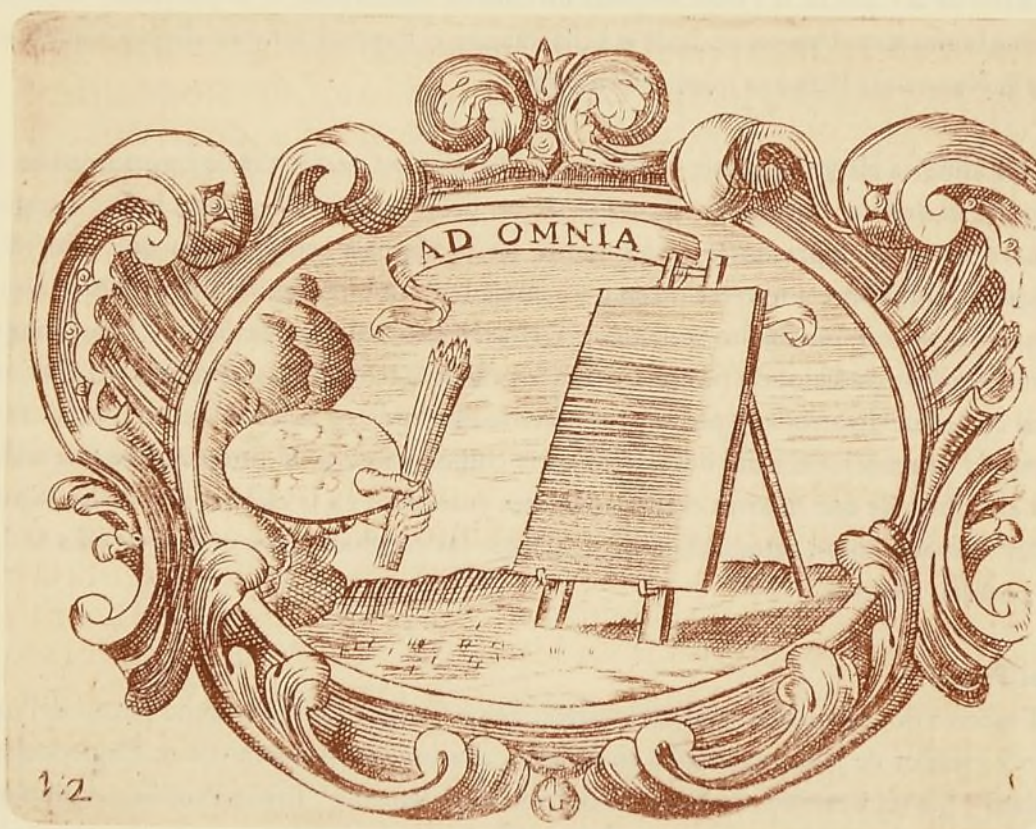
Deus Pictor

El motivo de *deus pictor*, como ha notado Ernst Curtius, de Dios como pintor del universo y creador de la humanidad a su imagen, aparece por primera vez en Empédocles y Píndaro y fue transmitido a la Edad Media por San Clemente¹. Erwin Panofsky explica que la Escolástica medieval recurría a los símiles del *deus pictor* y del muy parecido *deus artifex* principalmente para “facilitar la comprensión de la esencia y del obrar del espíritu divino...”². San Gregorio de Nisa, por ejemplo, emplea el *deus pictor* para conceptualizar la creación de la humanidad a partir de una especie de bosquejo mental dibujado por Dios: “Una deliberación precedió a la fabricación del hombre; como en una pintura fue delineado por el artífice, en forma de apunte. Cómo convenía que fuese el hombre, de qué ejemplar había de ser imagen”³. Santo Tomás de Aquino, por su parte, desarrolla la metáfora de Dios “arqui-

¹ “La teoría del arte en Calderón y las artes liberales”, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frank Alatorre y Antonio Alatorre, México, 1955, pp. 776-90. La referencia a la transmisión del *deus pictor* se encuentra en la p. 780.

² *Idea*, Madrid, 1995, p. 38. Véase también el capítulo “The Artist in Harmony with His Archetype: *Deus Artifex*” en el libro de Emilie L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass), 1979.

³ Citado por Ignacio Arellano y J. Manuel Escudero en su edición del auto calderoniano *El indulto general*, Pamplona y Kassel, 1996, p. 14, n. vv. 648-649.



Tabula rasa. Ilustración de la obra de Diego Saavedra Fajardo *L'idea di un principe politico christiano*. Venecia, 1654.

recto” para afirmar que Dios creó el mundo visible según el modelo que había ideado en su intelecto:

La forma de las cosas que han de ser creadas debe tener un arquetipo (*similitudo*) en el que crea... Esto sucede de dos maneras: en algunos sujetos activos preexiste la forma de las cosas que han de ser creadas, en el sentido que tiene en los seres naturales (así, el hombre engendra al hombre, y el fuego, al fuego), pero en otros la forma pre-existente en el sentido de los seres inteligibles, o sea, en aquellos sujetos que obran mediante el espíritu. Así, la casa preexiste en el espíritu del arquitecto y puede ser definida como ‘Idea’ de la casa, porque el artista se esfuerza en imitar en la casa (real) la forma que él posee en su mente. Y como el mundo no ha surgido por casualidad, sino que fue creado por Dios gracias al intelecto activo, necesariamente ha tenido que pre-existir en la mente divina una forma, a cuya imagen y semejanza fue creado el mundo. En esto consiste la esencia racional de la Idea⁴.

Explicando el sentido de “imagen y semejanza” empleado aquí, Ignacio Arellano y Ángel Cilveti afirman que:

Santo Tomás enseña que el hombre no es semejante a Dios con semejanza de especie, como lo son hijo y padre, sino por representación de la razón entendida por Dios, como la casa que se encuentra en la materia es semejante a la casa que se encuentra en la mente del arquitecto...⁵

Si la idea de *deus artifex* o *deus pictor* permitía a la teología escolástica explicar el proceder creativo de Dios, así mismo fue empleada por la teoría de arte de la tendencia que Panofsky califica de aristotélico-escolástica para concebir el proceso de creación artística⁶. Tratadistas como Giovanni Paolo Lomazzo, Federico Zuccaro, Giovan Battista Armenini en Italia, y Francisco Pacheco en España, sostenían que lo que el artista plas-maba en su obra debía preexistir en su mente como una imagen intelectual. Así lo explica, por ejemplo, Armenini: “El pintor primero debe tener en la mente una bellísima Idea de las cosas que quiere realizar, para que no haga nada sin antes considerarlo y pensarlo...”⁷. La elaboración del concepto de *deus pictor* le permite precisar la naturaleza de esta “Idea”:

Otros dijeron que las Ideas eran semejanzas de las cosas hechas por Dios, ya que,

⁴ Citado por Panofsky, *op. cit.*, p. 39.

⁵ De su edición del auto calderoniano *El Año Santo en Roma*, Pamplona y Kassel, 1995, p. 106, n. v. 167.

⁶ Panofsky introduce este término al referirse a “la ahora especulativa teoría del arte” del Manierismo, *op. cit.*, pp. 77 y ss.

⁷ Citado por Panofsky, n. 200, p. 79.

antes de crear, grabó en la mente las cosas que quería crear, y las pintó. Así la Idea del pintor se puede decir que es *la imagen, que él se forma primero y graba en la mente*, de aquello que quiere dibujar o pintar, imagen que le va surgiendo rápidamente una vez que tiene el tema⁸.

Los términos metafóricos aquí empleados se entrelazan indisolublemente: así como Dios "pintó" las cosas del mundo según los modelos que tenía concebidos en su mente, el pintor humano plasma en su arte una imagen intelectual. Pero, la relación que el proceder del pintor humano mantiene con el del "pintor" supremo es, más que metafórica, necesaria, pues la facultad para formar la Idea interior —el "Disegno interno" como la llama Zuccaro— a partir de la cual el pintor ejecuta su obra le ha sido conferida por Dios⁹.

En su *Arte de la pintura* Pacheco afirma también que la pintura se realiza a partir de una imagen espiritual:

Que no es la pintura cosa hecha acaso, sino por elección y arte del maestro. Que para mover la mano a la ejecución, se necesita de exemplar o idea interior: la cual reside en su imaginación y entendimiento del exemplar exterior y objetivo, que se ofrece a los ojos...¹⁰

Y el tratadista español también desarrolla el tópico de *deus pictor* para explicar este arte como la plasmación de una idea interior:

El interior es la imagen que haze la imaginativa, y el conceto que forma el entendimiento; ambas cosas encaminan al artífice a que con el lápiz o pincel imite lo que está en la imaginación, o la figura exterior. En este sentido dicen los teólogos, que es la Idea de Dios su entendimiento: viva representación de las cosas posibles. Tal que, a nuestro modo de entender, dirigió la mano deste Señor, para que la sacase a luz: pasándolas del ser posible al actual...¹¹

Pacheco resume la naturaleza del proceder creativo divino citando y traduciendo al castellano un poema de Boecio:

⁸ *Ibidem*.

⁹ Así, lo explica Panofsky: "Esta 'representación interior' o 'Idea' que precede a la realización y que es independiente con respecto a ello, puede, por tanto... ser producida en el espíritu del hombre sólo en cuanto que Dios le ha otorgado facultad para ello o, mejor, en cuanto que la Idea humana no es más que un destello del espíritu divino, una *scintilla della divinità*...", *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ Citado por Panofsky, n. 197 p. 77. Sigo la edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 282.

¹¹ *Ibidem*.

Tú, que al modelo de tu sacra Idea
sacas a luz cuanto los ojos miran,
y al orbe bello, en tu concepto vivo
tu más hermoso retratado tienes¹².

Al citar este texto, Pacheco sin duda alude al tipo de semejanza entendido por Santo Tomás cuando compara la casa construida por el arquitecto con el mundo creado por Dios. Como hemos visto arriba, los dos son "imágenes" y "semejanzas" del concepto preexistente en la mente de su creador. Así pues, Dios se retrata en el mundo visible en el sentido escolástico de plasmar en él la Idea que obró su entendimiento¹³.

Es precisamente el tópico de *deus pictor*, tal cual había sido transmitido por la teoría escolástica del arte —y como tal indisolublemente ligado a la teología católica—, el que forma la base alegórica del auto *El pintor de su deshonra*. El mismo Calderón emplearía dicho tópico en un escrito teórico sobre la pintura: su *Deposición a favor de los profesores de la pintura* de 1677, que es, por cierto, la única reflexión en prosa que el dramaturgo dejó sobre esta arte¹⁴. Tan importante resulta este tópico en el informe que Calderón lo culmina definiendo la pintura como "remedo de la obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras"¹⁵. Para Calderón, entonces, la dignidad de la pintura reside en el hecho de que tiene su origen en la mente divina, pues este arte imita el mundo creado por Dios, el cual, por su parte, es un "retrato" de su idea¹⁶.

Ahora bien, si en la *Deposición* la idea de Dios como pintor le sirve a Calderón para defender el arte humano de la pintura, en el auto *El pintor de su deshonra* le proporciona la estructura alegórica con que dramatizar la historia de la mayor obra "pintada" por Dios.

¹² *Ibidem*.

¹³ Que Pacheco lea a Boecio a través del escolasticismo lo hace explícito el texto que sigue inmediatamente después del poema: "En consecuencia desto define la idea Santo Tomás, o interior o exemplar...", *ibidem*.

¹⁴ El título entero del memorial calderoniano es la "Deposición de don..., en 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". Que el documento sea la "única obra teórica sobre el arte que conocemos de [Calderón]" lo afirma Curtius, *op. cit.*, p. 776. Curtius, por cierto, fue el primer erudito en estudiar la "Deposición" en su artículo "Calderón und die Malerei", *Romanische Forschungen*, L, 1936, pp. 89-136. El mismo Curtius volvió a tratarla en "La teoría del arte en Calderón...", pp. 776-781. Eunice Joiner Gates también estudia la "Deposición" y la teoría del arte calderoniana en relación con su obra dramática en "Calderón's Interest in Art", *Philological Quarterly*, XL (1961), pp. 53-67. Publicada por primera vez en 1781 (Francisco Mariano Nipho, *Cajón de sastre literario*, Madrid, t. IV, pp. 25-43), la "Deposición" ha sido republicada en el siglo XX por Manuel Ruíz Lagos, quien la incluye al final de su edición de la comedia *El pintor de su deshonra*. Madrid, 1969, pp. 209-219. Francisco Calvo Serraller la incluye, con introducción y notas, en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, pp. 535-46. Stelio Cro transcribe y estudia el texto original en "La Deposición de Calderón y la poética del Barroco", *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, IX, 1988, pp. 35-51.

¹⁵ Cito por la edición de Calvo Serraller, *op. cit.*, 546.

¹⁶ Véase de nuevo los textos citados arriba de Santo Tomás y Pacheco.

Creación a su "imagen y semejanza"

El motivo del *deus pictor* y del ser humano como retrato suyo aparece cuando, hacia el comienzo del auto, Dragón y Culpa hablan de la causa de la caída de aquél:

- Culpa - fue ver una hermosura peregrina,
 Dragón - cuyo retrato aún antes que ella sea
 Culpa - el ejemplar te dijo de su idea.
 Dragón - Dueño, pues, de beldad tan soberana,
 Culpa - (Era la gran Naturaleza Humana)¹⁷.

Empleando conceptos que proceden tanto del pensamiento escolástico como de la teoría del arte nutrida por ella, los personajes alegóricos refieren cómo el primer ser humano fue creado por Dios según el prototipo —el "ejemplo"— que había formado en su mente¹⁸. Antes de cobrar vida real, la humanidad preexistía como una imagen interior —el "retrato" que se muestra "aún antes que ella sea"— en el espíritu divino. Y Dragón quien, según los Padres de la Iglesia, supo de los planes de la Creación antes del Génesis, vio ese retrato interior antes de que se realizara¹⁹.

Más adelante, Dragón y Culpa comentan el retrato real que el Pintor ejecuta en el escenario:

- Culpa - Ya del cuerpo la belleza
 forma toma.
 Dragón - Y en mi vida
 vi cosa más parecida
 a mi pasada tristeza.
 ¡Oh Humana Naturaleza!
 ¿Qué mucho que mi esperanza
 a manos de tu venganza
 odio padezca y amor,

¹⁷ P. 366. Cito por la paginación original de la edición manuscrita del auto que ahora se publica.

¹⁸ La cuarta acepción de "ejemplo" en el *Diccionario de autoridades*: "Se toma algunas veces por copia o traslado y lo mismo que Exemplar; ya sea de algún escrito, libro o Auto, ya de otra qualquier obra: como imagen, pintura, etc." De "exemplar", ofrece esta definición, además de la que significa "copia o traslado": "Original, prototipo, primero modelo para otras cosas", p. 679b. Y de "exemplar interno": "La especie o idea que uno forma y discurre en su imaginación y fantasía para obra y ponerla en ejecución". Creo que Calderón está empleando "ejemplo" en los sentidos de una imagen mental —es decir, el "retrato" del ser humano que el pintor ideó— y de un prototipo —es decir, el modelo intelectual a partir del cual crearía al ser humano. Cf. *El indulto general* en que el Príncipe se refiere a su creación de la naturaleza humana, la "Bella imagen que copié / del ejemplar de mi idea...", *op. cit.*, p. 174, vv. 648-49.

¹⁹ Esta última oración la parafraseo de Helga Bauer, *Der Index Pictorius Calderóns: Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*, Hamburg, 1969, p. 12. Agradezco a Pierre Freiherr v. du Prel la traducción que me ha preparado de varias secciones del libro de Bauer.

si vas siendo de tu autor
imagen y semejanza?²⁰

Este texto se remonta directamente a los versos del Génesis 1, 26 citados al comienzo del presente trabajo: "Hagamos el hombre a nuestra imagen y semejanza". Y, como observamos entonces, el concepto alegórico de la Naturaleza Humana como un retrato hecho por un Dios Pintor encaja ingeniosamente con la tradición bíblica. Incluso se podría decir que la misma escenificación —ante los ojos de los espectadores— de la pintura de ese retrato encarna casi literalmente la idea del primer ser humano como una "imagen y semejanza" de su creador.

La descripción que Dragón ofrece del cuadro que el Pintor va realizando se remonta a otro texto del Génesis, donde se cuenta cómo Dios formó "al hombre del barro de la tierra, e inspiró en su rostro soplo de vida, y fue hecho el hombre en ánima viviente" (2, 7). Así relata el Ángel Caído la labor ejecutada por el Pintor:

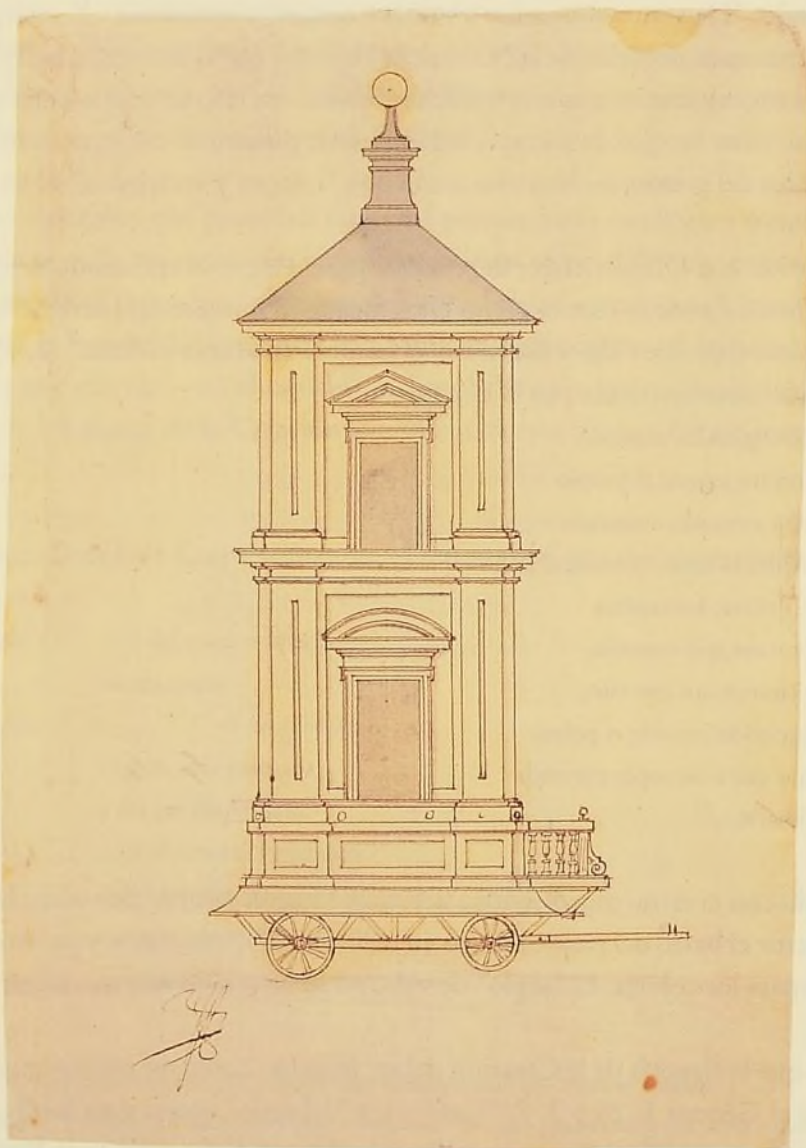
ha escogido los matices
y con sus manos él propio
los ha amasado, tomando
de entre el limo, de entre el lodo
de la tierra, los ocultos
minerales que nosotros
no conocemos por tales,
y haciendo tratable el polvo,
temo que a un soplo pretenda
animarle...²¹.

De acuerdo con la estructura alegórica del auto, Dragón se sirve del vocabulario de la pintura al convertir el barro del pasaje bíblico en el limo, lodo, minerales, y polvo con los cuales el Pintor prepara los colores. El "soplo" de vida, no lo ha tenido que modificar siquiera.

He dicho que la alegoría de la Creación del ser humano como un retrato encarna de manera casi literal el Génesis 1, 26 y 2, 7. "Casi" y no "del todo", pues, si en los dos textos bíblicos el objeto de la creación divina es "el hombre", aquí la figura que el Pintor retrata, la Naturaleza Humana, es necesariamente la de una mujer. Y no sólo porque se trata de un sustantivo femenino, sino también porque, como veremos más adelante, este personaje, siguiendo el desarrollo alegórico y argumental del auto, será representado por una actriz.

²⁰ *Op. cit.*, p. 375.

²¹ *Op. cit.*, pp. 370-371.



Carro proyectado para el Corpus de 1646 por Juan de Caramanchel.

¿Cómo llegó Calderón a decidir que una figura femenina protagonizara la historia del “hombre” creado *imago dei*? Para contestar esta pregunta, hay que reconocer en primer lugar que la Naturaleza Humana no es exactamente equivalente “al hombre” sino que, como su nombre refleja, corresponde a la naturaleza esencial de todos los seres humanos, algo que Calderón pone en claro en la loa del mismo auto *El pintor de su deshonra*, cuando el Género Humano afirma que “en mí” reside “la Naturaleza Humana / pues soy el Hombre en común”²². En segundo lugar, hay que recordar que “el hombre” del Génesis 1, 26 se refiere a la especie humana en general, no al varón en particular²³, y que la tradición exegética católica interpretaba su creación como “imagen y semejanza” de Dios no en el plano del cuerpo diferenciado sexualmente, sino en el del alma racional²⁴. Así, por ejemplo, afirma San Agustín: “sed quia hoc utrumque interius [alma racional] et exterius [cuerpo] simul unus homo est hunc unum hominem ad imaginem suam fecit, non secundum id quod habet corpus [...] se secundum quod habet rationalem mentem”²⁵. Es precisamente en el plano del alma que Calderón entiende que la Naturaleza Humana es *imago dei*; y así le dice el Pintor: “doyte un alma a imagen mía”.

Sin embargo, la misma tradición que afirma la creación de la humanidad en términos asexuales, digámoslo así, nos ha legado una historia alternativa. Me refiero al Génesis 2, 18; 2.22-23 que cuenta cómo primero Dios creó a Adán y luego, de la costilla de Adán, a Eva. La primacía creacional del hombre varón sostenida por este texto serviría, a su vez, de base a la afirmación de San Pablo en el I Corintios 11, 7 sobre por qué las mujeres deben cubrirse la cabeza y los hombres no: “Porque el varón en verdad no debe cubrir su cabeza; porque es imagen y gloria de Dios, mas la mujer es gloria del hombre”.

²² *Op. cit.*, 824a. Ya que la Naturaleza Humana es obviamente un personaje femenino, no podría haber representado directamente al “hombre” universal. Y esto a pesar de que el vocablo “hombre” incluye a todos los seres humanos, hombres y mujeres. Como veremos más adelante, según la tradición católica (y, más allá de ella, la tradición occidental en general) el hombre varón es el ser humano ejemplar. Es decir, sólo “el hombre” puede referirse a todos “los hombres”.

²³ Así, por ejemplo, Francisco del Rosal da esta acepción de “hombre”: “de *homine* latino. Pero en la significación de este vocablo hacen mucha diferencia la lengua latina y castellana. Porque *hombre* unas veces es promiscuo o epiceno, quiero decir, que significa la especie humana, un individuo de ellos, sin determinarse más a macho que a hembra, como quando decimos *Dios se hizo hombre*; y *Mucho debe el hombre a Dios*. [...] Otras veces lo tomamos por varón a diferencia de la hembra, como: *el hombre no ha de estar sujeto a la mujer*. Esto no acontece en la lengua latina; porque *homo* siempre es epiceno sin determinarse más a macho que a hembra, y así sería error entender *homo* por varón solo, o por hembra sola.” *Origen, y etymología, de todos los vocablos originales de la lengua castellana*, 1601, BN Ms. 6929, f. 189r-v. (He modernizado la ortografía, acentuación, etc.)

²⁴ Sobre la interpretación de *imago dei* desde los inicios del cristianismo hasta el desarrollo del pensamiento escolástico, véase Robert Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle: de Saint Anselme à Alain de Lille*, 2 tomos, Paris, 1967. De particular interés en lo que se refiere a las preguntas aquí planteadas es el apartado “Homme et femme à l’image de Dieu?”, pp. 236-245. También me han sido imprescindibles los dos excelentes trabajos de Kari Elisabeth Borresen en *The Image of God: Gender Models in Judaeo-Christian Tradition*, Ed. Borresen, Minneapolis, 1995 (publicado previamente en Oslo, 1991): “God’s Image, Man’s Image? Patristic Interpretation of Gen. 1,27 and I Cor. 11,7”, pp. 187-209; “God’s Image. Is Woman Excluded? Medieval Interpretation of Gen. 1,27 and I. Cor. 11,7”, pp. 210-235.

²⁵ Citado por Arellano y Escudero, *op. cit.*, p. 174 n. v. 648-49.

Y, a su vez, la afirmación paulina daría origen a una polémica sobre los alcances de la noción del *imago dei*. Si, como hemos visto, la Iglesia adoptó la interpretación de “imagen y semejanza” como referida al plano de la mente racional (que incluía tanto a hombres como a mujeres), ¿cómo acomodó a dicha interpretación el texto de I Corintios 11, 7 y el del Génesis 2 en que se basó San Pablo? Se trata de una polémica demasiado compleja para rastrearla aquí detalladamente, pero bastará que nos refiramos otra vez a Agustín. El obispo de Hipona encontró la solución a través de la exégesis alegórica: según él, el hombre varón que es “imagen y gloria de Dios” se refiere a la parte superior del alma humana, la que se dedica a contemplar la verdad eterna, mientras que la mujer corresponde a la parte inferior del ser humano que se dirige a los asuntos de este mundo²⁶. Por su parte, esta jerarquía alegórica se basa en un concepto jerárquico de los dos sexos según el cual el hombre varón es la más perfecta y la más completa imagen de Dios, y, en ese sentido, es el ser humano ejemplar. En cambio, la mujer, aunque dotada de un alma creada a imagen y semejanza divinas, no es imagen de Dios en cuanto posee un cuerpo femenino y en cuanto ha sido hecha no sólo del hombre sino *por él*²⁷.

Esa dualidad, en lo que se refiere al concepto de la mujer como *imago dei*, la vemos reflejada en nuestro auto. Por un lado y como hemos dicho, la Naturaleza representa el aspecto esencial –y asexual– del ser humano que corresponde a su nombre y que fue creado a imagen y semejanza de Dios. Pero, por otro lado y de acuerdo con su género gramatical, al encarnar su personaje alegórico en el escenario, adquiere unas características y asume un papel claramente femeninos²⁸. Me refiero a su actuación como instrumento del pecado original del ser

²⁶ Estas dos últimas oraciones las debo a Borresen, p. 199.

²⁷ Afirma Agustín en *De Trinitate* 12,7,10: “Ad imaginem quippe dei natuream ipsam humanam factum dicit quae sexu utroque completur, nec ab intelligenda imagine dei separat feminam.... Quomodo ergo per apostolum audimus uirum esse imaginem dei unde caput uelare prohibetur, mulierum autem non et ideo ipsa hoc facere iubetur nisi, credo, illud esse quod iam dixi cum de natura humanae mentis agerem, mulierem cum uiro suo esse imaginem dei ut una imago sit tota illa substantia; cum autem ad adiutorium distribuitur, quod ad eam ipsam solam attinet non est imago dei; quod autem ad uirum solum attinet imago dei est tam plena atque integra quam in unum coniuncta muliere. Sicut de natura humanae mentis diximus quia etsi tota contempletur ueritatem, imago dei est, et cum ex ea distribuitur aliquid et quadam intentione deriuatur ad actionem rerum temporalium, nihilominus ex qua parte conspectam consulit ueritatem imago dei est; ex qua uero intenditur in agenda inferiora non est imago dei” (Citado en Borresen, n. 44 p. 208). Y, adecuando el Génesis 1,26 a I Corintios 11,7, explica el Padre de la Iglesia en *De Genesi ad litteram* 3,22: “itaque quamuis hoc in duobus hominibus diuersi sexus exterius secundum corpus figuratum sic, quod etiam in una hominis interius mente intellegitur, tamen et femina, quia corpore femina est, renouatur etiam ipsa in spiritu mentis suae in agnitionem dei secundum imaginem eius, qui creauit, ubi non est masculus et femina. sicut etiam ab hac gratia renouationis et reformatione imaginis dei non separantur feminae, quamuis in sexu corporis earum aliud figuratum sti, secundum quod uir solus dicitur esse imago et gloria dei, sic et in ipsa prima conditione hominis secundum id, quod et femina homo erat, habebat utique mentem suam eandemque rationalem, secundum quam ipsa facta est ad imaginem dei” (citado en Borresen, n. 43, p. 207).

²⁸ Como observa agudamente Marta Gallo: “Los personajes teatrales, al presentarse en el escenario ante los ojos de los espectadores, deben asumir, obvia y necesariamente, formas visibles, y la mayor parte de las veces, aunque no siempre, humanas. Además de la apariencia visual, cada personaje se configura verbalmente; y tratándose de la lengua española [...] los nombres que los designan deben sujetarse a un género gramatical”, “Masculino/femenino: interrelaciones genéricas en *El divino Narciso de Sor Juana*”, *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, México, 1993, pp. 337-46.

humano y a su identificación como esposa de Dios. En cuanto a lo primero, la Naturaleza representa a Eva al coger la manzana dorada que le ofrece la Culpa. No sólo desempeña el papel de Eva. También habla como ella, demostrando, al admirar su propio reflejo en la fuente ("admirable y peregrina / es en todo mi belleza"²⁹), la vanidad que la tradición occidental ha asociado, a partir de la primera mujer, con las mujeres en general³⁰.

La identificación de la Naturaleza como esposa de Dios se hace evidente cuando el Pintor le explica:

Yo,
soy quien formo e informo,
Humana Naturaleza,
tu ser, vida, alma y belleza
para hacerte esposa mía
algún venturoso día,
que es la segunda fineza
que a mi ser ha de deber
el ser con que te prefieres
a cuanto miras³¹.

Empleada en el Viejo Testamento para comparar al pueblo de Israel con una mujer adúltera y en el Nuevo para referirse a la humanidad casada con Cristo y constituyente de la Iglesia, la metáfora de la "esposa de Dios"³² recalca la dependencia del ser humano con el ser supremo. Es precisamente esa dependencia ontológica la que salta a la vista en el primer parlamento de la Naturaleza:

¿Qué soberano poder
hoy ser al no ser ha dado,
que yo conmigo he pasado
sin mí, del no ser al ser?

²⁹ *Op. cit.*, p. 381.

³⁰ Abundan las referencias en las letras occidentales a la vanidad de las mujeres. Para tomar un sólo, si extremo, ejemplo del canon castellano, Alfonso Martínez de Toledo dedica todo un capítulo del *Arcipreste de Talavera o Corbacho* a "Como la muger es doctada de vanagloria ventosa": "... que non es muger en el mundo por la mayor parte que escusar pueda de vanagloria e de se presciar de arreos e fermosura... E non me maravillo ser en las fembras esta mácula, pues naturalmente les viene de nuestra madre Eva, que creyó a la serpiente, el diablo Sathanás, que le vino a engañar diziendole: 'Si del fruto deste árbol de sabiduría de bien e mal comieres, en saber egual serás al Alto que te formó'". Ed. Michael Gerli, Madrid, 1979, pp. 183-84.

³¹ *Op. cit.*, p. 378.

³² Este resumen lo debo al artículo "esposo, esposa" del *Vocabulario de teología bíblica*, Xavier Léon-Dufour, trad. Alejandro Esteban y Lator Ros, Barcelona: Herder, ed. revisada y ampliada 1972, pp. 304-06.

No es sorprendente que estas palabras sean pronunciadas por un personaje femenino. Desde que el Génesis 2 afirmó la subordinación creacional de la mujer al hombre, ella entró en la tradición judeo-cristiana como modelo de la humanidad subordinada a Dios, como la "esposa"³³.

Caída y desfiguración

Al dramatizar alegóricamente la Caída, Calderón (gran creador —no se requiere decirlo— de obras teatrales profanas además de autos sacramentales) se sirvió de un motivo de la comedia que encajaba tanto con el concepto de la Naturaleza Humana como retrato de Dios como con la metáfora bíblica de la humanidad como su esposa³⁴. Este motivo es el que Helga Bauer ha llamado el "enamorarse de un retrato"³⁵. Como veremos a continuación, Calderón parte de las emociones y conflictos que el retrato —y sobre todo el retrato femenino— solía suscitar en la comedia para desencadenar la lucha del Demonio contra Dios. Pudo servirse de este recurso precisamente porque concuerda con la alegoría fundamental del auto: la de Dios como pintor y la de la humanidad como retrato suyo. Entrelazando el motivo del retrato en la comedia con el *deus pictor*, Calderón dramatiza la rivalidad primordial que produjo la Caída como la pelea por la imagen más bella y querida que Dios "pintó".

Son muy numerosas las comedias que utilizan el "enamorarse de un retrato". El mismo Calderón lo empleó en más de una ocasión³⁶. Así, por ejemplo, en la versión profana de nuestro auto, Juan Roca ve a Serafina por primera vez a través de su retrato, y es por el retrato que

³³ Debo esta observación a Borresen, "God's Image", p. 189.

³⁴ Sobre la aguda conciencia que Calderón tenía de sus autos sacramentales como drama, véase el capítulo "The Autos as Drama" en Alexander A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, 1968, pp. 108-09. En lo que se refiere a su conciencia de la necesidad de hacer "representable" las verdades sagradas, también es de mucho interés el libro de Barbara E. Kurtz, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, D.C., 1991, sobre todo las pp. 42-56.

³⁵ En alemán, "das Motiv des Sich-verlieben in ein Porträt". Bauer comenta el empleo de este motivo en varias comedias calderonianas en las pp. 109-116 de su libro, *op. cit.*

³⁶ Carmen Bravo-Villasante repasa el empleo de "enamorarse de un retrato" en la literatura del Siglo de Oro en su artículo "Un debate amoroso: amar sin saber a quién", *Revista de Literatura*, VII (1955), pp. 193-99. Sobre los retratos en la obra de Lope de Vega, véase Myron A. Peyton, "The Retrato as Motif and Device in Lope de Vega", *Romance Notes* IV (1962), pp. 51-57; y E. George Erdman, Jr. "An Additional Note on the Retrato Motif in Lope", *Romance Notes* V (1964), pp. 183-86. Sobre el motivo del retrato en la obra calderoniana, véase Robert ter Horst, "The Second Self: Painting and Sculpture in the Plays of Calderón", *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, Eds. Wendell M. Aycock y Sydney P. Cravens, Lubbock, Texas, 1982, pp. 175-192. En cuanto a los varios usos y funciones del retrato en el teatro del Siglo de Oro, es muy valioso el artículo de Javier Portús Pérez, "Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española", *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*, Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, Madrid, 1997, pp. 131-55. En lo que se refiere al retrato femenino en varias comedias de Calderón y/o otros dramaturgos de la época, son de interés: Mary Gaylord (Randel), "The Portrait and the Creation of Peribáñez", *Romanische Forschungen* LXXXV (1973), pp. 145-58; María Asunción Gómez, "Mirando de cerca: 'Mujer, comedia y pintura' en las obras dramáticas de Lope de Vega y Calderón de la Barca", *Bulletin of the Comediantes*, XLIX (1997), pp. 273-293; Melveena McKendrick, "'Retratos, vidrios y espejos': Images of Honour, Desire and the Captive Self in the comedia", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XX (1996), pp. 267-282; Gridley McKim-Smith y Marcia L. Welles, "Portrait of a Lady: The Violence of Vision", *Brave New Worlds: Studies in Spanish Golden Age Literature*, Eds. Edward H. Friedman y Catherine Larson, New Orleans, 1996, pp. 221-246.

“se inclina” a ella³⁷. En *El mayor monstruo del mundo*, el emperador Octaviano se enamora del retrato de Mariene, esposa, aunque Octaviano no lo sepa, de Herodes, virrey de Jerusalén. En *Darlo todo y no dar nada*, Alejandro le explica a Estefión que la causa del amor que siente por la Reina Roxanne de Chipre también ha sido un retrato. Y, para dar un último ejemplo, en *El segundo Scipión*, Lelio se enamora del retrato de Arminda antes de conocerla³⁸.

Ciertas convenciones verbales –con raíces sin duda en la tradición medieval del amor cortés y en el petrarquismo renacentista– acompañaban el “enamorarse de un retrato”: era común que el amante/espectador exaltara la belleza de la mujer retratada, que proclamara su rendimiento a ella y que comunicara un desequilibrio emocional provocado por el amor que la imagen le ha suscitado. Así, pues, Octaviano se refiere al “dueño” del retrato como una “hermosura” y una “beldad”³⁹. Alejandro, de *Darlo todo y no dar nada*, afirma que a partir del momento en que vio el retrato de Roxanne por primera vez “de amor vivo y de amor muerto / quedé a su vista”⁴⁰. Y, en términos parecidos, Lelio comunica su entrega total a Arminda desde que vio su imagen pintada:

... sabe, que el retrato bello
de Arminda acaso llegó
a mi mano, y sin que yo
supiese cuyo era, al vello
tan perfecto, le entregué
alma, vida y libertad⁴¹.

Volviendo a nuestro auto, tanto el motivo de “enamorarse de un retrato” como el lenguaje asociado con él han dejado sus claras huellas. Citemos de nuevo el diálogo entre Culpa y Dragón en que hablan por primera vez del retrato ideado por Dios:

Culpa - Fue ver una hermosura peregrina,
Dragón - cuyo retrato, aún antes que ella sea
Culpa - el ejemplar te dijo de su idea.
Dragón - Dueño, pues, de beldad tan soberana.
Culpa - (era la gran Naturaleza Humana)⁴².

³⁷ *El pintor de su deshonra*, Ed. Manuel Ruiz Lagos, Madrid, 1969, p. 83, vv. 79-80.

³⁸ Bauer comenta el “enamorarse de un retrato” en *El pintor de su deshonra*, *Darlo todo y no dar nada* y *El segundo Scipión*, op. cit., pp. 109-12.

³⁹ *El mayor monstruo del mundo*, Ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, 1989, p. 87.

⁴⁰ En las *Obras completas*, tomo I, dramas de Calderón, Ed. A. Valbuena Briones, Madrid, 1966, p. 1027a.

⁴¹ En *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 1450a.

⁴² Op. cit., p. 366.



Tarasca del año 1686.

Hemos visto que estos versos proceden del concepto escolástico del proceder creativo de Dios y de la metáfora de *deus pictor*; ahora podemos apreciar que se nutren también de la comedia. El ver el retrato de la Naturaleza Humana “aún antes que ella sea” es una variación a lo divino de la convención teatral cuya presencia en varias obras profanas de Calderón acabamos de rastrear. Una variación “a lo divino”, hay que enfatizar, porque, a diferencia de los retratos referidos en las comedias mencionadas, el retrato del que hablan Dragón y Culpa en estos versos no se ha realizado todavía, sino que existe en la mente de Dios como modelo. En cuanto a los vocablos que los personajes utilizan para describir la belleza de la figura retratada – “hermosura peregrina”, “Dueño... de beldad soberana” –, se oyen en ellos ecos de Octaviano, Alejandro o Lelio. Y, cuando llegamos al momento del diálogo entre Culpa y Dragón en que éste declara, “Vila, y enamorado”⁴³, hemos de recordar el amor que aquellos tres personajes sintieron al ver los bellos retratos de mujeres.

Los retratos que suscitan el amor en la comedia suelen ser a la vez fuentes de conflicto. Así, por ejemplo, en el ya mencionado *El mayor monstruo del mundo*, el retrato de Mariene llega a ser el objeto principal de la rivalidad entre Octaviano y Herodes. Cuando éste entra en la tienda de aquél y descubre no sólo el retrato de su mujer en las manos del César sino también una copia de él colgada en su tienda, se abrasa en celos. Intenta darle una puñalada a su rival, pero el lienzo cae entre los dos y, en una dramática anticipación del final de la obra cuando Herodes matará a la misma Mariene, el retrato recibe la puñalada⁴⁴.

Amor, celos, rivalidad: las pasiones y crisis asociadas con el “enamorarse de un retrato” en la comedia encajan con las que padece el Demonio en la historia sagrada. Aludiendo a lo que cuenta el Génesis 6,2 “Viendo los hijos de Dios las hijas de los hombres que eran hermosas, tomáronse mujeres que escogieron todos”, el mismo dramaturgo recuerda a su público que Dragón pecó de lascivia; dice la Culpa: “Texto hay que fue lascivia tu pecado”⁴⁵. Así mismo, ha hecho referencia a su envidia. En palabras que se remontan a Sabiduría 2,24 (“La envidia del diablo introdujo la muerte en el mundo, y la experimentan los que toman su partido”), dice la Culpa: “Texto hay que fue tu presunción envidia”⁴⁶. A semejanza del amante de la comedia postrado delante del retrato de la mujer, vencido por su belleza y sujeto a una ado-

⁴³ *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁴ Para un análisis más profundo de cómo el retrato de Mariene media la rivalidad entre los dos hombres, véase María Asunción Gómez, *op. cit.*

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 366.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 365. Bauer observa que al resaltar la lujuria y envidia de Lucero, Calderón sigue a *De angelorum natura* del teólogo español Francisco Suárez. La crítica alemana también nota que el libro apócrifo de Enoch, además del Génesis 6, cuenta que los ángeles cayeron por enamorarse de las hijas del hombre y abusar de ellas, *op. cit.*, 17.

ración no querida, Dragón comunica su pasión y envidia por la humanidad. Así, por ejemplo, anticipa la realización del retrato de la Naturaleza Humana:

una imagen a quien ya
me parece que me postro,
y que a su beldad rendido,
por no adorarla, la adoro⁴⁷.

Y, como veremos más adelante, se refiere a sí mismo precisamente como “un amante” y “un celoso” resuelto a afeer esa beldad⁴⁸.

Es más, si en una comedia como *El mayor monstruo del mundo* el retrato de la mujer vuelve a ser el objeto de un acto de violencia, en el auto *El pintor de su deshonra* el retrato que es la Naturaleza Humana también será objeto de una especie de violación cuando Dragón la desfigure con la Culpa. Hay que enfatizar que la desfiguración de la Naturaleza Humana se marcará visiblemente por la ese y el clavo que Dragón y la Culpa le pondrán en la frente como señal de su esclavitud en el pecado. A través de este afeamiento literal, Calderón escenificará de manera muy concreta el concepto teológico según el cual el hombre, hecho a imagen y semejanza de Dios, fue deformado por el pecado y entró en la “región de la desemejanza”⁴⁹.

Dragón, el ángel caído que perdió su belleza, no soporta la de la Naturaleza Humana y por eso se decide a destruirla. De esta manera, le usurpará a Dios su poder creativo— no olvidemos que otro de sus pecados, además de la lascivia y la envidia, es la soberbia⁵⁰:

Pintor soberano, yo
sabré borrarle, de forma
que en la fealdad de tu rostro

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 370.

⁴⁸ *El pintor de su deshonra* no es el único auto en que Calderón emplea el motivo del retrato para dramatizar la mezcla de amor y celos que sintió el ángel caído al enterarse de la Creación de la humanidad. Así, pues, en *El veneno y la triaca* Lucero afirma: “¡Mi tragedia empezó allí! / Pues enseñándome un día, / entre uno y otro perfil, / un retrato de su esposa, / desde el punto que la vi / empecé, celoso y triste, / a padecer y sentir...” (*Obras completas III*, p. 184a-b) Y, en *La cura y la enfermedad*: “Quiso enseñarme a su Esposa / entre rayos y vislumbres / de un retrato, / en cuya rara / hermosura puso útil / el arte menos primores / que yo admiraciones puse / pues al instante sentí mil celosas inquietudes...” (*Obras completas III*, p. 754a). De una manera parecida explica el Pecado la causa de su caída en *El pleito matrimonial entre el Cuerpo y el Alma*: “... De esta ira, / de esta rabia, de esta furia / fue la causa que entre sombras / de imágenes y figuras [...] en la soberana idea / de Dios miré la pintura / del alma hermosa del hombre, / cuya gran belleza, cuya / perfección había de ser, / al cuerpo mortal conjunta / humana naturaleza / reina del mundo absoluta” (*Obras completas III*, p. 76a-b). Dados los límites de espacio, dejo un análisis comparativo del uso de este motivo en los autos calderonianos para un estudio futuro.

⁴⁹ Véase el capítulo “La dessemblance” en Javelet, *op. cit.*, pp. 246-97.

⁵⁰ La Culpa lo ha dicho claramente: “Texto hay que fue soberbia tu delito”, *op. cit.*, p. 366. Según Santo Tomás, el pecado de los ángeles fue su soberbia, su deseo de ser como Dios. Véase la primera nota de Valbuena Prat a su edición del *Pleito matrimonial entre el Cuerpo y el Alma*, *op. cit.*, p. 76b.

quien te hizo te desconozca;
 llega, Culpa, y en su cara
 tu marca tus hierros ponga;
 borrémosle de una vez,
 porque en esperanzas locas
 no se fie a Dios su imagen⁵¹.

Y, como añadirá la Culpa:

este clavo que en su frente
 servirá de infame nota,
 en que vean que la Culpa
 a Dios su imagen le borra⁵².

Para ahondar más en cómo el dramaturgo alegoriza la contienda del Demonio contra Dios como la rivalidad por la imagen que ha "pintado", merece la pena repasar el texto en que Dragón trama su complot con la Culpa:

te he llamado para que
 de ti ayudado, dispongo
 no perdonar al rencor
 medio ninguno de todos
 cuantos discierne un amante
 ni cuantos piensa un celoso
 ...
 y así, Culpa...
 ...
 podrá ser que entre los dos,
 ...
 esa imagen le borremos
 al artífice, de modo
 ...
 y *Pintor de su deshonra*
 venga a ser, pues que no ignoro
 que aunque al óleo de la Gracia
 la pinte, también nosotros,

⁵¹ *Op. cit.*, p. 399.

⁵² *Op. cit.*, p. 399.

haciéndola que se incline
al temple de sus antojos,
la haremos Pintura al temple,
aunque la matice al óleo"⁵³.

A través de una brillante síntesis del código de honor, tan fundamental para la comedia nueva, y de metáforas pictóricas, los versos de Dragón producen una tela alegórica que no podría estar mejor tejida⁵⁴. Jugando con dos acepciones de la palabra "temple" –la que denomina la pintura hecha de pigmento, agua y materia glutinosa y la que significa "temperatura"–, el ángel caído comunica su intención de corromper la imagen más bella de toda la creación divina. Mientras que Dios la pinta al óleo, Dragón y la Culpa la convertirán al temple (la más inestable de las dos especies de pintura), haciendo que la Naturaleza Humana caiga en la tentación ("que se incline / al temple de sus antojos"). Mientras que el artista divino la crea en la "belleza" de la Gracia original⁵⁵, ellos la mancharán con el pecado. De esta forma, el que ha sido Pintor de una belleza perfecta se convertirá en el "Pintor de su deshonor".

El "Pintor de su deshonor": tras la Caída de la Naturaleza Humana, la figura que representa a Dios en este auto recibirá el mismo sobrenombre que Juan Roca se asigna en la comedia homónima cuando, al matar a su esposa supuestamente infiel, afirma: "Un cuadro es, / que ha dibujado en sangre / el pintor de su deshonor"⁵⁶. De hecho, siempre adecuando la historia sagrada al lenguaje de la comedia, Calderón se sirve de los tópicos que emplea el marido deshonrado para darle voz al artista divino. Así, por ejemplo, al enterarse de la infidelidad de la Naturaleza, el Pintor se define como "esposo ofendido", que encuentra justificación en vengar "su amancillada honra altiva".

Redención y restauración

Al final de su auto, sin embargo, Calderón se aparta del universo del teatro profano. Para escenificar el drama teológico de la Caída se había servido del papel del retrato en la comedia

⁵³ *Op. cit.*, p. 371.

⁵⁴ Cf. el soliloquio en *El médico de su deshonra* en que don Gutierre medita sobre la posibilidad de que doña Mencía le haya violado su honor:

"... no hay quien pueda / borrar de tanto esplendor / la hermosura y la pureza. / Pero sí puede, mal digo; / que al sol una nube negra, / si no le mancha, le turba, / si no le eclipsa, le hiela. (1650-1656)"

En la comedia Calderón emplea metáforas visuales bien para describir la integridad del honor ("esplendor", "hermosura" y "pureza"), bien para referir su corrupción ("una nube negra", "mancha", "eclipsa"); en el auto introduce el concepto de borrar la belleza de la Naturaleza Humana y, de esta manera, mancharle el honor a su creador para alegorizar la noción teológica de la Caída como una semejanza entre Dios y la humanidad.

⁵⁵ Describe la Culpa: "Ya del cuerpo la belleza / forma toma", *op. cit.*

⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 203-04, vv. 3102-04.

y del código de honor; pero al llegar al momento de la Redención da una vuelta e invierte las convenciones profanas. Gracias a su Amor, el Pintor decide “retocar” la bella imagen manchada por la culpa⁵⁷. En vez de sacrificar a su esposa como había hecho Juan Roca —el “Pintor de su deshonra” humano—, se sacrifica a sí mismo. En vez de pintar con sangre a la Naturaleza Humana, pinta su propia Pasión. Incluso hace de sí mismo un “cuadro de sangre”: al abrir la caja de colores que el Amor le ha dado, “se ensangrienta las manos”⁵⁸, y, como observa la Culpa, queda “en carmín bañado”⁵⁹.

Es precisamente por la sangre de la Pasión que el Pintor le restituye la belleza original de su mayor creación:

de nuevo pintar aguardo.
Retocada en el carmín
que de mis venas derramo,
volverá a su primer lustre,
si en esa fuente la lavo⁶⁰.

A la orilla de la fuente, la Gracia la abraza y la Inocencia le lava el rostro, quitándole la “Ese” y el clavo de la Culpa. La Naturaleza que Dios creyó hermosa a su imagen y semejanza y que el diablo desfiguró queda restaurada.

El auto como “semejanza”

Al concluir otro de sus autos, *El veneno y la triaca*, Calderón hace decir a Dragón:

Puesto que allí todo es paz;
Puesto que aquí todo es rabia,
que no se ha de acabar nunca,
acabe su semejanza
en las representaciones
que humilde ofrece a esas plantas
hoy don Pedro Calderón.
Perdonad sus muchas faltas⁶¹.

Estos versos no sólo ponen fin a un auto sacramental. También —y de modo muy sugerente—

⁵⁷ Le dice al mundo: “... vengo a retocar / una imagen singular / que me ha borrado un error”, *op. cit.*, p. 404.

⁵⁸ Acotación, *op. cit.*, p. 407.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 412.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 413.

⁶¹ *Op. cit.*, p. 197.

te— comentan sobre este género dramático, llamando nuestra atención precisamente sobre su naturaleza teatral, su naturaleza como “semejanza” y “representación”⁶².

En este ensayo hemos rastreado la confluencia de tradiciones en *El pintor de su deshonra* a través de las cuales Calderón de la Barca ha logrado escenificar la historia de otra “semejanza”, la del ser humano. Tales verbos como “adecuar” y “encajar” nos ha permitido apreciar el profundo ingenio y la solidez de su representación alegórica de la Naturaleza Humana como retrato de Dios.

Sin embargo, antes de concluir habría que dejar planteadas algunas preguntas sobre los alcances y las limitaciones del auto sacramental como semejanza dramática. ¿Hasta que punto puede captar las verdades trascendentales que representa? ¿Cuán cerca puede estar la alegoría de lo alegorizado? ¿Es posible trasladar lo invisible y sagrado al escenario de lo visible y humano sin dejar que nada de aquellos se le escape a éste?

Obviamente, está fuera del alcance del presente trabajo darle justa respuesta a estas preguntas, y las tendremos que dejar para un estudio futuro. No obstante, me gustaría proponer que el mismo análisis llevado a cabo aquí nos puede dar una pista. La Naturaleza Humana, hemos visto, encarna ese elemento esencial de la humanidad que trasciende lo corporal y que pertenece a mujeres igual que a hombres; encarna el alma humana. Pero, precisamente al encarnar el alma, adquiere un lenguaje y unos atributos que la identifican con el sexo al cual corresponde su género gramatical y que, según la tradición occidental, es el imperfecto. ¿Acaso podemos ver en la imperfección del personaje que encarna el alma creada a la imagen y semejanza de Dios un indicio de la inevitable imperfección del auto sacramental como semejanza humana de lo divino?⁶³

⁶² Como han demostrado Parker y Kurtz, *ops. cit.*, los autos sacramentales calderonianos abundan en citas como ésta en las que los personajes reflexionan sobre la propia naturaleza de la obra dramática, mostrando así la aguda conciencia que el dramaturgo tenía de los propósitos y métodos de este género.

⁶³ Agradezco mucho a José Antonio Rodríguez Garrido las numerosas conversaciones que hemos tenido sobre el auto sacramental calderoniano y que me han servido de gran estímulo. También les agradezco al mismo José Antonio y a Paul Firbas su asistencia con la revisión editorial de este trabajo.

EL PINTOR DE SU DESHONRA
FACSÍMIL Y TRANSCRIPCIÓN

*Carmen Lafuente, con la colaboración de
Ascensión Aguerri y Luis Barrio **

** Se ha actualizado grafía, fonética y puntuación.*

Ayuntamiento de Madrid

Jesús María José
El pintor de su deshonra
Auto sacramental alegórico

Personas

Juan Simón - El Dragón	El Albedrío - Gerónimo García
Águeda Francisca - La Culpa	La Naturaleza - María Nabas
Teresa Robles - La Gracia	El Pintor - Agustín Manuel
Antonio Garro - La Inocencia	El Mundo - Carlos Vallejo
Juana Roldán - La Ciencia	El Amor - Paula

Músicos

(Ábrese el primer carro que será un dragón y sale de él el Dragón vestido de Demonio)

Dragón - Si dijo Jeremías
amenazando entre nos las impías
sacrílegas acciones
de su ciudad, entre otras maldiciones,
que aposento serían las extrañas
bóvedas destas infestas lúgubres entrañas
del dragón, en mi horror significado;
si no solo dragón, sino pisado, *(bajando al tablado)*
la siempre dulce lira me interpreta
del poeta rey, del músico profeta.
Si el águila divina
que su vista a los rayos examina
del sol más verdadero
de cuya llama ayer era lucero
y apenas hoy, pavesa de la llama.
Una vez y otras mil dragón me llama;
¿qué mucho que lo sea
y que uno y otro desgarrar me vea
mantenido embrión de su veneno
el duro vientre a este escamado seno?
Alto empeño me guía *(bajando al tablado)*
pues a turbar el rosicler del día
dejo el abismo y en el mundo entro.
¡Oh tú! que el pavoroso, oscuro centro

De este pinguo a vitay. grandea,
 mientray no se declarey Hemicién
 dela guacía; o tu no sean dalya
 Dela may dula paz. ~~Quedan dalya~~ casti fiosa
 Maduleta del fueno
 alimentado enongtuo del veleno
 que engendra, el negro monte de la luna
 Cicana Dela may, fela fortuna.
 que an daver los mortalq.
 Sinca ulos vleny; termino ulos males.

✓ Inefonera del llanto
 que pda, de los Reyes del y panto.
 panteon del figlo, Sina de la fama
 foplo y n fcl Dela may luciendo Namoz
 fombra del cuerpo, y cuerpo de la fombra
 Muerte del alma, Culpa

Culp. quien me nombra

Diag. quien oy vales te de tuor y nte ~~lo que~~ un penoico y falo

Culp. Gata congozo

Diag. puy quicba atcata
 los alta patria

Culp. jalosey mayte.

Diag. deuyo pda de fami los panto

Culp. fuyte.

~~lo que~~ tambien lo fcl; Cuado.

Vien que nunca en su gracia confirmado.

Diag. si vna ve la tu viera

Culp. yn flexible tuera no la por dero

Diag. La causa del mi danyo

Culp. fue ver vna Hermosura penoico

Diag. cuyo Retrato avn anty que ella fcl

Culp. El exemplar te dfo de fu y dea

Diag. Queno fuy de vcl tan soberano

Culp. Enala gran naturaleza Humano

Diag. Vra pena morado

Culp. ~~lo que~~ ay que fue lo ciba tupeado.

Diag. ~~lo que~~ ay que fue lo ciba tupeado.

Culp. ~~lo que~~ ay que fue lo ciba tupeado.

Diag. No ayar de pntinege con ella

Culp. traste de la tlla y de daceles

Diag. Dife puy queno arda

de ese peñasco habitas escondida,
 mientras no te declares homicida
 de la Gracia; ¡oh tú! lid escandalosa
 de la más dulce paz caliginosa
 madre letal del sueño,
 alimentado monstruo del beleño
 que engendra el negro monte de la luna,
 cizaña de la más feliz fortuna
 que han de ver los mortales,
 línea a los bienes, término a los males,
 mesonera del llanto,
 huésped de los reinos del espanto,
 panteón del siglo, sima de la fama
 soplo infiel de la más luciente llama,
 sombra del cuerpo y cuerpo de la sombra,
 muerte del alma, Culpa

Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón

- ¿Quién me nombra?
 - Quien hoy valerse de tu horror intenta.
 - Ya te conozco.
 - Pues escucha atenta:
 En alta patria...

*(Ábrese un peñasco y sale la culpa
 vestida de negro con estrellas)*

Culpa
 Dragón
 Culpa

- Ya lo sé, naciste.
 - De cuyo padre de familias...
 - Fuiste
 También lo sé, criado
 bien que nunca en su gracia confirmado.

Dragón
 Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón
 Culpa
 Dragón

- Si una vez la tuviera...
 - Inflexible tu ser no la perdiera
 - La causa de mi ruina...
 - fue ver una hermosura peregrina,
 - cuyo retrato aún antes que ella sea
 - el ejemplar te dijo de su idea.
 - Dueño pues de beldad tan soberana,
 - (era la gran Naturaleza Humana) -
 - vilo y enamorado
 - (texto hay que fue lascivia tu pecado)
 - por ver si así la magestad la quito
 - (texto hay que fue soberbia tu delito)
 - no casando su príncipe con ella,
 - trataste deslucilla y deshacella.
 - Dije pues que no había

Culp. Dejar la Reyna si ynfelices nacen
 Ray. J. dytado al dy pacho que esta oy non
 Culp. no vengasibo de tu amor no ygnoro
 Ray. Veno que ay angos y de celo
 Culp. Jase lo denconio de hy celo
 Ray. De Deber dy spirituy caudillo
 Culp. La apocaligsi, Ray que deullo
 Ray. al mymo Rey Leguente batalla
 Culp. loquiel la dira no ay que contalla
 Ray. En fin per di. En facion de lid tan dura
 Culp. El esplendor, lagracin La Fier mofura
 Ray. Saliendo de mi patria de herado
 Culp. aper pchay bñelloy con de nado
 Ray. Hasta aqui de de hy dy dios quauy
 Ray. que oye dy de aqui lo que nra by
 que dy de aqui lo deat gies de J. de J. de
 Jempiza lo alegorico el conepo
 ✓ De aquel Padre Soberano
 El Hijo, principe Heroyco
 Cuya pñtancia per di
 Tan de bel de mente lo
 que avn morandola per di
 No fue do obstinado monfuro
 a de gentime de averla
 per di do. por que no ay modo
 de que lo que agu den di Anfel.
 queda de hata de monio
 ✓ De aquel padre Soberano
 El Hijo, a de pñt for no
 En no oñay C de lñ lñ
 que en su gran de de congo
 En mi cono dia pa de la
 por que ya en mi do de odio
 La que me atormenta nra
 y coronarse yn feniofo.
 En to dy cuenay yn figne
 En to do gñu dia docto.
 tanto que sabiduria
 Leda el mundo por clofo.
 ✓ pero avn quella tñeslogon
 La trara como af. trofo
 La ley como quilo
 ay dios dy de fus folio

Culpa	- de ser tu reina si inferior nacía
Dragón	- Y restado al despecho que hasta hoy lloro
Culpa	- (lo vengativo de tu honor no ignoro)
Dragón	- lleno de penas, ansias y recelos
Culpa	- (ya sé lo rencoroso de tus celos)
Dragón	- de rebeldes espíritus caudillo
Culpa	- (la Apocalipsis ví, no hay que decillo)
Dragón	- al mismo Rey le presenté batalla
Culpa	- (Ezequiel la dirá, no hay que contalla).
Dragón	- En fin, perdí en facción de lid tan dura
Culpa	- el esplendor, la gracia y la hermosura,
Dragón	- saliendo de mi patria desterrado
Culpa	- a perpetuas tinieblas condenado.

Hasta aquí sé de tus desdichas graves.

Dragón	- Pues oye desde aquí lo que no sabes, que desde aquí lo real pierde su objeto y empieza lo alegórico el concepto.
--------	--

De aquél Padre soberano
el Hijo, príncipe heroico,
(cuya privanza perdí
tan rebeldemente loco
que aún llorándola perdida
no puedo, obstinado monstruo,
arrepentirme de haberla
perdido, porque no hay modo
de que lo aprehendí ángel
pueda retratar demonio)
de aquel Padre soberano
el Hijo, a repetir torno,
entre otras excelencias
que en su gran Ser reconozco
y en mis envidias padezco
(porque ya en mí todo es odio)
la que me atormenta más
es coronarse ingenioso
en todas ciencias insigne
y en todos estudios docto,
tanto que Sabiduría
le da el mundo por elogio;
pero aunque la Teología
la trata como a sí propio
y las Leyes como quien
las dicta desde su solio;

Siendo en la filosofía
 Duero de sy metéoroy
 En la medicina duero
 de su altísimo tesoro
 de son etas facultades
 las que me dan may enos
 sino que quiera tambien
 no por donar estudios
 de los arts liberales
 el may yn fuor y colio
 si la dialéctica faue
 en vn filósofo solo
 si arguya el mundo en queng
 con le quencia vno de otro
 si la astrolófia no ay
 ayo enudo es a bul globo
 que el por su nombre no tiene
 si la aritmética con to
 el numero se ordege
 de los atomos ~~de los~~ de los
 si arquitectura es alcaer
 lo figa sobre dos pios
 si simetria el compas
 de sy repetidos toinos
 si retorica el ~~afon~~ Dictamen
 de sy lo quenty tropos
 si musica y p. poe. a.
 que decho abra may sonoro
 que may conp. rante sydeno
 que el acento numero
 de esa rabada armonia
 en quien son quanto ay oyo
 de los de linea y de las
 si el punto y letra el tono
 siendo ap. como d. ite
 que todo q. lo me da cargo
 con nada oy de d. ite
 y mi gloria con ysonio

siendo en la Filosofía
dueño de sus meteoros
y en la Medicina, dueño
de su altísimo tesoro,
no son estas facultades
las que me dan más enojo,
sino que quiera también
no perdonar estudioso
de las Artes Liberales
el más inferior escolio;
si la Dialéctica sabe
en un silogismo solo
lo arguya el mundo en quien es
consecuencia uno de otro;
si la Astrología, no hay
astro en todo ese azul globo
que él por su nombre no llame;
si la Aritmética, pronto
el número le obedece
de los átomos ociosos;
si Arquitectura, ese alcázar
lo diga sobre dos polos;
si Simetría, el compás
de sus repetidos tornos;
si Retórica, el dictamen;
de sus elocuentes tropos.
Si Música y si Poesía
¿qué plectro habrá más sonoro
qué más consonante ritmo
que el acento numeroso
de esa trabada armonía
en quien son cuando los oigo
debajo de línea y regla
solfa el punto y letra el tono?
Y siendo así (como dije)
que todo esto me da enojo
aún nada hoy de todo esto
es mi ojeriza o mi asombro

Tanto como sapio hera
 En cuyo arte magistoso
 paises que su dyvel
 esta mirando mi oculo
 no dea pto, si es,
 pintor oro, a a quier mungo.
 Hextos abra que lo digan
 que ami me oyta solo,
 Caus que y pintor quierfate
 copiar vn cuerpo y vn dario
 esa flectura y semejanca
 casi desando no torio
 presentado el atibuto
 ami diuerso me torno,
 ~ seys dias aqui en pay
 se dyela cuy da tof,
 Gen de la obra de los dias
 De sy mahu el colmo
~~En~~ principio era el uenio
 En su enqumacion tan bueno
 que sola mente vna sombra
 Emancaba los contornos
 Dole en el exordio do
 sub cuyos camuantes dolo
 Compearon a Her mofa de
 El degen de may ty tof.
 que do con cieles y hieras
 pariendo en las qus vnde tof
~~con~~ el mar ~~con~~ el fin ma gneto
 El mar con fueres y alio y of.
 ~ viendo a anexas el hercio
 tan auida y en dno
 que ytaba y natis; posando
 apelineno lo tyto
 Hory pinto en ella y ludo
 acuyas plantay y non co
 pa a que mofos camuantes
 Hy lopy d hy pin foloy

tanto como la Pintura,
en cuyo arte más curioso
parece que su desvelo
está mirando mi oprobio
no de propósito, si es
pintor otro, a argüir me pongo;
textos habrá que lo digan
pues a mí me basta sólo
saber que es pintor quien sabe
copiar un cuerpo y un rostro
a su hechura y semejanza;
y así dejando notorio
y asentado el atributo
a mi discurso me torno.
Seis días ha que en un país
se desvela cuidadoso
siendo la obra de seis días
de sus matices el colmo.
En el principio era el lienzo
en su imprimación tan bronco
que solamente una sombra
le manchaba los contornos.
Diole en el primero día
luz, cuyos cambiantes rojos
empezaron a hermostearle;
el segundo, más vistoso
quedó con cielos y tierra
partiendo en rasgos undosos
con el mar el firmamento,
y el mar con fuentes y arroyos.
Viendo a la tierra el tercero
tan árida y sin adorno
que estaba inútil, pasando
a pulimento lo tosco,
flores pintó en ella y frutos,
a cuyas plantas y troncos
para que mejor campeasen
sus copas y sus pimpollos.

Con ambas y las de no se aparta
sol y luna haciendo a todos
de su vida y claridad
sobre much y lo luz tras
De arroy y peces el quinto
heno el ayre. y el sexto
Joy que y el sexto, corriendo
de su amor lo los otros.
De diuersos animales
cubrio el pays pero lo do
confer en su perfeccion
tan Igual mien y fames
que de su pio vio que era bueno
Complaciendo se asi pro pio
ni me aforce ni me da
tanto sobre salto, como
ver que de aquel exemplar
dise y dea en quien yo desisto
mire mi primera duynos
quiera la car my teniof.
salud el de trazo siendo
de su primory el logro
Vra y masen aqui en ya
me paues que me por do
Ique asu veldas de nido
pero no adoras la la adoro
Dize me de que lo ynfiero
y dire yo, de que no lo
que oy con de veldas mayor
ocen mayor al bo roco
a ylofido los ma diez
Hon sus manos el propio
los a amasado homando
De entre el limo, de entre el lodo
de la tierra los oultos
Mineral y. queno otros
no conocestos por tales
y haciendo hasta de el pol bo
temo que con loslo de dender

Con sombra y luz le dio el cuarto
sol y luna, haciendo a trozos,
obscuridades y claros,
lo trémulo y lo lustroso.
De aves y peces, el quinto
llenó el aire, y pobló el golfo;
y hoy que es el sexto, corriendo
de su ámbito los cotos,
de diversos animales
cubrió el país; pero todo
con ser en su perfección
tan igualmente famoso,
que él propio vio que era bueno
complaciéndose a sí propio,
ni me aflige ni me da
tanto sobresalto como
ver que de aquel ejemplar
de su idea, en quien yo absorto
miré mi primera ruina,
quiera sacar misterioso
a luz el retrato, siendo
de sus primores el logro
una imagen a quien ya
me parece que me postro
y que a su verdad rendido,
por no adorarla, la adoro.
¿Dirásme de qué lo infiero?
y diré yo, de que noto
que hoy con desvelo mayor
o con mayor alborozo
ha escogido los matices
y con sus manos él propio
los ha amasado, tomando
de entre el limo, de entre el lodo
de la tierra, los ocultos
minerales que nosotros
no conocemos por tales,
y haciendo tratable el polvo,
temo que a un soplo pretenda

Animarlo, Dilectos como
 si al solito un Sople de Saca
 fento, Dado fino y fino
 que queda espoleo vivis
 ala yng piraçion de un Sople.
 Con yde temer con yde
 Neces, con yde fago
 te llamado para que
 deb' ayudado, dypongo
 no perdona al dencor
 me dio ninguno de los
 quantos dy ante un amante
 si quantos piensa un celoso
 sea si culpa, que con no es
 para que faga de ymboco
 que estando tu alamira
 de te parto go de fies
 que piensa talis alus
 siendo de la herra abort.
 podras ser que entre los dos
 tu ala guera yo amoros
 tu mansa yo dencor
 tu traydora y yo alibos
 esa y masen le bore mo
 Al artefice de modo
 que pintando para Sonar
 fuyo la pinre en su oprobrio
 y pintor de su de Sonar
 venga afe, que queno Ignoro
 que con que al olio de la gracia
 Lapinre tambien nosotro.
 Haien dola que le incline
 al temple de ay onro
 La flau mo pintura al temple
 con que la mabie al olio
 Cuz. delu con capto ad ver hida
 I de h y nrent no solo
 afe quiste me de quillo
 a ayudarse. me dy pongo.

animarle, oh cielos! ¿cómo
 si al polvo un soplo deshace
 (siento, dudo, gimo y lloro)
 que pueda el polvo vivir
 a la inspiración de un soplo?
 Con este temor, con este
 recelo, con este ahogo
 te he llamado para que,
 de ti ayudado, dispongo
 no perdonar al rencor
 medio ninguno de todos
 cuantos discierne un amante
 ni cuantos piensa un celoso.
 Y así, Culpa, que aún no eres,
 para que seas, te invoco,
 pues estando tú a la mira
 de este parto prodigioso
 que piensa salir a luz,
 siendo de la tierra aborto,
 podrá ser que entre los dos
 tú halagüeña, yo amoroso,
 tú mañosa, yo rendido
 tú traidora y yo alevoso,
 esa imagen le borremos
 al artífice, de modo
 que pintando para honor
 suyo, la pinte en su oprobio
 y Pintor de su deshonra
 venga a ser, pues que no ignoro
 que aunque él al óleo de la Gracia
 la pinte, también nosotros,
 haciéndola que se incline
 al temple de sus antojos,
 la haremos pintura al temple
 aunque la matice al óleo.
 - De tu concepto advertida
 y de tu intento, no sólo
 a seguirte me resuelvo
 a ayudarte me dispongo;

Culpa

pero para q' no ser
 queda aq'itar con el modo
 ay de ver que cautela
 Delas acciones me informo
 De q' ari p'eo; y q'p'
 Vedame Don de ynformos
 futa los bene, ~~que~~ que quier
 fyo afa v'ita me y condo
 de delos en pay
 Reconocer, pay no ygnoro.
 que oia ayes de bormales
 ayes de ver le y f'oroso
 Drag. diez ven y q'p' aytapas re
 duete ay yn f'elz los ofe
 que ay
 Culp. yn penay co ro.
 q'le tiene vna na de en Comenz
 en quien de q'le y de ayas
 celasy de ven que ay x'p'os
 a to na sola le y t'ano
 a Bule ver ky y do p'
 Drag. Del primer termino q'p'os
 al segundo
 Culp. Ja el v' m'oroso
 a to ro de la p'erna
 a qui mon te. a li lo ty
 a qui f'oray, a li f'ue
 a qui may y a li q'celos.
 Drag. q'p' a l'ro, ro
 Culp. Sumas
 yn al caca de b'oroso
 a caya p'ue t'ay de b'oroso
 a to no lineado q' t'alo
 con la emp'rimacion de b'oroso
 que f'ue de q' m'or de p'os.
 Drag. que de p'ase que y a
 de q'gun la m'or de q'p'os
 de m'or de que a lo m'or de
 p'engu f'uy a q' p'ad' de q'p'
 a lo b'oroso p'into
 viene a p'one a q' d' d'p'
 en el q' d' d' d'p'

Los q' m'oray bay h' d' d' d' del segundo cauo
 en de f'or p'oray los y n' d' d' d' en f'or d' d' d'

Corren f'elos q' m'oray y v'el en lo f'
 de bay h' d' d' d' ar b'olay. a n' m'ale f'oray
 y f'atay.

Corren f'elos ^{de q'ndos} ~~de q'ndos~~ y v'el en lo f'
 f'oray vna f'ab'ica de f'ay p'ur lo f'
 yn b'oroso en q' m'ado f'ola m'or de

A lo q' y q' m'oray

	<p>pero, para que mejor pueda acertar con el modo, has de ver que cautelosa de las acciones me informo de ese artífice, y así llévame donde ingenioso su taller tiene, que quiero si yo a su vista me escondo, desde lejos el país reconocer, pues no ignoro que para haber de borrarle haber de verle es forzoso.</p>	
Dragón	- Dices bien, y así a esta parte vuelve (¡Ay infeliz!) los ojos. ¿Qué ves?	
Culpa	- Un peñasco veo que tiene una nube en hombros, en quien de cielo y de aire celajes se ven, que airoso a tornasoles le listan azules, verdes y rojos.	<i>(Los primeros bastidores del segundo carro han de ser peñascos y nubes en sombras)</i>
Dragón	- Del primer término pasa al segundo	<i>(Córrense los primeros y vense en los segundos bastidores, árboles, animales, flores y frutos)</i>
Culpa	- Ya el umbroso centro veo de la tierra aquí montes, allí sotos aquí flores, allí frutos, aquí mares y allí escollos.	
Dragón	- Pasa al tercero	<i>(Corren los segundos y vese en los terceros una fábrica y en sus puer- tas un lienzo imprimado sola- mente)</i>
Culpa	- Ya miro un alcázar suntuoso, a cuyas puertas el lienzo aún no lineado, está sólo con la imprimación de tierra que fue su primer despojo.	<i>(Dentro instrumentos)</i>
Dragón	- Pues retírate, que ya, según los músicos oigo de Virtudes que acompañan siempre sus sagrados ocios, el soberano Pintor viene a poner cuidadoso en él sus manos.	

Donde ou al Estre me afomero
pueda y con de mas

Mag. Rapi ay
ala oñta dyse ancoyo
ma quibno.

Cuz. In the south
 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838.

Diag. lo que
 Cult. lo que De conezio
 que el agua ay com. defect
 El am. dolo p.ia d. d.
 de la culpa

Drac. Gtzy Steumofa
Luy de grandin

Culp. tan poco
 que no sea en rod y elay
 flor que con fe^z adorno
 la flor no signifique
 que ymprimada de sabon^{es}
 e de venas de la culpa
 abugos, cielos y no de

Quag. Enten y tar mierz do owulacji?

Capt. Don mayor D. Luis Conzue

Dr. Entbe & Tay v. Idy

Султ. по недо

Aug. Aug 20 1890

porque en el no

De ambos ganos me parece,
que y tan sagrados desoy,
De algun dacia mudo, aguien!
En yto en sombras me pinto

Eng. gta phay

an derer maderia de ches.

Mag. aqui esta un Ronco. mas ~~no~~ gste.
 Julia no te lo oyo pongo

C. M. George:

Le Roy. Lorsque Con may cause
Le Roy de may cause
que y tan Hermosidad
que el pintor ga a si solo
Le Roy de may cause

Culpa - No sé
dónde (que al verle me asombro)
pueda esconderme.

Dragón - Aquí hay
a la orilla deste arroyo
una quiebra.

Culpa - En ella oculta
estaré. Mas atrás torno,
que no estoy bien junto al agua.

Dragón - ¿Por qué?

Culpa - Porque reconozco
que el agua (¡ay de mí!) ha de ser
el antídoto piadoso
de la culpa.

Dragón - Estas hermosas
flores te escondan.

Culpa - Tampoco,
que no veo en todas ellas
flor que con feliz adorno
otra flor no signifique,
que inspirada del Fabonio
ha de vencer de la Culpa
ábregos, cierzos y notos.

Dragón - Entre esas mieses te oculta.

Culpa - Aún mayor daño conozco.

Dragón - Entre estas vides.

Culpa - No puedo

Dragón - Pues ¿por qué?

Culpa - Porque en el oro
de ambos granos me parece
que están sagrados tesoros
de algún Sacramento, a quien
aún visto en sombras, me postro.

Dragón - Estas olivas.

Culpa - También
han de ser materia de otros.

Dragón - Aquí está un tronco, mas éste,
Culpa, no te lo propongo.

Culpa - ¿Por qué?

Dragón - Porque con más causa
le desdeñarás, si noto
que es tan hermoso su fruto
que el Pintor para sí sólo
le reserve a los demás

Veda do que cheser deayo y fany
 Culp. pay. este es caso. Defension may Sgtos
 1787 die como yn cano

Es con los dos de tray el un árbol. E galen los mupios. Con y ntu montes. La
Insuencias con matabia demahy. La ciencia con el viento que sea una vasa dora de
La gracia con los pinceles. Y de tray. El pinto. Veltio de galen.

Mus.^o que fueron del ^{Pintor} amor obras
 En su primera creación
 Sol y Luna dios y tierra
 Tierra, cielo, luna y sol
 Ver de id al pintor.
 Pintor. Da que en te siempre vñas
 pay, demi genio vellos.
 Como vñas Lineas la voz
 Como otras lineas lamano
 porque oy en el soberano
 Dehato que Hacer de fñ
 mi amor, quéro que se vea
 demi obra el po ver
 Da fñ tu ciencia aq sefer
 La que me dió la y dea
 tu ynciència La purca
 ofy color y dany.
 Y tu gracia aia dñy
 pñcelly a su vellos
 Donque aia naturaly
 sal dran los per fñy fñly.
 De dñy y de clauely.
 Si el tieno me dala ciencia
 Los color y ay no ciencia
 Y tu gracia los pñcelly
 si era en el entendimien
 El suer del vien y el mal
 a la ciencia natural
 y no pñgu no argumento

vedado.

Culpa - Pues ese escojo
que he de ser rayo, y a más
resistencias mas destrozos;
y así a su pie como incauta
serpiente que para el robo
se oculta, has de ver que hoy
mañosamente me enrosco,
diciendo en mudos alientos,
si ya no en silbidos roncoss,
que para acechar a Dios
no hay mejor sombra que un tronco.

Dragón - Y yo el árbol de la culpa
desde este instante le nombro.

Músicos - Pues fueron del Pintor obras
en su primera creación
sol y luna, cielo y tierra,
tierra, cielo, luna y sol,
benedicid al Pintor.

Pintor - Ya que en este siempre ufano
país, de mi genio veloz
corrió unas líneas la voz,
corra otras líneas la mano,
porque hoy, en el soberano
retrato que hacer desea
mi amor, quiero que se vea
de mis obras el poder;
y así, tú Ciencia, has de ser
la que me dictes la idea;
tú Inocencia, la pureza
a sus colores darás;
y tú Gracia, añadirás
pinceles a su belleza.
Con que a la Naturaleza
saldrán los perfiles fieles
de rosas y de claveles,
si el tiento me da la Ciencia,
los colores la Inocencia
y la Gracia los pinceles.

Ciencia - Si está en el entendimiento
el saber del bien y el mal,
a la Ciencia natural
es no pequeño argumento

(Escóndense los dos detrás de un árbol y salen los músicos con instrumentos: la Inocencia con una tabla de matices, la Ciencia con el tiento que sea una vara dorada y la Gracia con los pinceles; y detrás el pintor vestido de galán)

que aya de tocar el viento.
 Desf. acierto V. de su error
 Desf. el primer favor
 La ciencia entuñada gana
 Y puy la Flay para Flumano
 Flay la contienda sinor — Dale la obra,
 Inocencia, de la ynocencia le matz
 Bien previno Enmi obediencia,
 que al color de la ynocencia
 No ay Hermosura ynfeliz
 De no yelos fue Daz
 La herna, y puy ella encierra
 Los emineales, no yelos
 quien te representa amante
 que adviertes para adelante.
 El que la frotas de herna — Dale la tabla con los colores
 gra. gracia y el olio, Ofel
 Es con quien se an de ablandar
 Los colores para usar
 facil de dar el pincel
 quien si no la gracia fel
 puede darlos buenal
 Y puy de original tal
 El de herno la car tralo
 Flaz con tal gracia el de herno
 que panga original.
 Din. de los hy los esperancos
 sabian cumplir my estremos
 Inoc. Ino los hy cantaremy
 Entanto hy ala bancoy
 gra. Iny de pintor al cancoy
 hy el glorioso blason
 Sobry de tu mano, font
 quantos en el lienzo estan
 Elas my may. Consondiant
 Los laudy de la cancion

Sube a pintor adonde esta el lienzo empriñado con tal artificio cubierto de
 polvos la zintura, que al yelos quierando con el pincel se vaya descubriendo como
 de dosto y blomy adornos, siendo de herno de la que aya de Flaz una naturaleza
 Flumano. Cantan las hy mientras le Flaz la accion de que lo pinto
 Desf. puy fueron de herno obras

que haya de tocar el tiento
de su acierto o de su error;
y así, el primero favor
la Ciencia en tu mano gana,
y pues la haces para humana
hazla con tiento, Señor.

(Dale la vara)

Inocencia - De la Inocencia el matiz
bien previno en mi obediencia,
que al color de la inocencia
no hay hermosura infeliz;
de uno y otro fue raíz
la tierra, y pues ella encierra
los minerales, no yerra
quien te representa, amante,
que adviertas para adelante
el que la formas de tierra.

(Dale la tabla con los colores)

Gracia - Gracia es el óleo, y si él
es con quien se han de ablandar
los colores para usar
fácil de ellos el pincel
¿quién sino la Gracia fiel
puede darlos liberal?
y pues de original tal
el retrato sacar trato,
haz con tal gracia el retrato
que parezca original.

Pintor - De las tres, las esperanzas
sabrán cumplir mis extremos.

Inocencia - Y nosotras cantaremos
en tanto tus alabanzas.

Gracia Y pues de pintor alcances
hoy el glorioso blasón
y obras de tu mano son
cuantas en el lienzo están,
ellas mismas compondrán
los laudes de la canción.

Músicos - Pues fueron del Pintor obras

*(Sube el pintor adonde está el
lienzo imprimado, con tal artifi-
cio cubierto de polvos la pintura,
que al irlos quitando con el pincel
se vaya descubriendo el rostro y
demás adornos, siendo retrato de
la que haya de hacer a la
Naturaleza humana y cantan los
tres mientras le hace la acción de
que la pinta)*

En fuego nueva creación
 Sol y luna, cielo y tierra
 Tierra, cielo, luna, y sol
 Vendí al pintor
 ¿Qué? - que fueran de su pincel
 Drag. En su formación
 Ardores, y el ymbierno, y lo
 y lo ymbierno y el ardores
 Vendí al ~~hombre~~ pintor
 Drag. viéndole el, el herido animado
 Laude le cantan los tuy
 Culp. eso dar a entender es
 que la obra que mas estimas
 La acabo a la ora deprimos
 que y quien tuy los laude va
 Drag. que esperamos aqui, ya
 si los persigues lo mandas
 Va el pastor persiguiendo
 Culp. ves el alma que le das
 ¿Qué? - que fueran de su dibujo
 ¿Qué? - El mas hermoso primor
 a Rebol, noche, dia y figura
 figura, noche, dia, arbol
 Vendí al pintor
 ¿Qué? - que fueran de su manij
 ¿Qué? - Líneas que el arte leuó
 Verde, ave, pez, y fiera
 fiera pez, ave y verde
 Vendí al pintor
 Culp. ya del que es la vejez
 forma
 Drag. He mi vida
 Vi cosa muy parecida
 Amada cosa de tu teja
 O humana naturaleza
 que muere que mi esperanza
 Amamos de tu vengancia
 O dió sa deza y amor
 Si viéndolo de tu auto
 Y la fiera y el hombre

- en su primera creación
sol y luna, cielo y tierra,
tierra, cielo luna y sol,
benedicid al Pintor.
- Ciencia - Pues fueron de sus pinceles
rasgos en su formación
ardor, hielo, invierno, estío,
estío, invierno, hielo, ardor,
benedicid al Pintor.
- Dragón - Mientras él el lienzo anima
laudes le cantan los tres.
- Culpa - Eso dar a entender es
que la obra que más estima
la acabó a la hora de prima,
que es quien tras los laudes va.
- Dragón - ¿Qué esperamos aquí ya
si los perfiles tomando
va el rostro perfeccionando?
- Culpa - Ver el alma que le da.
- Músicos e - Pues fueron de sus dibujos
Inocencia el más hermoso primor
arrebol, noche, día y fiesta,
fiesta, noche, día, arrebol,
benedicid al Pintor.
- Músicos y - Pues fueron de sus matices
Ciencia líneas que el arte corrió
verdor, ave, pez y fiera,
fiera, pez, ave y verdor,
benedicid al Pintor.
- Culpa - Ya del cuerpo la belleza
forma toma.
- Dragón - Y en mi vida
vi cosa más parecida
a mi pasada tristeza.
¡Oh humana Naturaleza!
¿Qué mucho que mi esperanza
a manos de tu venganza
odio padezca y amor,
si vas siendo de tu autor
imagen y semejanza?

que Pasaron de su y de su
 sencilla perfección
 flor y fruto o su y plantas
 plantas o su fruto y flor
 Venid al pintor
 Pint. Vella y masen, Enquien yo
 obra de mi mano diestro
 toda mi bondad se muestra
 En la gracia que se da
 formado tu que es po yta
 por vida y alma apellida
 que alma y vida yn fundida
 Venir que una y otra yn formo
 dando ala materia formas
 Al aliento de alma y vida

Hace como que ynspira en el lieno: Rayendo le baxidos ser de las del, En
 -alma acción que yta balapintura con los maymas yglidos Lanaturaliza Humana

Natur. que ya como su obra
 dando al cuerpo que forma
 vos aliento vida y alma
 alma vida, aliento y vos
 Venid al pintor
 Natur. que ya como su obra
 dando al cuerpo que forma
 Maymay. Vos aliento vida y alma
 alma aliento vida y vos
 Venid al pintor
 Natur. que soberano poder
 oy ser al noser adado
 que yo con nigo gafado.
 fin mi, del noser al ser
 quien me dio o su para ver
 quien oy dos para oyr
 quien tacto para sentir
 Hober aler gustar
 vida para dignar
 Alma para figurar
 V. quien soy pero que sentido
 podra decirme lo oy
 si para decir quien soy

Gracia - Pues fueron de sus ideas
generosa perfección
flor y fruto, hojas y plantas,
plantas, hojas, fruto y flor
benedicid al Pintor.

Pintor - Bella imagen, en quien ya,
obra de mi mano diestra,
toda mi bondad se muestra
en la Gracia que te da,
formado tu cuerpo está
por vida y alma apellida,
con que alma y vida infundida
verás que una y otra informa,
dando a la materia forma
el aliento de alma y vida.

Naturaleza - Pues ya coronó sus obras
dando al cuerpo que formó
voz, aliento, vida y alma,
alma, vida, aliento y voz,
benedicid al Pintor:

Naturaleza - Pues ya coronó sus obras
dando al cuerpo que formó
voz, aliento, vida y alma,
alma, aliento, vida y voz,
benedicid al Señor.

Ella y
Músicos
Naturaleza - ¿Qué soberano poder
hoy ser al no ser ha dado,
que yo conmigo he pasado
sin mí, del no ser al ser?
¿Quién me dio ojos para ver?
¿Quién oídos para oír?
¿Quién tacto para sentir?
¿Y sobre oler y gustar,
vida para respirar
y alma para discurrir?
¿Quién soy? Pero ¿qué sentido
podrá decírmelo hoy
sí para decir quién soy

*(Hace como que inspira en el
lienzo y cayendo el bastidor, se ve
detrás de él en la misma acción
que estaba la pintura y con los
mismos vestidos, la Naturaleza
Humana)*

fuerza y fauor quien es
 Iste yta tan quando
 Al primer quando humano
 que ynoygaile y enbano
 puy si quien ami firmi
 me hico no me ynforma aqui
 ami de mi fesa hano
 que de anfas my goyos heny
 nolo aberi quen fama
 puy quando se de mi moy
 quando de mi se meny
 Cate. ya que de Rason aseny
 noy remoy a bey car vamay
 Disfray con que bol vamay
 ala Empusa que sequimoy
 Drag. fuerza y Ray quando oy moy
 grac. Anra cancion bol vamay
 Musica y puy ya corono sy obay
 Dando al cuerpo que forma
 Vos. aliento vida y alma
 Alma vida, aliento y Vos. *Vanse culpa y dragon*
 Vendido al señor
 Natur como yta hoble, Sino
 Le conozco le ven digo
 quien ay que quien me diga
 me diga quien soy
 Pint. Yo
 soy quien forma, y ynforma
 Humana natura le go
 tufer, vida alma y veltza
 para hauer de yta mia
 Algan venturoso dios
 que y la segunda paza
 que amiser ade de ser
 Al ser con que te puz puy
 Aquanto miray
 Natur. quien es
 Pintor de tanto poder
 que dando ser al nacer
 Diciendo a vey ota

fuerza es saber quién he sido?
 Y esto está tan escondido
 al primer discurso humano
 que investigarle es en vano;
 pues si quien a mí sin mí
 me hizo, no me informa aquí
 a mí de mí, será llano
 que de ansias mis gozos llenos
 no lo averigüen jamás,
 pues cuando sé de mí más
 es cuando de mí sé menos.

Culpa - Ya que de razón ajenos
 nos vemos, a buscar vamos
 disfraces con que volvamos
 a la empresa que seguimos.

Dragón - Fuerza es huir cuando oímos.

Gracia - A nuestra canción volvamos:

Músicos y los dos - Pues ya coronó sus obras
 dando al cuerpo que formó
 voz, aliento, vida y alma,
 alma, vida, aliento y voz,
 bendecid al Señor.

Naturaleza - ¿Cómo es posible, si no
 le conozco, le bendiga?
 ¿Quién hay que quién es me diga
 o me diga quién soy?

Pintor - Yo
 soy quien formo e informo,
 Humana Naturaleza,
 tu ser, vida, alma y belleza
 para hacerte esposa mía
 algún venturoso día,
 que es la segunda fineza
 que a mí ser ha de deber
 el ser con que te prefieres
 a cuanto miras.

Naturaleza - ¿Quién eres,
 Pintor, de tanto poder?
 que dando ser al no ser
 diciendo a voces estás

(Vanse Culpa y Dragón)

que soy muy y vely muy
pues muyto el ser que mantieny
que tu de nada te bteny
pues a todo solo soy.

Pin. Soy quien soy, quien of. do
La desfer, y pues di desfer
aynando para q. desfer
del amor de que se naci do
sea el tu yo la que decida

Datu. si sera. que soy miedoy
queno Nompén jamoy.

Pin. quanto miedoy. Soy de aqui
todo q. hay, y para mi
solo aquel ar. soy, no miedoy
quan date del puy a q. soy
De dios que es. Queno soy
enquanto a tu afecto soy
solo Soy quando a tu afecto.
La suauidad de un precepto
advierte que quanto vez
cuado, vi. quey bueno, y puy.
solo del. no lo vi.
y por que quier del.
que todo digo de puy — vaje

Datu. puy autor y dueño mio
fendo mi dueño y mi autor
quien podra nunca mi amor
Ingrato. Haue

Pico
del albe duos de nra.

Albe. tu albe duos
Datu. que me lo oprimen y bno
en mi, meba accion cuo
que voz y la que soy yo
dando apentender que ay en mi
algo mas que yo, voz di
quien y se al be duos

Salve el albe duos

Albe. So.
natur. don que leoygo me le veo
pero el farer quito ay
nro que afecto me roy
que se de llamar dios
con el puy, la que me veo

- que eres más y vales más,
 pues muestra el ser que mantienes
 que tú de nada le tienes
 pues a todo se le das.
- Pintor - Soy quien soy y quien ha sido
 y ha de ser, y pues, dichosa,
 has nacido para esposa
 del amor de que has nacido,
 sea el tuyo agradecido.
- Naturaleza - Sí será, que ley me das
 que no romperé jamás.
- Pintor - Cuanto miras desde aquí
 todo es tuyo, y para mí
 solo aquel árbol, no más.
 Guárdate de él, pues a efecto
 de decir que el dueño soy,
 en cuanto a tu afecto, doy
 sólo resguardo a tu afecto
 la suavidad de un precepto;
 y advierte que cuanto ves
 criado, vi que es bueno, y pues
 solo de ti no lo vi
 es porque quiero de ti
 que tú lo digas después. *(Vase)*
- Naturaleza - Pues autor y dueño mío
 siendo mi dueño y mi autor
 ¿quién podrá nunca mi amor
 ingrato hacer?
- Albedrío - Tu Albedrío. *(Dice el Albedrío dentro)*
- Naturaleza - ¿Qué nuevo espíritu y brío
 en mí, nueva acción crió?
 ¿Qué voz es la que se oyó
 dando a entender que hay en mí
 algo más que yo? Voz di:
 ¿quien es ese Albedrío? *(Sale el Albedrío)*
- Albedrío -Yo
- Naturaleza - Aunque le oigo, no le veo,
 pero el saber que le hay
 no sé que afecto me trae
 que le he de llamar deseo;
 con él pues, ya que me veo

Quen's deye veyte, centos
 É e de buyca's Vasa alta clado.
 Grai' Nunca dentro
 Del, se enquentien Tuy o lo, euy
 Natu. quien euy. O tu. qui euy
 - q'rimos, cosa qui enquentien - y tal q'rimos la gracia,
 Grai' la gracia en que se ay estado
 que en esta feliç efero
 y la gracia lo q'rimos
 Cosa que en dote tean dote
 Natu. Como tan ay to el estado
 etal vien, sin la noliçia
 de algun merito, que yn dote
 tu fado
 Grai' si se hubiere
 Natu. que fueren - no para gracia
 Entonç
 Grai' fuera feliç
 Natu. Tengia gracia de pax
 quella distincion q'to
 Grai' En que la gracia se da
 por que se fueren la o feliç
 No por que se merezca
 Natu. q'to en la distincion
 Dame de pax y licençia
 Grai' Habiendo don de ay
 Natu. Habiendo con to
 no se que, que y al be dote - para la q'rimos
 que euy ha que feliç la yn dote
 Proci' Habiendo yn dote
 Natu. a la gracia se ay seguido
 Proci' ~~no~~ el que en gracia se ay estado
 de la yn dote el q'to
 La q'rimos Habiendo ay to
 Natu. Ya en por q's no euy to
 en estado de yn dote
 De m' al be dote eferençia. La q'rimos ter çen que y la q'rimos
 quien euy to en patria y q'rimos
 Ciençia de la q'rimos natural
 Natu. Ya y ay en da Habiendo la q'rimos
 Habiendo ay q'rimos

dueño de este verde centro,
le he de buscar. *(Baja al tablado)*

Gracia - Nunca dentro
de él se encuentren tus placeres.

Naturaleza - ¿Quién eres, ¡oh tú! que eres
la primer cosa que encuentro? *(Está la primera la Gracia)*

Gracia - La Gracia en que te has criado,
que en esta felice esfera
es la Gracia la primera
cosa que en dote te han dado.

Naturaleza - ¿Cómo tan presto he llegado
a tal bien, sin la noticia
de algún mérito que indicia
tu favor?

Gracia - Si le tuvieras
no fuera Gracia.

Naturaleza - ¿Qué fueras
entonces?

Gracia - Fuera Justicia

Naturaleza - ¿Y en qué, Gracia, te parece
que la distinción está?

Gracia - En que la Gracia se da
porque tu Dueño la ofrece,
mas no porque se merece.

Naturaleza - Estoy en la diferencia;
dame de pasar licencia.

Gracia - ¿Dónde vas?

Naturaleza - Hallar confío
no se qué, que es Albedrío,
¿Quién eres tú? *(Pasa la segunda que será la Inocencia)*

Inocencia - Tu Inocencia.

Naturaleza - A la Gracia te has seguido.

Inocencia - Al que en Gracia se ha criado
de la Inocencia el estado
la primera edad ha sido.

Naturaleza - Y aún por eso no he tenido
en estado de inocencia
de mi Albedrío experiencia
¿Quién eres tú en patria igual? *(Pasa a la tercera, que es la Ciencia)*

Ciencia - Soy la Ciencia Natural

Naturaleza - Ya es segunda edad la Ciencia,
ya contigo a discurrir

empieza el estado mío
 ¿Quién eres tú?
 Albedrío - Tú Albedrío.
 Naturaleza - ¿Y de qué me has de servir?
 Albedrío - De que puedas elegir
 el bien o el mal.
 Naturaleza - ¿Pues qué mal
 puede haber en dicha igual,
 si me acompaña la Ciencia
 y me asiste la Inocencia
 todo en Gracia natural?
 Albedrío - ¿Tienes un precepto?
 Naturaleza - Sí
 Albedrío - Pues bien y mal haber puede
 en que o fijo o roto quede.
 Naturaleza - ¿Eso has de temer de mí?
 Y supuesto que ya aquí
 está todo a mi obediencia,
 y tras la natural Ciencia
 he encontrado mi Albedrío,
 empiece el discurso mío
 a hacer de todo experiencia.
 ¡Qué hermoso es el arbol
 de aquél astro singular!
 ¿Cómo se podrá llamar
 tan bella criatura? Sol
 sea su nombre; aquél farol
 que al amanecer ninguna
 luz le queda, porque es una
 la de los dos, luna sea,
 y entre noche y día, posea
 una el sol, otra la luna;
 aquella vislumbre, aquella
 que a merced de luz tan pura
 en el crepúsculo dura,
 mal divisada centella,
 quiero que se llame estrella;
 y aquél rasgo que al albor
 canta y vuela y su color
 debe a esta planta süave,
 sea flor con voz de ave
 o ave con matíz de flor;
 tanto diverso animal,
 bruto, el otro que tal vez

(Llega el Albedrío)

Alta sobre el agua ped.
 Juanse este puro cristal
 este arroyo, deus y tal
 que en sus faldas glabras
 Detatar al cielo bramas
 Ederes si son pero.
 De aquel dibujo en mi
 ora mi amor me detaba. *Unica e como en*
admirable y requiridos. Unafuente
 y tanto mi *delgado*
 que Humana natura lea
 y falta para diuina
 mas que el dyuino y mas fino
 La vista en mi y mas fin
 No falo el ~~caro~~ alto pintor, no
 cosa en sus ojos no ~~del~~
 mas Hermosa, ni aun los que
 sentan vello como yo
 y *del* sus ojos de cristal
 una tenia: maquina en fido
 Iyo con alma y finto
 soy fabrica Nacional
 dada a mi ser es y qual
 En quando oygo mi ro y toco *mirage.*
alber. y vos ama, solo apoco
 que si althiba a vros digo
 Vos ten drey la culpa y luego
 Dizen que yo soy el loco
graci avn que este cristal te ofeça
 Luz que eterna te persuade.
 Doy licencia a que se agrade.
 Mas no a que se dy danyos
natu. por que
graci por que no perçes
natu. perçes yo me gloceros
graci no puy poder ser si duro
 que ~~alber~~ Vana y soberbia sea
 tal vez en cada uno de vos
 sendo avn una hermosa
natu inapostole que mi vida

salta sobre el agua, pez;
 fuente, este puro cristal;
 éste, arroyo, y pues es tal
 que en su fugitiva plata
 retratar al cielo trata,
 he de ver si lisonjero
 de aquel dibujo primero
 para mí, a mí me retrata.
 Admirable y peregrina
 es en todo mi belleza.
 ¿Qué, Humana Naturaleza,
 te falta para divina?
 Más que el discurso imagina
 la vista en mi imagen vio;
 no hizo el Alto Pintor, no
 cosa en todos sus modelos
 más hermosa, ni aún los cielos
 son tan bellos como yo;
 pues sus orbes de cristal
 material máquina han sido,
 y yo, con alma y sentido,
 soy fábrica racional;
 nada a mi ser es igual
 en cuanto oigo, miro, y toco.

(Mirase como en una fuente)

Albedrío

- Idos, ama, poco a poco,
 que si altiva a veros llego
 vos tendréis la culpa, y luego
 dirán que yo soy el loco.

Gracia

- Aunque ese cristal te ofrezca
 luz que eterna te persuade
 doy licencia a que te agrade,
 mas no a que te desvanezca.

Naturaleza

- ¿Por qué?

Gracia

- Porque no perezcas.

Naturaleza

- Perecer yo ¿no es locura?

Gracia

- No, pues podrá ser, si dura
 que vana y soberbia seas,
 tal vez un cadáver veas
 yendo a ver una hermosura.

Naturaleza

- No es posible que mi vida

(Mirase)

Venge amentes por fición
 Drag. aguya y buena ocasión
 (puzga esta de feneçida
 Cuz. Como que dan y con dido
 fupatu
 Drag. En el arbol
 Cuz. Si
 Drag. Siy bien
 Alce. quien anda aque
 Natu. que y es al deus
 Alce. No uy.
 Natu. No ferepe.
 Natu. No
 Alce. puz lo y.
 Natu. a que esta y con dida abi
 Natu. ferepe; que de mude tan bano
 puz con doctro Humano Negas
 a de feneçer
 Alce. De mude
 Natu. de ferepe con doctro Humano.
 Yefag
 Natu. quien soy
 Drag. Un vilano
 Jardinero soy feneçer
 que engho quatroç agoras.
 Naço bene el afan
 por que soy floyz eban
 Vanos contan vella aurora
 tanto queya oia en bano
 a ditaloy.
 Natu. porque
 Drag. porque
 Si fan doloç No me
 que bene que feneçer
 Natu. Jardinero Cortefano
 Soy
 Drag. no os epan te doloç
 Un labrador dycuiz
 ta veç; por que que de feneçer
 que feneçer por mudeçer
 En mudeçer por feneçer

Salto de dragones
 La culpa de mudeçer

El con de la culpa
 En el arbol de drag
 Del dragon

Dragón venga a menos perfección.
 - Aquesta es buena ocasión
 pues ya está desvanecida.
 Culpa - Yo me quedaré escondida;
 llega tú.
 Dragón - En el árbol?
 Culpa - Si.
 Dragón - Dices bien.
 Albedrío - ¿Quién anda aquí?
 Naturaleza - ¿Qué es eso, Albedrío?
 Albedrío - ¿No ves
 una sierpe?
 Naturaleza - No.
 Albedrío - Pues lo es
 la que está escondida allí.
 Naturaleza - ¿Sierpe? ¿Qué temor tan vano
 pues con rostro humano llega
 a dejarse ver!
 Albedrío - Reniega
 de sierpes con rostro humano,
 y ésa es.
 Naturaleza - ¿Quién sois?
 Dragón - Un villano
 jardinero soy, señora,
 que en estos cuadros, agora
 ocioso tiene el afán,
 porque sus flores están
 vanas con tan bella aurora,
 tanto que ya será en vano
 labrarlos.
 Naturaleza - ¿Por qué?
 Dragón - Porque
 pisándolos vuestro pie
 ¿qué tiene que hacer mi mano?
 Naturaleza - Jardinero, cortesano
 sois.
 Dragón - No os espante de oír
 a un labrador discurrir,
 tal vez, porque puede ser
 que sirva por merecer
 sin merecer por servir.

(Salen el Dragón y la Culpa de villanos)

(Escóndese la Culpa en el árbol detrás del Dragón)

Matu. qui erat a M^o

Diag. Labrador

Nada. Bayda que tan poco quisiera
ponerme yo, (que se va)

Дроз. Солё Серинитъ ~~и~~ сг. р. о.

que labray

Drag. Epta vy kofa

✓ Auto

Quinto
nato es en extremo ~~admirable~~ bello

Prag. Guy ay may ang kanihi na
Que ser en guma ~~no~~ Per mofa

Make Com.

Diag. Lathœra que fuit.
Laque la frutificos
-o fuit.

Rate here say so

que de tierra me forme,

Inf. da terra firme.

He no me. Baga Du Iav mo.

Diag. Long. $1\frac{1}{2}$ to 2.5 mm.

Natu. Madre heira qual 2/3.

Que my heart & words do

Adm. Tome y Como Fios. etc.

Este día - a culpa de tra el viento y lluvia sea mancana torada, a pda don'ton
Jalisco la naturalidad de los rios de trando: yendo tray ella vadejando atrás
a las vis tu de lemo - ag fue ahondo, siguiendola en v. de Dios =

- Naturaleza - ¿De dónde sois?
 Dragón - De otra esfera
 más alta, rica y mejor.
- Naturaleza - ¿Qué eras allá?
 Dragón - Labrador
 soy aquí, lo que allá era
 no lo sé, que no quisiera
 ponerme en obligación
 de que os diga mi pasión,
 (viéndome tan pobre aquí)
 que sois vos por quien perdí
 patria, estado y perfección.
- Naturaleza - Basta, que tampoco quiero
 ponerme yo, (¡qué pesar!)
 en ocasión de escuchar
 tan discreto jardinero.
- Dragón - Sólo serviros espero.
- Naturaleza - Pues hablemos de otra cosa
 ¿qué labráis?
- Dragón - Esta vistosa
 fruta.
- Naturaleza - Es en extremo bella.
- Dragón - Pues hay más misterio en ella
 que ser en extremo hermosa.
- Naturaleza - ¿Cómo?
- Dragón - La tierra, que fue
 la que la fructificó
 lo sabe.
- Naturaleza - Tierra soy yo,
 pues de tierra me formé,
 y así, a la tierra diré
 que no me haga dudar más.
- Dragón - Pues háblala y lo verás.
- Naturaleza - Madre Tierra ¿cuál ha sido
 este misterio escondido?
- Culpa - Come, y como Dios serás.

*(Esto dice la Culpa detrás del
 árbol y arroja una manzana
 dorada asida de un listón, y al
 ir la Naturaleza a coger, la va
 retirando; y ella yendo tras ella,
 va dejando atrás a las Virtudes
 como las fue hallando, siguiéndola
 su Albedrío)*

- Naturaleza - A mis plantas ha caído
de oro una poma, que al vella
la vista halaga, y con ella
tal voz que halaga el oído,
y de sentido en sentido
para haberla de gustar
y oler, la intento tocar.
De mí huye, alzada vosotras.
- Las tres - De quién huye es de nosotras
de quien te intenta apartar.
- Naturaleza - ¿Seré como Dios?
- Inocencia - Advierte
que es fruta del infestado
árbol que te han señalado,
no sea el tocarla tu muerte.
- Albedrío - Llegas y mejora tu suerte.
- Naturaleza - Quitá, que es impertinencia
negarme a tanta excelencia.
- Culpa - Ya de mi industria confío,
pues siguiendo a su Albedrío
atropella a la Inocencia.
- Ciencia - No llegues, pues del mortal
veneno estás avisada.
- Albedrío - Llegas, que es fruta extremada.
- Naturaleza - Si de Ciencia Natural
te puedo hacer celestial
¿por qué tu voz me aconseja
que la deje?
- Ciencia - Por la queja
que tendrás del saber mío.
- Culpa - Ya siguiendo su Albedrío
atrás a la Ciencia deja.
- Gracia - Mira bien a dónde vas.
- Naturaleza - ¿Qué he de mirar? Voy a ser
como Dios, y he de saber
si es que puedo saber más.
- Gracia - ¿Pasos a mi pesar das?
- Naturaleza - Si
- Gracia - Mira.
- Naturaleza - Nada me acuerde
tu temor.
- Albedrío - Su pompa verde
alcanza.
- (Al irla a coger tira de ella la Culpa)*
- (Vala a coger y atraviesa la Inocencia y ella pasa desviándola)*
- (Desvíala y pasa)*
- (Atraviesase la Gracia)*

[illegible]

Naturaleza	- De ti me fío.	
Culpa	- Ya siguiendo su Albedrío de vista a la Gracia pierde.	<i>(Coge la manzana)</i>
Naturaleza	- Fruta que a Dios me igualó pues ya te alcancé, de ti he de gustar... ¡Ay de mí! ¿quién vista o luz me quitó vida, alma y sentidos?	
Dragón	- Yo.	
Naturaleza	- ¿Quien me animaba me culpa?	
Dragón	- Si.	
Naturaleza	- ¿Dónde hallaré disculpa si en mi sombra al tropezar no sé donde voy a dar?	<i>(Sale la Culpa y cae en sus brazos)</i>
Culpa	- Yo sí, en manos de tu Culpa.	
Naturaleza	- ¡Ay, infeliz de mí, faltome el día!	
Dragón	- Mi triunfo empiece, pues su dicha acaba.	
Ciencia	- ¡Oh! qué de cosas dudo que sabía!	<i>(Con suspensión)</i>
Inocencia	- ¡Oh! qué de cosas yo sé que ignoraba!	<i>(Con admiración)</i>
Ciencia	- Si en gracia original libre vivía, ya en culpa original vivirá esclava.	<i>(Con lástima)</i>
Albedrío	- En todos hay mudanza, en el ser mío no, porque siempre es uno el Albedrío.	
Naturaleza	- La luz me falta y contra mí parece cuanto halago nació ¡qué asombro! expira; el labio tiembla, el pecho se estremece, huye el aliento, el pulso se retira, palpita el corazón, la voz fallece; todo es mal, todo es pena, todo es ira; la tierra falta, el aire me traspasa, el mar me anega, el resplandor me abrasa; fatiga el sol al paso que lucía media la luna alumbra que alumbraba, la fiera que obediente me seguía me huye ligera, o me amenaza brava; la ave me aflige que me suspendía, la flor me hiere que me lisonjeaba y hasta esta fuente, al verme, me murmura, que muere antes que el dueño la hermosura;	

[illegible]

nat. gracia

que no afijela gracia (en la culpa)
Data. Quetzaltenango, 22 de Mayo de 1882

En quien me danca away Gati me fio

que yo de siempre hea padecido mis
mayor para el bien de la patria.

ty puyk m, Kalla ray glie et al Bedaso
notione aenon

$\frac{1}{2} \text{ lb. } 10 \text{ oz. } 10 \text{ gr.} \times 20 = 1 \text{ lb. } 10 \text{ oz. } 20 \text{ gr.} = \text{Cav. Int. D. } 10 \text{ oz. } 20 \text{ gr.}$

1 Afecto muy raro. Sin La ciencia
siendo la única

Bien como ya Malicia la ignorancia
La ignorancia

sin ynciència y la gracia m' ientia.

Mag. Day vien, Venga en my brazos
 In Del amor. Lira del Sol.

La que trahe al Be d'...

Mr. Connelly Guo

Aug. et Louis Le Mar

Alce. triumph (unp. L.)

tú, Ciencia, tú, supuesto que informada
de todo estás ¿habrá donde me ampare?

Ciencia - Yo nada sé, no me preguntes nada,
pues ya sólo sabré lo que estudiare. *(Huyen de ella todos)*

Naturaleza - Inocencia, ¿que haré?

Inocencia - Si estás trocada
en malicia no oirás lo que dictare.

Naturaleza - ¿Gracia?

Gracia - Nada me diga tu disculpa
que no asiste la Gracia con la Culpa.

Naturaleza - Pues tú solo, Albedrío ¡Ay de mí! eres
en quien mudanza no hay, de ti me fío.

Albedrío - Toma un consejo, y haz lo que quisieres,
que este siempre será parecer mío,
pues para el bien o el mal que tú eligieres
dispuesto me hallarás, que el Albedrío
no tiene acción.

Naturaleza - Pues nada me disculpa,
fallezca todo en brazos de la Culpa. *(Cae en sus brazos desmayada)*

Culpa - Dragón, puesto que pudo tu arrogancia
el afecto mudar, si no la ciencia,
siendo la ciencia en ella ya ignorancia
bien como ya malicia la inocencia,
la gracia, culpa, y que en tan gran distancia
sin inocencia está, gracia ni ciencia
¿qué esperas?

Dragón - Dices bien, venga en mis brazos
no del amor, sino del odio lazos;
tú haz que venga tras ella su Albedrío,
ya que tras su Albedrío fue antes ella. *(Llévala en brazos)*

Culpa - Si haré; villano ven.

Albedrío - Con menos brío,
yo iré por querer ir.

Culpa - El labio sella
que aunque eres libre, hoy, triunfo, has de ser mío.

Albedrío - ¿Triunfo?

Culpa - Si.

Albedrío - Si yo basto a obedecella
basto seré, señora culebrilla

^{teplizos}
~~Y que~~ que me ampara la mala Na. Vase lo de
 Cien. Lástima y. que amara opy
 miremos No bar la foga
 moy Rica de no dueno
 No po damos pía difos
 de fender la
 gra. la virtud
 que moy a un duse to adornan
 la compaña le po duen
 todo el tiempo que el la goce
 pero el día que el lo pierda
 no pueden Haer celos
 may que sentirlo.
 No. que peno
 Cien. que de dic to
 gra. que congoja. — Sale el g. ntor
 Pint. Ciencia y no ciencia. que y esto.
 que y esto gracia. tu lo ay.
 tu fmg. y tu dy piaz.
 que te a fise. que te enoja.
 que de dy con fua. f.
 No. lo que
 preguntay lo que no y gora. — Vase Nozando
 Cien. que du dy lo que no du dy — Vase.
 gra. que examina. lo que lo ay
 pero ya que Humano modo
 Hablar. quier. y conformo
 Con la escritura la letra
 pag alla también te y nformos.
 quando y con dics dyse adan
 preguntay don de de y con da
 dlo qui lo ay. lo ay.
 si alio allego to. no
 que la des mesa y masen. dello
 que original el tu lo pa.
 fue primer termino al cuadro
 ad. tra don da po mo. si quier do dy al oedus
 quando la culpa de ello. La vana por sus fiondo.

	y testigos, que me arrastra la malilla.	<i>(Vanse los dos)</i>
Ciencia	- Lástima es, que a nuestros ojos miremos robar la joya más rica de nuestro Dueño y no podamos, piadosos, defenderla.	<i>(Llorando todos)</i>
Gracia	- Las virtudes que más a un sujeto adornan acompañarle podrán, todo el tiempo que él las goza, pero el día que él las pierde no pueden hacer, celosas, más que sentirlo.	
Inocencia	- Que pena!	
Ciencia	- ¡Qué desdicha!	
Gracia	- ¡Qué congoja!	<i>(Sale el Pintor)</i>
Pintor	- Ciencia, Inocencia ¿qué es esto? ¿Qué es esto, Gracia? ¿Tú lloras? ¿Tú gimes? ¿Y tú suspiras? ¿Qué te aflige? ¿Qué te enoja? ¿Qué te desconsuela?	
Inocencia	- ¿Qué preguntas lo que no ignoras?	<i>(Vase llorando)</i>
Ciencia	- ¿Qué dudas lo que no dudas?	<i>(Vase)</i>
Gracia	- ¿Qué examinas lo que tocas? Pero ya que humano modo hablar quieres, y conforma con la escritura la letra, pues allá también te informas (Cuando escondiéndose Adán preguntas donde se esconda) de lo que sabes, sabrás si a lo alegórico tornas, que la hermosa imagen bella que original de tu copia fue primer término al cuadro, tras una dorada poma siguiéndose de su Albedrío la vana persuasión loca, tirando la Culpa de ella	

~~En el centro de la~~
~~figura de la~~
~~capa de la~~
En el centro de la figura que en do en su brazo
de donde agita
de mayo
lo que y en su cayendo
Miros dueño la Roba
para que la ciudad
Miros puy de de loco
Noble y ofendido — — — — —
Miros
La pintura tan hermosa
que protegida de quien
de mi palacio la Roba
Miros venido a ser
Yo, el pintor de su de sonro
In quanto me sale quanto.
El no y de la espina lo que
En el primer y segundo
puy que li nearon mi obio
En la ambig. de su de mi
de ofenden puy alebros
La una mi y me en verde
La mi virtud de la otra
La una en el modo que puido
de senar, si en to ambig de ser
de la Ladronea y voy
de la segunda, que me
may al duelo de mi amor
que a ser que la ofensa y la ofensa
Miros que tienen los celos
que a ser al mi no dios eno fano
con la angustia en la zona
de que se pierden la ofensa
Ay dios puy de ser
que en y puy de ser y me eno fano

la sacó de entre nosotras
hasta que dando en sus brazos
desmayó, de donde absorta,
torpe y confusa, cayendo,
tirano dueño la roba.
Para esposa la criaste;
mira, pues, lo que te toca
noble y ofendido.

(Vase)

Pintor

- ¡Oh! nunca
la pintara tan hermosa
que, apetecida de quien
de mi palacio la roba,
hubiera venido a ser
yo, el Pintor de su deshonra.
Ingrato me sale cuánto
de mi idea el pincel logra
en el primero y segundo
país que linearon mis obras;
entrambas hechuras mías
me ofenden, pues, alevosas,
la una mis imperios pierde
y mis Virtudes la otra;
y aunque en el modo que puedo
yo sentir, siento ambas cosas,
dejo la primera, y voy
a la segunda, que toca
más al duelo de mi amor;
que aunque la ofensa es la propia,
no sé que tienen los celos
que aún al mismo Dios enojan,
con circunstancia en la pena
de que le pierdan la gloria;
celos dije y celos digo,
que no es frase muy impropia

Tenor de los Diferentes
 que contiene a mas ala Genial
~~Y mas quando fu el migo~~
~~mayor lo que se puede digir~~
 que soy mudo Haer me
 y fely el da que solo
 faye mi mejor difeno
 que Haer de unq manos propio
 Darte vna alma, ay masen mia
 de bien do de ab. tan poca
 diligencia que el nacer
 con no te tubo de loja
 por mi mayor ene migo
 me de sy o Rompa o Rompa
 mi voz el ayre por fi
 negare donde la oyga
 ~ pero que digo aprie da dy
 ene mudo? Hombre mortal no da
 en la de presentacion
 de my amantq congo joy
 quando de dias de enafena
 el pesar que le o casto na
 que si que de vna hora
 De celos de vna alma hora
 ~ pesame de averse Hecho
 pesame dije, y lo tocas
 a repetir el dolor
 mas que lo diga que ya podas
 si a fuer de q foy ofendido
 no diga que el Honor, de pongo
 Lavangaica de una vera
 que vea el cielo como iobias
 su amancillada sonra alho
 quien tan dino de blafones
 que con los afena ofensas

tener celos de la ofensa
quien tiene amor a la honra.
¿Qué más pude hacer por ti,
infeliz beldad, que sólo
fuiste mi mejor diseño,
que hacerte mis manos propias?
Darte un alma a imagen mía,
debiéndote a ti tan poca
diligencia, que el nacer
aún no te tuvo de costa.
¿Por mi mayor enemigo
me dejas? ¡Oh rompa, oh! rompa
mi voz el aire, por si
llegare donde la oigas.
Pero ¿qué digo? ¿A piedades
me muevo? Hombre mortal, nota
en la representación
de mis amantes congojas
cuando de Dios te enajenas
el pesar que le ocasionas,
pues si puede llorar Dios,
de celos de un alma llora.
Pésame de haberte hecho
pésame, dije, y lo torna
a repetir el dolor;
mas que lo diga ¿qué importa?
si a fuer de esposo ofendido
no hago que el honor disponga
la venganza, de manera
que vea el cielo cómo cobra
su amancillada honra altiva
quien tan de noble blasona,
que aún las ajenas ofensas

Luz luce dentro por por
por donde quier que vaya
tan ynfeliz como Hermaf
agua de lagrimas veray
Luz de dolor como
En el dolor de tu cara
veas que el afan de posar
pasa con dolor tu despar
Tu Sapienre en ganadas
pecho por tierra arrojando
fina muda y filby doncas
Entre ti y lamufer ayas
tan enemidad que ota
En venganca de ta el pie
Sobre tu cabeza ponga
v. Iray en frase de rineas
El gran gay de my ota
El mundo fue. En cuyo centro
Nirana Ma tray deos
En ganada mente penans
Lo que parece que gozan
El Mundo y Salas yn fel
Desy a dultera bo day
a dener que quien por ellos
Le fies por ella le bonas
Imperiosa mente. Haciendo
que por todo el lienes como
En vez de fute pinzel
Labron que da de la Crocha
de fando sus blancos luy
Manchada de de negay donday
ni ave, ni fiera, ni pez.
ni planta, ni flor, ni ota
En el que dara, fater
muy y muy sus on day

las sabe sentir por propias.
Por donde quiera que vayas
tan infeliz como hermosa,
agua de lágrimas bebas
y pan de dolores comas;
en el sudor de tu cara
veas que el afán reposa;
paras con dolor tus hijos,
y tú, serpiente engañosa,
pecho por tierra arrastrando
gimas muda y silbes ronca;
entre ti y la mujer haya
tal enemistad, que otra
en venganza de ésta, el pie
sobre tu cabeza ponga.
Y pues en frase de líneas
el gran país de mis obras
el Mundo fue, en cuyo centro
él tirano, ella traidora,
engañadamente penan
lo que parece que gozan;
el Mundo, tálamo injusto
de las adúlteras bodas,
ha de ver que quien por ella
le hizo, por ella le borra
imperiosamente, haciendo
que por todo el lienzo corra
en vez de sutil pincel
la bronquedad de la brocha,
dejando sus blancas luces
manchadas de negras sombras;
ni ave, ni fiera, ni pez,
ni planta, ni flor, ni hoja
en él quedará, desaten
nubes y mares sus ondas,

que si al temple mella abuelto
 fu al bedio quien ygrasso.
 que los pinturas al temple
 Con agua no may seborian-
 Ya obscuridos los ciegos
 La luciente faz en lozan
 yen lancos de agua las nubes
 Caen dando acender que no mane
 armay contra el mundo, ahénso
 que se mar su furia de bocas
 sin que le mure della arena
 Resista el fuego asy hecy.
 Ya el mundo abraço per hido
 luciendo y ta cenlos olos
 En cuya yndacion. La aparta
 He desde, aparte, seobian
 por en vano puy. avague
 al may alto monte por que
~~se abraço~~ se abraço
 su fuga y calos. La may
 alta cima. El auello do bla
 La al yugo del agua. Donde
 La agonica yase a segar
 solo en retinas acenlos
 Diciendo en los las h'misa. *Donde el mundo*
Mundo. piéda senor ~~piéda~~ misericordia y lagolamufica
Pin misericordia y piéda. triste
 pide, quien dice bonosay
 Los clausulos de la peno
 que quan do afesido hora
 y musica en may oy dor
 may quien du da, quien ygraso
 que la musica del harto
 plena aqueja. y se h'fonsa

Donde Ayudo
 de terre mo no.

que si al temple me la ha vuelto
 su Albedrío ¿quién ignora
 que las pinturas al temple
 con agua no más se borran?
 Ya oscurecidos los cielos
 la luciente faz embozan
 y en lanzas de agua, las nubes
 caen, dando a entender que toman
 armas contra el Mundo, a tiempo
 que el mar su furia desboca
 sin que el muro de la arena
 resista el choque a sus tropas;
 ya el Mundo a brazo partido
 luchando está con las olas
 en cuya invasión, a partes
 se rinde, a partes se cobra;
 pero en vano, pues aunque
 al más alto monte ponga
 su fuga escalas, la más
 alta cima el cuello dobla,
 y al yugo del agua donde
 ya agoniza, ya se ahoga,
 sólo en últimos acentos
 diciendo en voz lastimosa:
 - ¡Piedad Señor, Señor, misericordia!
 - Misericordia y piedad
 pide quien hizo sonoras
 las cláusulas de la pena,
 que cuando afligido llora
 es música en mis oídos;
 mas, ¿quién duda, quién ignora
 que la música del llanto
 suena a queja y es lisonja?

(Dentro ruido de terremoto)

*(Dentro del Mundo y luego la
 música triste)*

Mundo
 Pintor

	Pero si cerrado el cielo está y mis orejas sordas ¿por dónde se entra el gemido, para que yo decir oiga?	
Mundo	- ¡Piedad, Señor, Señor, misericordia!	
y Músicos	- ¡Piedad, Señor, Señor, misericordia!	
Mundo	- ¡Ay, infelice de mí!	(Dentro)
Naturaleza	- ¿No hay quien mi vida socorra?	(Dentro)
Pintor	- De Mundo y Naturaleza son las dos voces.	
Dragón	- ¿Qué invocas favor de nadie, si yo que soy a quien darle toca como amante que en sus brazos te tiene, de ellos te arroja a que perezcas? Ya que la nada al nada se torna yéndote a pique, porque no repitas, lastimosa:	(Sale atravesando el tablado y yéndose por la otra parte el Dragón)
Los dos y Músicos y todos Mundo	- ¡Piedad, Señor, Señor, misericordia!	(Vase)
	- Infeliz beldad, si puedo escapar yo de las ondas, en los hombros de mis montes te pondré en salvo.	(Dentro)
Pintor	- Furiosa la Culpa, ingrato el Dragón la afligen cuando zozobra, sólo el Mundo es el que intenta salvarla, en fin, como hermosa reina suya, pero mal podrá, que es su fuerza poca si yo no le doy la tabla; mortal, segunda vez nota	

a quién dejas y por quien,
pues en el punto que lloras,
el ofendido te alivia
y el querido te abandona.
Esta tabla que fragmento
es de una arca milagrosa
y algún día podrá ser
que diga de quién es sombra
te valga, ásete Mundo de ella
y salva en ella las cortas
reliquias que de la vida
le van quedando a mi esposa;
que esta diferencia hay
en los duelos de la honra
entre Dios y el hombre, pues
si a los dos vengarse toca,
se venga uno cuando mata
pero otro cuando perdona;
demás que en humano duelo
no airosa venganza toma
quién vengándose en lo frágil
deja contra sí la nota
de que no emprendió lo fuerte;
con que ¿dejare que sólo
viviendo el traidor que agravia
muera la mujer que llora?
Y así, pues a mi dolor
resguardo le queda en otra
ocasión, dilate el llanto
la venganza por ahora
hasta que, altivo, primero
que de ella a él el pecho rompa
y a ella después, más que tarde

*(Toma un bastidor en el que está
pintada el Arca del Diluvio y
arrójale dentro)*

Sea quando lo dispongas
~~Sea~~ Sea quando lo dispongas
~~Sea~~ Sea quando lo dispongas
 Mithyphoriz piezas de fierro de oro y mifericordia

Alon. Ya entoy Eminenty cambray
 cuyas coay Coronan.
 Las nubes, sobre my Gombay
 tierra hermosa velada por may
 de canja en el may. Ten el may
 el perdido aliento cobia
 Entanto, que a alumbrar buelbe
 esa luminar Antorcha
 que quarenta, auroras, a
 que deida amal quarenta auroras

Natu. A gta talla le de ve may
 La vida puy mysteriosa
 O y mundo y naturalga
 En fe de ella el puerbo tocan
 Delos Empirados cimas
 que el campo de ar menia agobian

Alber. Ay demi

Natu. Demi al be dno

q gta vos temerosa

Mundo. Como fadyte finel

Nat. Como entoy peligro sobra
 no ay en el Nigga al be dno

Mundo. no si quien q. quiente enufo
 atenua

Culp. quien a desos
 quien a tu vitya le br na
 fino quien yn teufala
 q. Enque an buelbe

Natu. Sea
 Culpa mia toda via
 Cuy blm acespo ombros

Alber. me la fady mal quieredno

Con gta Republion de
 entna el, y falen Cayendo
 En el tablero como que falen
 Del mar el mundo y la
 natura la afidre ala
 y tabla

Dentro culpa y al be dno

Y ay puy falen como anado

Él, Músicos y los dos Mundo	<p>será cuando lo disponga, pues será cuando no escuche, pues será cuando no oiga: - Piedad, Señor, Señor, misericordia.</p> <p>- Ya en las eminentes cumbres cuyas cervices coronan las nubes, sobre mis hombros tierra hermosa, beldad, toma, descansa en ellas, y en ellas el perdido aliento cobra, en tanto que a alumbrar vuelve esa luminar antorcha que cuarenta auroras ha que echa a mal cuarenta auroras.</p>	(Con esta repetición se entra él, y salen cayendo en el tablado, como que salen del mar, el Mundo y la Naturaleza, asidos a la tabla)
Naturaleza	- A esta tabla le debemos la vida, pues misteriosa, hoy Mundo y Naturaleza en fe de ella, el puerto tocan de las empinadas cimas que el campo de Armenia agobian.	
Albedrío	- ¡Ay de mí!	(Dentro Culpa y Albedrío; y des- pués salen como a nado)
Naturaleza	- De mi Albedrío es esta voz temerosa.	
Mundo	- ¿Cómo saliste sin él?	
Naturaleza	- Como en los peligros sobra, no hay en el riesgo Albedrío.	
Mundo	- No sé quién es, quién le arroja a tierra.	
Culpa	- ¿Quién ha de ser quién a tu vista le torna sino quién interesada es en que a ti vuelva?	
Naturaleza	- Loca Culpa mía, ¿todavía eres de mi cuerpo sombra?	
Albedrío	- No la hables mal, que por Dios	

que es una Tormenta de maldad,
 de verter agua me jaco
 mira si se puede cortar.
 Con quenta gota menor
 suele ser el mal de gota.
 Culp. puy quien de adios que quito
 Daba vida sin mi un dia
 Natu. mifer. pax de di. Haz yendo
 buscau donde me gonden
 Culp. en ninguna parte que de
 que de ed. leguís tanto de.
 Natu. Mundo puy me foras ena
 otra tormenta me foras
 poner tu en medio
 Mundo. no puedo
 quien ay me dio entre vosotros
 que el mundo hayte aporreado.
 Natu. Si en ore a mi se ga da lo mas
 mi lado por don de quien
 que voy
 Culp. puy de que de ofombror
 si culpa de naturalizo
 con tan mala cosa
 que no puede ya ir la una
 donde no vaya la otra
 Natu. y tatabla del naufragio
 puy de un pio naufragio piado
 que salio de los me. alder
 que en de entre los dos epon ga
 Culp. tatabla, pero que mero
 quien atay mi pax to no
 En forma de arca paucos
 quita pinton. ala cortan
 alaya vija ay de mi
 que acobardo, mas que yn porta
 que miteuo tenes pue de

Mudando de una en
 otras de del tablado
 de siempre la culpa en tray de

Le denta tatabla o bago por
 en que salio una do y refe.
 como ante se dijo a arca
 del diluvio pintada y poniendo
 de la de ella la naturalizo
 Le dliene la culpa

- que es una honrada demonia;
de beber agua me saca,
mira si es piedad no corta
en quien la gota menor
suele ser su mal de gota.
- Culpa - Pues ¿quién te ha dicho que puedes
ya tú vivir sin mí un hora?
- Naturaleza - No sé, pero de ti huyendo
buscaré donde me esconda.
- Culpa - En ninguna parte puedes
que te he de seguir en todas.
- Naturaleza - Mundo, pues mejoras una
otra tormenta mejora,
ponte tú en medio.
- Mundo - No puedo,
que no hay medio entre vosotras
que el Mundo baste a ponerle.
- Naturaleza - Siempre a mí pegada ¿tomas
mi lado por donde quiera
que voy?
- Culpa - ¿Pues de qué te asombras
si Culpa y Naturaleza
son tan una misma cosa
que no puede ya ir la una
donde no vaya la otra?
- Naturaleza - Esta tabla del naufragio
pues de un naufragio piadoso
me salvó, de otro me salve;
ella entre los dos se ponga.
- Culpa - La tabla, pero ¿qué miro?
¿quién atrás mis pasos torna?
En forma de arca, parece
que la pintan o la cortan
a cuya vista ¡ay de mí!
me acobardo, mas ¿qué importa?
¿qué misterio tener puede
- (Mudándose de una en otra parte
del tablado va siempre la Culpa
tras ella)*
- (Levanta la tabla o bastidor en
que salió a nado y vese como antes
se dijo la Arca del Diluvio pinta-
da, y poniéndose detrás de ella la
Naturaleza, se detiene la Culpa)*

Vna tabla cuya forma
 es ~~de~~ vna arca, vi deuen
 ser que de y masen diódes
 que me ~~que me~~ ca el mundo
 si Humana, (suerde penosa)
 naturalza (que penas)
 Cay (maliento me Saogo)
 Ihu por ti. (que veneno)
 No pue de ya (que congoja)
 que enfermia (que delirio)
 Como pue de (que son coma)
 Arer fallado (que yras)
 Lugar. (que anfra) donde. ~~adforta~~
 Gtoy por yde (que Labia)
 Instante. mortal diuina
 pue de (solo su me)
 La guar darte. (que colobio)
 de mi aliento. may trando
 que pue de Humana persona
 de quien es. Combra. Gatabla
 e fentar se des Combra.
 natu. nefe pears se. que quando
 de minas la de congoja.
 e quando entrecito y deira.
 El arco de paz. asmo
 Non el. Namo de elib
 oula can di da palema
 si diendo al diuio. de que.
 El sol que loy monty Gora
 El dia. Le de h' tuye
 de puy de tanta penosa
 de de en vna aurora ~~de~~ que,
 aurora de la aurora
 de ay albor. puy aqui
 de ay de alidat de puy
 No alegorico pue de.
 9. galy. de dady por dady

una tabla cuya forma
 es de un arca? ¿ni de quién
 ser puede imagen dichosa
 que me estremezca el mirarla?
 Si humana (suerte penosa!)
 Naturaleza (que pena!)
 eres (mi aliento me ahoga!)
 y tú por tí (qué veneno!)
 no puedes ya (qué congoja!)
 no ser mía (qué delirio!)
 ¿cómo puedes (qué ponzoña!)
 haber hallado (qué ira!)
 lugar (qué ansia!) dónde (absorta
 estoy!) por este (qué rabia!)
 instante (mortal discordia!)
 puedas (loco frenesí!)
 resguárdarte (qué zozobra!)
 de mis alientos, mostrando
 que puede humana persona
 de quién es sombra esta tabla
 exemptarse de ser sombra?

Naturaleza

- No sé, pero sé que cuando
 de mirarla te congojas,
 es cuando entre cielo y tierra
 el arco de paz asoma
 y con el ramo de oliva
 vuela cándida paloma,
 pidiendo albricias de que
 el sol, que los montes dora,
 el día le restituye
 después de tanta penosa
 noche, en un aurora que es
 aurora de las auroras,
 a cuyo albor (pues aquí
 no hay realidad de personas
 y lo alegórico puede
 pasar edades por horas)

Me parece que estafaba
 que altos trufes entonan
 a gta aurora celestial
 fue en clausulas bonitas
 Plaf. En los cielos y en la tierra — Entro
 sal al hombre ya Dios gloria
 Demos atan quida vez de ordeno
 Nuevo ser y vida cobra
 albed. Dela creacion al diluvio
 buen salto a dado la ystoria
 Leon piers que a de dar etio
 fuy quays entiendo la cogla
 Del diluvio al nacimiento
 fue dice de asnar to no
 Plaf. En los cielos y en la tierra
 sal al hombre ya Dios gloria
 Cul. Como oygan mi fe de la
 Plaf. Omy venturoy de oygan
 Drag. que gloria? quays echa? Sate de cozas dragos
 que adios gal hombre pregonan
 Los coros. Alas virtudes
 si verse ofendi dy Nozan
 Inocencia gracia yulpa
 Coms cantan tan gozosa
 Plaf. En los cielos y en la tierra
 sal al hombre ya Dios gloria
 Como de la culpa que cogro
 Culpa que empuja e esta
 Cul. Enal de mi dolor teynfor mag
 may tu que trae.
 Drag. En el pecho
 Un vesubio que yrag forsa
 Un balcan que la conu de
 Un edna qualy aborta
 Donde esta la que el diluvio
 dio acabo.
 Cul. Lemundo Su Hermafro

me parece que esta salva,
que altos músicos entonan
a esta aurora celestial,
dice en cláusulas sonoras: *(Dentro)*

Músicos - En los cielos y en la tierra
paz al hombre, y a Dios gloria.

Mundo - A tan nueva voz, el Mundo
nuevo ser y vida cobra.

Albedrío - De la Creación al Diluvio
buen salto ha dado la historia,
y aún pienso que ha de dar otro,
si es que yo entiendo la copla,
del Diluvio al Nacimiento,
pues dice, si a sonar torna:

Él y Músicos - En los cielos y en la tierra
paz al hombre, y a Dios gloria.

Culpa - Oh! no lo oigan mis desdichas.

Naturaleza - Oh! mis venturas lo oigan. *(Sale el negro Dragón)*

Dragón - ¿Qué gloria, qué paz es esta
que a Dios y al hombre pregonan
los coros de las Virtudes?
Si verse ofendidas lloran
Inocencia, Gracia y Culpa
¿cómo cantan tan gozosas?

Músicos y él - En los cielos y en la tierra
paz al hombre y a Dios gloria.

[Dragón] - ¿Culpa, qué música es ésta?

Culpa - Mal de mi dolor te informas.
Mas ¿tú que traes?

Dragón - En el pecho
un Vesubio que iras forja
un volcán que las concibe
y un Etna que las aborta.
¿Dónde está la que el Diluvio
no acabó?

Culpa - El Mundo su hermosa

Reg.

Phen.

May.

Native

Flag.

Alber

Pratu

- beldad puso en salvo.
- Dragón - ¿Cómo
el Mundo al ver que la arrojan
mis brazos a que perezca,
la libra?
- Mundo - En vano te enojas
conmigo, porque sabiendo
que su beldad te ocasiona
a tantos empeños, ver
que yo la ampare y socorra
es en fe de amigo tuyo,
(oh! temor que no abandonas,
pues amándola me obligas
que mis afectos esconda
de miedo de aquesta fiera)
para que se reconozca
que debe temerla el Mundo.
- Dragón - Yo te estimo la lisonja
aunque te estimara más
que pereciera en las ondas.
- Naturaleza - ¿Por qué si me aborrecías
fingiéndome que me adoras
de mi esposo, de mi patria
y mi quietud me despojas?
- Dragón - Porque no eres mía hasta que
pases de esta patria a otra,
y así en que culpa murieras
fuera lo que más me importa.
- Albedrío - (Buena fineza de amante,
pero así se usan ahora).
- Naturaleza - Aún bien que me desengaña
ese amor tan a mi costa
de cuán dañoso es tu amor,
pues cuando mi rigurosa
muerte te importara tanto

Para tenerme por propio
 No puedo dar me la siendo
 Can, que con y ra flauiosa
 No muerde lo gueno alcanca
 Teniendo el que le quisio no
 Cosa man la trayto
 tal vez lar ga y tal vez cor to
 Jaf^o no a n fino a el
 piedas mi dolor y m boca
 puy para pe des piedas
 mi vob. me animan esotray
 Diciendo to day a n tiempo
 Elly dulcy yo llorosa
 Muf. piedas señor señor mi fea cor dia
 Muf. calla calla que primero
 que ecuelo a h^o vez ley son da
 que alobiar se per d^o ra
 Cuelba efi de fa des honra
 pinto libe ran, Jo.
 sabe bonar se de forma
 que en la fealdad de tu des tra
 quierre f^o te de congoz, Ponela las manz
 Nega culpa Ten se cara
 tu mara tu yerro punga
 bonu moy le de vna
 por que en esperancas lo cas
 no se f^o a d^o su y masen
 Culp. pin el se ra de my oba
 que por la opo sición
 su aluatoz noy lo cas
 y de clabo que en fa f^o en ser Ponela vn clabo
 se vira de ynfame noy en la f^o en ser
 en que vean que la culpa
 a d^o su y masen de be re

para tenerme por propia
no puedes dármele, siendo
can que con ira rabiosa
no muerde lo que no alcanza,
teniendo el que le aprisiona
en su mano la traílla
tal vez larga y tal vez corta;
y así no a ti, sino a él
piedad mi dolor invoca,
pues para pedir piedad
mi voz, me animan esotras
diciendo todas a un tiempo
ellas dulces, yo llorosa:

Músicos
Dragón

- Piedad, Señor, Señor, misericordia.

- Calla, calla que primero
que el cielo a tu voz responda
y que a cobrarte perdida
vuelva ése de su deshonra
Pintor soberano, yo
sabré borrarte, de forma
que en la fealdad de tu rostro
quién te hizo te desconozca;

(Tienela las manos)

llega Culpa, y en su cara
tu marca tus hierros ponga;
borrémosle de una vez
porque en esperanzas locas
no se fíe a Dios su imagen.

Culpa

- Pincel será de mis obras,
pues que por la oposición
sus atributos nos tocan,
este clavo que en su frente
servirá de infame nota,
en que vean que la Culpa
a Dios su imagen le borra.

(Pónela un clavo en la frente)

Naturaleza	- ¡Ay infelice de mí!	
Albedrío	- ¡Qué desdicha!	
Mundo	- ¡Qué congoja!	
	y más para quien no puede redimirte aunque te adora, oh Naturaleza Humana! como a su reina y señora.	
Naturaleza	- Cielos, sol, luna y estrellas, aves, peces, fieras, rosas flores, plantas, troncos, peñas, mares, fuentes, selvas, rocas, tened lástima de mí a quien tan esclava compra la Culpa, que ya sus hierros tiranamente baldonan sus aplausos, siendo reina de tanta pasada pompa sin que más recurso tenga que decir una vez y otra:	
Músicos y Ella	- Piedad Señor, Señor, misericordia.	(Vase)
Dragón	- Síguela Culpa.	
Culpa	- Si haré pues aunque más veloz corra no dará paso sin mí, Ven Albedrío.	
Albedrío	- Usted sola puede ir si quisiere.	
Culpa	- ¿A mí te resistes?	
Albedrío	- No es muy tonta, vea que no quiero.	
Culpa	- ¿Cómo?	
Albedrío	- Como si me arrastró en otra ocasión, fue por que quise dejarme arrastrar, y agora he de ir por donde quisiere	

Cury. Con mi go adgo vale afi' yel se desase de Ma,
 Albe. mamala vtando enques po vaagotian
 Libre joy. Libre naci
 Cury. no ego b'le que le cosas
 pero by cano afa dueno
 vera que con mi go togo - vofe.
 Albe. lo sera quando ayos
~~no faga~~ aqui en la do cura
 Drag. tu faltarle
 Albe. b'
 Drag. quando
 Albe. quando.
 El cielo afuros de ponda.
 Mus. En los cielos y en la tierra
 gab al Hombre y adios gloria
 Drag. Mundo
 Mund. que quier que lo que me quier
 Drag. mi amigo by y me y porta
 que como amigo por mi
 una fiza faga
 Mun. toda
 mi magdad y poder
 fany que oy fuya de nombrar
 Drag. La Musica que cano
 faye gemido que foy
 me. Anque to endemon, de que
 fany Confelunay doctay
 no me engañan cepitoy
 Ven garte y nente. Ady fya y de fuma
 Dy fado ven ga, que
 lo mismo no le co noce
 fpara que me afeguer
 Dye fucelo, per fona
 ninguna de entrar enti
 que tu no la de conoza
 fya f para que a ven que
 quanto enti, tierra y mar
 mayor mense en el dia que
 fya claufulas honroz

Culpa	- Conmigo ha de ser.	<i>(Vale asir y él se desase de ella</i>
Albedrío	- Mamola,	<i>hurtándola el cuerpo una y otra</i>
	libre soy, libre nací.	<i>vez)</i>
Culpa	- No es posible que le coja pero buscando a su dueño verá que conmigo topa.	<i>(Vase)</i>
Albedrío	- Eso será cuando haya yo hallado a quien la socorra.	
Naturaleza	- ¿Tu hallarle?	
Albedrío	- Sí.	
Naturaleza	- ¿Cuándo?	
Albedrío	- Cuando el cielo a su voz responda.	
Músicos	- En los cielos y en la tierra, paz al hombre, y a Dios gloria.	
Dragón	- Mundo.	
Mundo	- ¿Qué es lo que me quieres?	
Dragón	- Mi amigo eres y me importa que como amigo, por mí una fineza hagas.	
Mundo	- Toda mi majestad y poder sabes que hoy tuya se nombra.	
Dragón	- Esa música que canta y este gemido que llora, me han puesto en temor de que, si mis conjeturas doctas no me engañan, el Pintor vengarse intente, y de forma disfrazado venga, que yo mismo no le conozca; y para que me asegures de este recelo, persona ninguna ha de entrar en ti que tú no la reconozcas; y así, para que averigües cuántos en ti tierra toman, mayormente en el día que esas cláusulas sonoras	

Mundo gloria a los cielos publican,
aquí te queda de postas.
- Ve seguro de que nadie
venga a mí, que no recorra
quién es y de donde viene
y donde va.

Dragón - Eso te toca.
Mundo - ¿Quién creará que mi temor
tanto de este monstruo sea
que enamorado me vea
y no ose decir mi amor?
La Humana Naturaleza
es mi adorno y mi hermosura,
por reina mía la jura
dignamente la fineza
de todo mi imperio, aunque
esclava se mire agora.
¿Cómo, pues, quien más la adora
podrá explicarse? No sé,
que está en poder de un tirano
dueño, aunque en mi esfera está,
y declararme será
medio inútil, pues en vano
puedo intentar no sea suya;
y a que lo deje de ser
no tiene el Mundo poder,
ni de cobarde me arguya
quien haga algún día memoria
del temor que en mí se encierra.

Músicos - En los cielos y en la tierra
paz al hombre y a Dios, gloria.

Mundo - De más cerca el mundo ha oído
las voces que antes tornaron
en el aire, y pues llegaron
más claras a mi sentido
en querer hacer notoria
la causa, mi amor no yerra.

Músicos - En los cielos y en la tierra
paz al hombre y a Dios, gloria.

(Vase)

*(Con esta repetición sale el Pintor
vestido de villano y el Amor divi-
no con el de galán)*

Pint. En el cance. ¿Mi amor
 Ten venganza de mi agravio
 no poco quidarme y fustigado
 En la puerta de la casa donde Disfrutando mi esplendor
 para no ser como aido se traído: que edemata
 al mundo muy nro la entra
 Desta vil ferga no pido
 Jasi' amor puy que del
 No la empuja que si
 Entra tu solo conmigo
 En el mundo.
 Amor tuyo soy
 siempre diuino pintor
 que no hay obra que ent' p'gi.
 que sin amor empecase
 mi acabase sin amor
 Jaque tal y todo son
 para aver de a comganado
 No y la menor aver de do
 Al quadro la en car nación
 Mund. fuerza es que mira me ofombré
 Cegia nadie en mi aya entrado
 sin aver lo yo al cançado
 quien va
 Pint. amigo
 Mund. el nombre
 Pint. un hombre
 Mund. un hombre, y el mundo, no
 que siendo posta fiel
 de la culpa como en el
 ay entrado
 Pint. si que yo
 no vengo para que cuédas
 la ver la culpa de mi
 Mund. yo no te conozco
 Amor. así
 Edira fu.
 Mund. que exceda
 y esta duda ohamayor

- Pintor - En alcance de mi honor
y en venganza de mi agravio
no poco prudente y sabio,
disfrazando mi esplendor
para no ser conocido
del traidor que he de matar,
al Mundo me importa entrar
de esta vil jerga vestido;
y así, Amor pues que de ti
fío la empresa que sigo
entra tú sólo conmigo
en el Mundo.
- Amor - Tuyo fui
siempre, divino Pintor
pues no hay obra que en ti pase
que sin amor empezase
ni acabase sin amor;
y aunque tales todas son
para haberte acompañado,
no es la menor haber dado
al cuadro la encarnación.
- Mundo - Fuerza es que mirar me asombre
el que nadie en mí haya entrado
sin haberlo yo alcanzado.
¿Quién va?
- Pintor - Amigo.
- Mundo - El nombre.
- Pintor - Un hombre.
- Mundo - Un hombre y el Mundo no
sabe, siendo posta fiel
de la Culpa, ¿Cómo en él
has entrado?
- Pintor - Sí, que yo
no vengo para que pueda
saber la Culpa de mí.
- Mundo - Yo no te conozco.
- Amor - ¿Así
lo dirá Juan?
- Mundo - Y que exceda
a esta duda otra mayor

Es fueras por que cuando
 puer ta ~~del~~ ^{del} mundo ^{del} tu entrada
 fue, ~~la~~ ^{la} di.
 Sin. ¿gala que me dio el amor
 que tiene en mi compañía
 Mund. Aguarar tusos qui ~~era~~
 que y tu oficio
 Pint. Pintor era
 Ma en otra alegoría
 Laqui lo edefer
 Mund. pintor
 Sin. Si puy vengo aue tocar
 Vna y masen singular
 que me aborxa do en error
 Mund. no de entiendo
 Sin. no de y pante
 Mund. mas puy to que pintor era.
 Si vna ~~fineta~~ ^{fineta} hacer quier
 por mi. que al fin los amantes
 todos como y lusioner.
 Delirios y tanta fofa,
 cesaron las dadas mas
 desando las opinioner
 que ade a ver de tu venida
 para otro lugar, aceser
 deya adelante vn con cepto
 en digue don quello y mpidar
 Sin. que y la finza
 Mund. Labras
 que cierta dohada y pfa
 tan y n felz como hermosa
 que en mi, en poder hablar
 devnizano me arrexido
 a su divina hermosura
 El acabarla por cierta
 por que su y n te y ofido
 que de mi a otro mundo paje
 Tanto dugo, auy y n dento

es fuerza, ¿por qué cerrada
puerta al Mundo fue tu entrada?

Pintor - Por la que me dio el Amor
que viene en mi compañía.

Mundo - Apurar tu ser quisiera
¿qué es tu oficio?

Pintor - Pintor era
allá en otra alegoría,
y aquí lo he de ser.

Mundo - ¿Pintor?

Pintor - Sí, pues vengo a retocar
una imagen singular
que me ha borrado un error.

Mundo - No te entiendo.

Pintor - No te espantes.

Mundo - Mas puesto que pintor eres
si una fineza hacer quieres
por mí, que al fin los amantes
todos somos ilusiones,
delirios y fantasías,
cesaran las dudas mías,
dejando las opiniones
que ha de haber de tu venida
para otro lugar, a efecto
de ir adelante un concepto
sin digresión que lo impida.

Pintor - ¿Que es la fineza?

Mundo - Sabrás
que cierta robada esposa
tan infeliz como hermosa
que en mí, en poder hallarás
de un tirano, me ha rendido
a su divina hermosura;
él acabarla procura,
porque su interés ha sido
que de mí a otro mundo pase
centro suyo, a cuyo intento

La Haze tan mal tratado²
 que anadie ay que no tray paco
 fúlay hima por que g^{ra}
 afeijendo la por o^{ra}
 con su culpa, de que honra
 Pint. pena supena medas
 porque me acuerda otramia,
 que muy parecida y.
 Malheya
 Mundo. viendo muy
 que auferar mela por sus
 para engañar mi amor tra^{lo}
 Yaquidrey ser pintor,
 que a los duegos de mi amor
 de ella me haga vn Detra^{lo}.
 que puy como y masen pasas
 Lartida en el mundo, viens
 viene que el mundo, de quiers
 De amor y celos se adue^{sa}
 traaga vn Detra^{lo} en depec^{do}.
 Pint. ~~traaga~~ traaga con migo
 lamina y pince^l y oigo
 que n'en fe que ya g^{ta} de^{do}
 como ~~yo~~ la de^{ga} a ver
 Num. que fuese. Solo qui fiera
 de fuerte que no lo viera
 su dueño, y puy a des^{er}
 al ayre y conde^{re} aqui
 que yo acia aqui la haere — vase
 Sin amor creera alguna fee
 y to que me pas^o
 Amor f.
 que claro g^{ta} que a de a ver
 fe en el mundo ver da de^{re},
 que creer que ay venido quier^o
 asentir y padecer
 celos del mundo de puy
 que de otros hienon celos
 ay de si do.

la hace tan mal tratamiento
que a nadie hay que no traspase
su lástima, porque está
afligiéndola por horas
con su Culpa. ¿De qué lloras?

Pintor - Pena suprema me da,
porque me acuerda otra mía
que muy parecida es
a la tuya.

Mundo - Viendo pues
que ausentarmela porfia
para engañar mi amor, trato,
ya que dices ser pintor,
que a los ruegos de mi amor
de ella me hagas un retrato;
que pues como imagen pasa
la vida en el Mundo, bien
viene que el Mundo, de quien
de amor y celos se abrasa
traiga un retrato en el pecho.

Pintor - Colores traigo conmigo,
lámina y pincel, y digo
que pienses que ya está hecho
como en ti la llegue a ver.

Mundo - Que fuese sólo quisiera
de suerte que no lo viera
su dueño, y pues ha de ser
al aire, escóndete aquí
que yo hacia aquí la traeré. *(Vase)*

Pintor - ¿Amor, creará alguna fe
esto que me pasa?

Amor - Sí
que claro está que ha de haber
fe en el Mundo verdadera
que creer que has venido quiera
a sentir y padecer
celos del Mundo, después
que de otro tirano celos
has tenido.

Pint. ^{mi} de veltos
Logran su vengança puy
Los a amig manot traydo
El mundo que ena morado
Segundos celos me adado
Enno aver me conoído.
Y puy de ella sola no
Sea de vengar mi que rella
por si viniere con ellos
El traydor que la dabo
adon deme y condere
por que ansey que ser y ocrea
Le quida la vida

Amor sea
El arbol que aqui se ve
fombra tuya que si alla
tu ofensa en vn arbol vi
tu vengança en otro aqui
Ceder
Adaver vna cruz en
Platado enfrente del
Arbol primero.

Pint. Juy lo fero
que le admira en misa vor
que que tu elijo sea
por que el mundo al bolber vea
Donde me apuy to el amor

Amor ^{de espera aqui}
~~apoy to el amor~~ (por si acaso
pasa el tirano de quien
sea de vengar) etay vien
puy no dudo que exepofo
ala posion la ocasion
may aproposito da,

Pint. claro etay si en el qto.
gloridiz mi posion
pero por si acaso viene
el mundo primero que el
dame dñatib y pñel
Istamina que comiñene
Dalle a enter oer como asin
De Traver el De trano qto

Pintor

- Mis desvelos

logran su venganza, pues
los ha a mis manos traído
el Mundo, que, enamorado,
segundos celos me ha dado
en no haberme conocido.
Y pues de ella sola no
se ha de vengar mi querella,
por si viniere con ella
el traïdor que la robó
¿a dónde me esconderé,
porque antes que ser yo crea
le quite la vida?

Amor

- Sea

el árbol que aquí se ve
sombra tuya, que si allá
tu ofensa en un árbol vi,
tu venganza en otro aquí
he de ver.

*(Ha de haber una cruz en el
tablado, enfrente del árbol prime-
ro)*

Pintor

- Justo será

que le admita en mi favor,
éste que tu eliges sea
porque el Mundo al volver vea
dónde me ha puesto el Amor.

Amor

- Te espera aquí (por si acaso
pasa el tirano, de quien
te has de vengar) ¿estás bien?
pues no dudo que este paso
a tu pasión la ocasión
más a propósito da.

Pintor

- Claro está, si en él está
escondida mi Pasión,
pero por si acaso viene
el Mundo primero que él,
dame matiz y pincel
y lámina, que conviene
darle a entender como a fin
de hacer el retrato, espero

Amor	Pendiérese en este madero	Dale una cofa para abrirla
Pint	todo esto es carmin	Al pintor se le enjañó en su
Amor	no traygo otro matiz yo	
Pint	amor no se depefar	
	que aunque ade de tocar	
	aduen la culpa boro	
	mis pinceles	Dale unoy claboy
Amor	estos son	
Pint	que agudor y que cuele	
	que sera de los pinceles	
	la lamina	
Amor	un coralon	Dale una lamina en
Pint	de bronco	forma de coralon
Amor	si	
Pint	que pesar	
	me da el ver le en dazido	
	quando en el que tendido	
	segunda y mas en la brava	
	dame el hierro	
Amor	agud de y	Dale una lanceta
Pint	seas en el de ma de hierro	pequeña confugeto
Amor	na da aqui sin yerro viene	
	que sera acierto de yerro	
Pint	may suauy yntu mentos	
	Dieron para otra experiencia	
	Inocencia gracia y ciencia	
	que tu	
Amor	si aqui son cuentos	
	Jalta blan dos no de aformas	
	que en naturaleza dos	
	pintare alla como Dios	
	Laqui pinroy como Dios	
	Jalon la culpa se ve	
	venix	
Pint	ay fima da el vello	
	quien cuera que puse a quella	
	la verdad que yo nix	
	que oia luz que otro ayxetene	

	pendiente en ese madero.	
Amor	- Toma	<i>(Dale una caja, y al abrirla el</i>
Pintor	- Todo es carmín.	<i>Pintor se ensangrienta)</i>
Amor	- No traigo otro matiz yo.	
Pintor	- Amor, no te dé pesar que sangre ha de retocar a quien la Culpa borró. ¿Los pinceles?	
Amor	- Estos son.	<i>(Dale unos clavos)</i>
Pintor	- ¡Qué agudos y qué crueles! ¿Qué será de estos pinceles la lámina?	
Amor	- Un corazón.	<i>(Dale una lámina en forma de</i>
Pintor	- ¿De bronce?	<i>corazón)</i>
Amor	- Sí.	
Pintor	- ¡Qué pesar me da el verle endurecido cuando en él he pretendido segunda imagen labrar! Dame el tientó.	
Amor	- Aqueste es.	<i>(Dale una lanza pequeña con su</i>
Pintor	- ¿Hierro en el remate tiene?	<i>hierro)</i>
Amor	- Nada aquí sin hierro viene que será acierto después.	
Pintor	- Más süaves instrumentos dieron para otra experiencia Inocencia, Gracia y Ciencia que tú.	
Amor	- Si aquí son cruentos y allá blandos, no te asombre que en naturalezas dos pintaste allá como Dios y aquí pintas como hombre. Ya con la Culpa se ve venir.	
Pintor	- Lástima da el vella. ¿Quién creará que fuese aquella la beldad que yo pinté? ¡Qué otra luz, qué otro aire tiene	



del que primero La di
 Yo amno La congoz así
 Amor porfi' ante el mundo viene
 que el traydor pinta entre tanto
 Pint. Alla quando La forma
 Con dulce emulsa fue
 Ya quí abra deses con tanto
 Natu. En fin es macy de desear
 Culp. Nunca te ay de ver sin con
 Natu. que yo delante de ti
 fabra con el cielo Gabia
 supuesto que tu prendes
 No quedes am' al be diu
 Alb. clars esta que yo soy mis
 Jfi vengo aqui y por ver
 que No ay yenta con fudo
 Vengo a ayudarte alborar
 Natu. Contigo al cielo e de Hablar
 Amor. Yo Hare que Responda el cielo —
 Natu. quien me trujo a tal estado
 Pint. tu pecado
 Mus. tu pecado.
 Natu. Y del que espera mi muerte
 Pint. tu muerte.
 Mus. tu muerte.
 Natu. Muerte ay. quien Causo su error
 Pint. tu error
 Natu. tu error
 Culp. No etay Voy en favor
 tuyo con fuz quey que amayor
 tormento tuyo se di denan
 quey dicen que se con denan
 May. pecado, muerte y error
 Nat. quien la diuina justicia
 Tanto Visto.
 Pin. tu malicia
 Mus. tu malicia

Sale la ma tusa lego
 Noando y la culpa
 tray elos y pomena.
 Se decora al pinto
 El Hare como guela
 Letian.

Sale el al be diu

Atienden los dos
 con su pensión al
 Eco de la musica del
 pinto no de fa de pinto

del que primero la di!
 Yo aún no la conozco así.
 Amor - Por si antes el Mundo viene
 que el traidor, pinta entretanto.
 Pintor Allá cuando la formé
 con dulce música fue
 y aquí habrá de ser con llanto.
 Naturaleza - En fin ¿no me has de dejar?
 Culpa - Nunca te has de ver sin mí.
 Naturaleza - Pues yo, delante de ti
 sabré con el cielo hablar,
 supuesto que tú prender
 no puedes a mi Albedrío.
 Albedrío - Claro está, que yo soy mío
 y si vengo aquí es por ver
 que lloras, y en tu consuelo
 vengo a ayudarte a llorar.
 Naturaleza - Contigo al cielo he de hablar.
 Amor - Yo haré que responda el cielo.
 Naturaleza - ¿Quién me trujo a tal estado?
 Pintor - Tu pecado.
 Músicos - Tu pecado.
 Naturaleza - ¿Y de él qué espera mi suerte?
 Pintor - Tu muerte.
 Músicos - Tu muerte.
 Naturaleza - Muerte ¡ay! ¿quién causó su horror?
 Pintor - Tu error.
 Músicos - Tu error.
 Culpa - No estas voces en favor
 tuyo juzgues, que a mayor
 tormento tuyo se ordenan,
 pues dicen que te condenan.
 Ella y - Pecado, muerte y error.
 Músicos
 Naturaleza - ¿Quien la divina justicia
 tanto irritó?
 Pintor - Tu malicia.
 Músicos

*(Sale la Naturaleza llorando y la
 Culpa tras ella; y poniéndose de
 cara al Pintor él hace como que la
 retrata)*

(Sale el Albedrío)

*(Atienden los dos con suspensión
 al eco de la música y el Pintor no
 deja de pintar)*

Natu. ~~hab~~ podre y ablandar su yncien^{cia}
 Pint. que ygnorancia
 Mus. que ygnorancia
 Natu. soy quien atanto me culpas
 Pint. tu culpas
 Mus. tu culpas
 Culp. ve que nada te dy culpas
 puyto que fies tu dy gracia
 De yncien^{cia} ciencia, ygnorancia
 Mus. = ^{es} Natu. ygnorancia y culpas
~~Natu.~~ nada en efeto ~~me~~ abono^{te}
 Amor ^{di os} ~~amor~~ per dono
 Mus. dios per dono
 Culp. fue su mancha yn menfa Ibraba
 Amor el vanto labra, Mus. el vanto labra
 Culp. y yn frita su culpas
 Amor amor dy culpas
 Mus. amor dy culpas
 Natu. Luego avn que lo do me culpas
 podre de enemigos dios
 Ser dy catada puy dios
 May Mus. perdona laba y dy culpas
 Culp. quien bay tante a aque lo fue
 Amor La fee
 Mus. La fee
 Culp. Iquien la daza v^e entanto
 Amor El vanto
 Mus. El vanto
 Culp. Iquien bozara su error
 Amor Amor
 Mus. amor
 Natu. mi sen^{or} cor dia sen^{or}
 Muera entu gracia y puy enuero
 Ique me valgan y pene
 May Mus. Lafe el vanto y el amor
 Culp. quien fue el oraculo aqui
 De ~~apoy~~ ^{fate} voy
 Natu. nefe

Naturaleza	- ¿Podré yo ablandar su instancia?
Pintor	- ¡Qué ignorancia!
Músicos	- ¡Qué ignorancia!
Naturaleza	- ¿Pues quién a tanto me culpa?
Pintor	- Tu Culpa.
Músicos	- Tu Culpa.
Culpa	- Ves que nada te disculpa puesto que hizo tu desgracia de inocencia, ciencia y gracia,
Músicos	- malicia, ignorancia y culpa.
[Culpa]	- Nada en efecto te abona.
Amor	- Dios perdona.
Músicos	- Dios perdona.
Culpa	- Fue su mancha inmensa y brava.
Amor	- El llanto lava.
Músicos	- El llanto lava.
Culpa	- Es infinita su culpa.
Amor	- Amor disculpa.
Músicos	- Amor disculpa.
Naturaleza	- Luego aunque todo me culpa podré de enemigos dos ser rescatada, pues Dios perdona, lava y disculpa.
Ella y	
Músicos	
Culpa	- ¿Quién bastante a aqueso fue?
Amor	- La fe.
Músicos	- La fe
Culpa	- ¿Y quién la dará bien tanto?
Amor	- El llanto.
Músicos	- El llanto.
Culpa	- ¿Y quién borrará su error?
Amor	- Amor.
Músicos	- Amor.
Naturaleza	- Misericordia, Señor muera en tu gracia, pues muero y que me valgan espero
Ella y	- La fe, el llanto y el amor.
Músicos	
Culpa	- ¿Quién fue el oráculo aquí de tales voces?
Naturaleza	- No sé.

Culp. fuy no e te vana; fuy que
 Dican que estan contrati^o
 May. May. Malicia y ignorancia y culpas
 peado smies de yeros
 Natu. por efo anadio en favor
 que todo quanto me culpas
 May. May. perdone laba y di culpas
 Saca el Vanto y el amor Sale el Mundo
 Mund. ya dy de aquiuego aver Alto rept.
 ala sombra de aquel arbol
 cuyo seco yerto tronco
 e e que loto del grado
 al pintor Iagui ala mano,
 e de esperar que el de traho
 perficia de unoy que neque Sale el dragor
 Drag. entu bycas ciego ando
 ofendi do de quindare
 Continuos ceos del Vanto
 aquien te que soy
 Natu. Alcielo
 Drag. no sebas tener que cerrado
 tiene los oydo
 Natu. si
 yavn por efo Voro tanto
 por que se que el Vanto e
 La nave de fuy can da do
 Pint. que espera ya mi verganca
 vien dolo feuntor Aln tram eoy
 dame laz amor amor
 que para e te efelo biaygo.
 Amor. Dayo e tu voz y eta e.
 Significacion del Dayo = Dale mas y tolo.
 may lon dolor tela entrego
 Lin. por que quando ynporta tanto
 mi perdido onor
 Amor. porque
 Soy Amor y eta Noxando

Culpa	- Pues no estés vana, pues que dicen que están contra ti	
Ella y	malicia, ignorancia y culpa,	
Músicos	pecado, muerte y error.	
Naturaleza	Por eso añadió en favor que todo cuanto me culpa	
Ella y	perdona lava y disculpa	
Músicos	la fe, el llanto y el amor.	<i>(Sale el Mundo a lo lejos)</i>
Mundo	- Ya desde aquí llego a ver (a la sombra de aquél árbol cuyo seco, yerto tronco es esqueleto del prado) al Pintor, y aquí a la mira he de esperar, que el retrato perfeccione antes que llegue.	<i>(Sale el Dragón)</i>
Dragón	- En tu busca ciego ando y ofendido, de escuchar continuos ecos del llanto. ¿A quién te quejas?	
Naturaleza	- Al cielo.	
Dragón	- ¿No echas de ver que cerrados tiene los oídos?	
Naturaleza	- Sí, y aún por eso lloro tanto porque sé que el llanto es la llave de sus candados.	
Pintor	- ¿Qué espera ya mi venganza viéndolos juntos a entrambos? Dame las armas, Amor que para este efecto traigo.	
Amor	- Rayo es tu voz, y ésta es significación del rayo, mas con dolor te la entrego.	<i>(Dale una pistola)</i>
Pintor	- ¿Por qué, cuando importa tanto mi perdido honor?	
Amor	- Porque soy Amor, y está llorando.	

May yo torcer la mira,
 al punto de ty agrauio,
 de fuerde que fin ena
 tu el tío Haues de yo el Planto.
 toma y mira como traç

Pint nada puede errar mi mano
 Adulteros fementidos
 Con mi ofensa conjurados.
 El pintor de la de gonzalo
 Soy, moris de una vez amados

Drag. Muestro soy
 Ciega ay yn felice
 Drag. que dauia
 Cieg. que yro
 Mund. que paxmo
 abe. que ofombr
 natu. que con fusión
 es esta entre quien me sallo.
 Viva muuendo los dos.

Amor ala culpa ay acertado
 Y no ala naturaleza

Pin. Si tu loy ar may me ay dado
 Amor torcida la mira
 Della esta tan ofu lado
 queno se depega de ella
 Un solo yntano, y enra no
 N deui que yo ena el tío
 quando de de aguy de arbol
 Viva la natura lea
 a culpa y de mas no malo.

Mund. que espere que atanto ofombr
 de gaborido no salgo
 quien ena ota que ofombr
 de ese ma dea, Ocultando
 tu fer, en tra se y oficio
 que yo con fer yo no alcanço
 arista de todo el mundo

Dypara y el amor
 trandole de la mano
 tuera la mira alo
 pito la Pañ dragon
 Y culpa que ytao
 En medio de los dos
 que dando ellas como
 ofombrada

Mas yo torceré la mira
al punto de tus agravios,
de suerte que sin errar
tú el tiro, acierte yo el blanco.
Toma, y mira cómo tiras.

Pintor - Nada puede errar mi mano.
¡Adúlteros, fementidos!
en mi ofensa conjurados,
el Pintor de su deshonra
soy, morid de una vez ambos.

Dragón - Muerto soy.

Culpa - ¡Ay infelice!

Dragón - ¡Qué rabia!

Culpa - ¡Qué ira!

Mundo - ¡Qué pasmo!

Albedrío - ¡Qué asombro!

Naturaleza - ¿Qué confusión
es ésta entre quien me hallo
viva, muriendo los dos?

Amor - A la Culpa has acertado
y no a la Naturaleza.

Pintor - Si tú las armas me has dado
Amor, torcida la mira,
y ella está tan a su lado
que no se despega de ella
un solo instante, es en vano
el decir que yo erré el tiro,
cuando desde aqueste árbol
viva la Naturaleza,
a Culpa y Demonio mato.

Mundo - ¿Qué espero, que a tanto asombro
despavorido no salgo?
¿Quién eres, ¡oh tú! que a sombra
de ese madero ocultando
tu ser, en traje y oficio
que yo con ser yo no alcanzo,
a vista de todo el mundo

(Dispara y el Amor tirándole de la mano, tuerce la mira a la pistola, y caen Dragón y Culpa que están en medio de los dos, quedando ellos como asombrados)

Pudiste atreverte a tanto.
 Drag. quien soy, o tu que vn leno
 te me en cubre auyos damas
 fan quientos desos
 Cul. quien soy
 O tu que en carmin vanado
 lamina a vn coracon flay
 los pinces de tu claboy
 Natu. quien soy o tu que vn tronco
 te me difimula tanto
 que con te deconozco yo
 Contantay leny de humano
 Pin. si el pintor de la de Gonra
 fuy hasta aqui, enloy day vengado
 El pintor de mi Gonra soy
 Cul. Como en mi vengay he aguallo
 Ino en la natura lea
 Drag. Como que dazay Gonra do
 muiendo yo si el ha vido
 Mun. Como ami tey occultado
 Natu. Como deuiendo yo
 eta muer de no lo pago
 O tu de Gonra de Gonra de
 O tu de Gonra de Gonra de
 Pin. Como me dio amor la armay
 atempo que tu Nozando
 etaday, laquy de ducho
 y de los day tan con trauo
 que matando aqui en no Noza
 laquy en Noza no matando
 Cobro mi perdido onor
 Contan venta fips aplauso
 Como de trauo fur amuendo
 ay a viuis perdonando
 Igara que me for vey
 quanto apo di do fultando
 con mi amor, con no tenso
 Lay armay fuso en mi mano

- Dragón pudiste atreverte a tanto?
 - ¿Quién eres ¡oh tú! que un leño
 te me encubre, cuyos ramos
 sangrientos dejas?
- Culpa - ¿Quién eres
 ¡oh tú! que en carmín bañado
 lámina a un corazón haces
 los pinceles de tus clavos?
- Naturaleza - ¿Quién eres, ¡oh tú! que un tronco
 te me disimula tanto
 que aún te desconozco yo
 con tantas señas de humano?
- Pintor - Si el Pintor de su deshonra
 fui hasta aquí, en los dos vengado
 el Pintor de mi honra soy.
- Culpa - ¿Cómo en mí vengas tu agravio
 y no en la Naturaleza?
- Dragón - ¿Cómo quedarás honrado
 muriendo yo, si ella vive?
- Mundo - ¿Cómo a mí te has ocultado?
- Naturaleza - ¿Y cómo debiendo yo
 esta muerte no la pago?
- Pintor - Como me dio Amor las armas,
 a tiempo que tú llorando
 estabas, y aqueste duelo
 es de todos tan contrario,
 que matando a quien no llora
 y a quién llora no matando,
 cobro mi perdido honor
 con tan ventajoso aplauso,
 cómo de triunfar muriendo
 hay a vivir perdonando;
 y para que mejor veas
 cuánto ha podido tu llanto
 con mi Amor, pues no tan sólo
 las armas puso en mi mano

ay a may guiso en tu mano
 Itorció la mira - pero
 avn adlan te pasando
 El concepto, La pintura
 que de parecida flato
 ayntancia de todo el mundo
 de nuevo pintar aguar do
 de tocada en el carmín
 que de mi veng de dano
 por ver a su primer lytre
 sien esa puen de la labo
 Nega que en ella flatare
 Enfiere perny canoy
 fiere san toz sacra mentoy
 La sangre de mi estado
 En po der de mi virtudez
 a cuyo Primer estado
 te desituyo feliz
 de anfia muero
 de yra dano
 Humana natura lea
 duebbe dicesa am y bialoy
 puy soy la gracia de orina
 De aguyta puen te te aguar do
 aqui el yerro de tu docto
 Labara la efe y el clabo
 La punitiba y no ciencia
 que flos Malicia tu dano
 Cien y aqui la ciencia dera
 suauy preceptoy y blandoy
 que en la gracia y la no ciencia
 tenan tengan al guar dar loy
 feliz yo
 no muy feliz
 que con que muera yo mirando
 quella culpa original
 que de la bar a quel vanis
 Dis puyta ala actual te quedoy
 Vn caso
 Venfeliz vir
 tudy al de
 de dor de una puen de
 Leantanse en idoy

y torció la mira, pero
 aún adelante pasando
 el concepto, la pintura
 que desaparecida hallo
 a instancia de todo el mundo
 de nuevo pintar aguardo;
 retocada en el carmín
 que de mis venas derramo,
 volverá a su primer lustre
 si en esa fuente la lavo.
 Llega, que en ella hallarás
 en siete perennes caños
 siete Santos Sacramentos,
 la sangre de mi costado
 en poder de mis Virtudes,
 a cuyo primero estado
 te restituyo feliz.

*(Ábrese un carro y vense las
 Virtudes alrededor de una fuente)*

Dragón - ¡De ansia muero!
 Culpa - ¡De ira rabio!
 Gracia - Humana Naturaleza

vuelve dichosa a mis brazos
 pues soy la Gracia, y a orilla
 de aquesta fuente te aguardo.

Inocencia - Aquí el yerro de tu rostro
 lavará la ese, y el clavo
 la primitiva Inocencia
 que hizo malicia tu daño.

Ciencia - Y aquí la Ciencia dará
 suaves preceptos y blandos,
 que en la Gracia y la Inocencia
 te mantengan al guardarlos.

Naturaleza - ¡Feliz yo!
 Dragón - No muy feliz

(Levántanse heridos)

que aunque muera yo, mirando
 que la Culpa original
 puede lavar aquel baño,
 dispuesta a la actual te quedas.

Culp. ¡Muy si confidiamos
 de quan fual el mafa Cruz
 que que despues un bocado
 Nascido. te truso
 atanta Duya no
 Pin. Sepas ^{peccado}
 de se ~~peccado~~ tendras
 En otros.
 Culp. qual pue de atanto
 beñeno. anti do to ser
 Pin. aquel sacra mento fante
 que corona de los Rey
 qta en el lugar may alto.
 puy en el, en arma y quex pro
 me Hattara ~~la sacra mentada~~ transsy tanciado
~~coyos~~ fendo mi carne y mi fangre
 aquel cando pan blanco
 Drag. culla culla que ese es
 el que me mata no el Dayo
 que anoy dy parayde.
 Culp. Cefo
 Cefo que aque se e. el pay mo
 que may acaba con mi go.
 Drag. Gasi Huyondo el mirarlo
 Culp. Gasi anfi ofa por no verlo
 Drag. En my sombras tto pezando
 Culp. De bolcandome en mi fangre.
 Dra. La de su vista me agasto
 Culp. La de su asombro me quit.
 Drag. De anfi amuero
 Culp. De yra David
 Natu. puy yo adorandole e pero.
 milagro de los milagros
 pro dize de los pro dize
 Y pay mo en fin de los pay mo
 Del amor y del po der
 que puy Hatto mi peccado

Culpa	Y más si consideramos de cuán frágil masa eres, pues que de sólo un bocado el apetito te trajo a tanta ruina.
Pintor	- Reparo a ese bocado tendrás en otro.
Los dos	- ¿Cuál puede a tanto veneno antídoto ser?
Pintor	- Aquel Sacramento Santo que corona de los seis está en el lugar más alto, pues en él en alma y cuerpo me hallará transustanciado siendo mi carne y mi sangre aquél cándido pan blanco.
Dragón	- Calla, calla, que ese es el que me mata, no el rayo que antes disparaste.
Culpa	- Cesa, cesa, que aquece es espasmo que más acaba conmigo.
Dragón	- Y así, huyendo de mirarlo...
Culpa	- Y así, ansiosa por no verlo...
Dragón	- En mis sombras tropezando...
Culpa	- Revolcándome en mi sangre...
Dragón	- Ya de su vista me aparto.
Culpa	- Ya de su asombro me quito.
Dragón	- ¡De ansia muero!
Culpa	- ¡De ira rabio!
Naturaleza	- Pues yo adorándole, espero milagro de los milagros, prodigio de los prodigios y pasmo, en fin, de los pasmos, del Amor y del poder que pues halló mi pecado

Perdon Le Mallacan y fátig
En nombre de que Fico el auto
Diciendo todos Humil de
aprá plantay por trado
todas y Mufica El que por orde diencia
Jera mandado.
El perdon me rega
fino el aplaufo

Disculpa los errores
pues elusú afecto
con sus obras os fíche
después de muerto.



Todos y
Música

perdón, le hallarán las faltas
en nombre del que hizo el Auto,
diciendo todos humildes
a vuestras plantas postrados:
El que por obediencia
yerra mandado,
el perdón merezca,
sino el aplauso.

[signo de cruz]

disculpeis los errores,
pues que su afecto
con sus obras os sirve
después de muerto.

[Rúbrica]



Ayuntamiento de Madrid



*Se terminó de imprimir este libro
el día 22 de diciembre de 2000*

Ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

