

El retrato de Serafina en *El vergonzoso en palacio*: nuevas consideraciones  
sobre la poética tirsiana

PHILIPPE MEUNIER  
(*Université Lumière Lyon 2*)

Résumé. Dans la perspective de la relation entre théâtre et arts plastiques, de la relation bien établie entre peinture et érotisme, l'étude du portrait de Serafina dans la comedia palatine de Tirso de Molina, et plus précisément de sa « couleur éloquente » fournit les moyens d'observer différemment le ballet des dames et galants de la pièce et de ses effets spéculaires sidérants. C'est cette même attention portée à la rhétorique du fait plastique qui permet de reconsidérer la place centrale du personnage fort ambigu de doña Juana dont la critique traditionnelle ne semble pas avoir saisi toutes les latences.

Mots-clés : Peinture, couleur, double, substitut, fantasma

Abstract. In the perspective of the relationship between theater and plastic arts – well established relationship between painting and erotism, the study of Serafina's portrait in the Tirso de Molina's play *El Vergonzoso en palacio*, and more exactly the study of its « eloquent colour » gives us the means to observe differently the ballet of *damas* and *galanes* in the plot of palace and its specular and staggering effects. This is this same interest taken in the rhetoric of the plastic fact which permits to reconsider the main place of the character of doña Juana – very ambiguous character – whose the traditional criticism does not seem to perceive all the latencies.

Key words : Painting, colour, double, substitute, phantasm

Si bien es verdad que esta comedia muy conocida del maestro Tirso de Molina e hito insoslayable del repertorio español no parece brindar más novedades interpretativas a estas alturas, la aproximación al *Vergonzoso en palacio* enfocada desde el punto de vista de las relaciones siempre fructíferas entre teatro y artes plásticas sí puede fomentar nuevas consideraciones acerca de la poética de las damas y galanes tirsianos.

En seguida quiero recordar cómo a lo largo de la pieza se cuestionan la palabra hablada y la palabra escrita hasta poder hablar de quiebra de la comunicación lingüística. En efecto, el primer acto se abre en un ambiente de traición y secretismo y encuentra su expresión visual en las espesuras de una partida de caza: ahí ya no vale la palabra sino según la consabida metáfora, el lenguaje del acero para que «hablen solas las lenguas de la mano» (I, v. 20)<sup>1</sup>. Recuérdese asimismo que ante la cortedad y «avaricia» de su secretario Mireno y ante el silencio impuesto por el recato femenino, a doña Madalena, hija mayor del duque de Averó, no le queda más remedio que comunicarse por señales, según reza la décima siguiente:

MADALENA  
Los encendidos carbones  
tragó Porcia, y murió luego;  
¿qué haré yo tragando el fuego,  
por callar, de mis pasiones?  
Diréle [a Mireno], no por razones,  
sino por señas visibles,  
los tormentos invisibles,  
que padezco por no hablar;  
porque mujer y callar  
son cosas incompatibles (II, v. 637-646).

En cuanto a doña Serafina, hermana de la precedente, uno se acordará de que en situación dialogal con el conde de Estremoz, se desespera de que el amor sea tan parlero: «[...] que hay poco que fiar / de un niño, y más, hablador» (I, v. 963-964). De modo que si el texto tirsiano está literalmente invadido por los tres verbos «decir, hablar, declarar», éstos, tomados muchas veces en mención, no dejan de recalcar la impotencia de una comunicación constantemente amenazada por la aporía del silencio. A lo sumo, las estrategias interlocutivas se caracterizan por la recurrencia lancinante de los mismos significantes que transforman los diálogos en una

---

<sup>1</sup> Tirso de MOLINA, *El Vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Ayala, Castalia, Madrid, 1979.

El conde de Estremoz acusa al duque de Averó de ser el autor de un papel donde éste planea la muerte de aquél: «Basta el disimular; sacá el acero / que, ya olvidado, os comparaba a Numa; / que el que desnudo veis, duque de Averó, / os dará la respuesta en breve suma. / De lengua al agraviado caballero / ha de servir la espada, no la pluma, / que muda dice a voces vuestra mengua» (I, v. 9-15).

A esta palabra ofensiva que ya no sirve para comunicar, contesta el duque: «Lengua es la espada, pues parece lengua; / y pues con ella estáis, y así os provoca / a dar quejas de mí, puesto que en vano, / refrenando las lenguas de la boca, / hablen solas las lenguas de la mano». (I, v. 16-20).

ecolalia más allá de cualquier sentido. Así es como en un primer momento el retrato pintado de Serafina aparece como la tentativa –lograda– de compensar ese déficit de comunicación. Y apúntese que por cierto, no es una casualidad si la escena del retrato pintado sigue a la expresión sacada del parlamento ya citado de la hija mayor del duque de Avero, doña Madalena: «Diréle [...] sino por señas visibles».

¿De qué se trata exactamente? Un noble principal portugués, don Antonio de Barcelo(s), conde de Penela, llega a pasar por la corte de Avero camino de Galicia donde le llama el rey castellano Juan II. El hecho es que alertado por la fama de la belleza de las hijas del duque, ha decidido detenerse y demorarse un rato para ver a éstas y saber cuál de las dos es más hermosa: «¿Serafina o Madalena?», como reza una pregunta del conde que instituye la rivalidad potencial entre las dos hermanas. Pasa lo que tenía que pasar: don Antonio se enamora fulminantemente de doña Serafina, consagrando pues el uso castellano de amar de vista al contrario que el portugués que se enamora de oídas<sup>2</sup>. A partir de entonces se enfocan cada vez más las escenas en el ver y en el mirar: don Antonio de Barcelos decide quedarse olvidando su misión real, y encubriendo su identidad pasa a ser secretario del duque. No sólo tendrá oportunidades para admirar a doña Serafina sino que gracias a la ayuda de doña Juana, su prima, y dama de las dos hijas del duque, contrata el servicio de un pintor para inmortalizar en un lienzo la belleza de su amada.

Me interesa subrayar aquí cómo echa mano Tirso de Molina de los tópicos sobre la pintura, esto es, sobre el dibujo y los colores, destacando no sólo la funcionalidad de ese retrato sino también su justificación respecto a las estructuras profundas de la comedia, hasta tal punto que bien pudiera titularse el presente artículo «el retrato de don Dionís». Por fin, volveré sobre el personaje ambiguo y aparentemente secundario de doña Juana sin el cual –quiero dejarlo bien claro de antemano– no sólo la escena del retrato y el destino teatral del mismo no podían haber sido posibles, sino que permite entender el desenlace artificial de las dos bodas de las hijas del de Avero. Importa empezar pues por esta dama que se dirige del modo siguiente a su primo:

JUANA  
Desde este verde arrayán,  
donde el sitio al amor hurta[s],  
estos jazmines y murtas,

---

<sup>2</sup> Es doña Juana quien se hace eco del tradicional debate entre amar de oídas y amar de vista: «Nuestra nación portuguesa / esta ventaja ha de hacer / a todas; que porque asista / aquí amor, que es su interés, / ha de amar, en su conquista, / de oídas el portugués, / y el castellano, de vista. / Las hijas del duque son / dignas de que su alabanza / celebre nuestra nación. / La mayor [...] puede dar / otra vez a Clicie celos, / si el sol la sale a mirar. / Pues de doña Serafina, / hermana suya, es divina / la hermosura» (I, v. 841-861).

ser tus celosías podrán;  
pero que calles te aviso,  
y tendrá tu amor buen fin.

ANTONIO

Ya sé que es mi serafín  
ángel deste paraíso;  
y yo, si acaso nos siente,  
seré Adán echado dél.

JUANA

Yo haré que ensaye el papel  
aquí, para que esté enfrente  
del pintor, y retratalla  
con más facilidad pueda (II, v. 647-660).

No deja de llamar la atención la primera redondilla declamada por doña Juana, estrofa pleonástica y redundante, de creer a Covarrubias y su *Tesoro*: etimológicamente «arrayán valdrá tanto como el que está siempre verde»<sup>3</sup>. En cuanto a la murta, el mismo lexicógrafo precisa que designa el arrayán pequeño. Así es como apenas empezada, esta escena de *voyeurismo* tiene presentes a dos hombres escondidos tras la frondosidad de la planta tradicionalmente consagrada a la diosa Afrodita, arrayán o murta que refrena a la par que enciende el deseo de los espectadores masculinos. Esta escenificación vegetal en el jardín de amor nos recuerda que desde siempre la pintura ha estado al servicio de ese dios que traspasa los corazones dejándoles una herida mortal cuya huella dibuja los contornos de una imagen<sup>4</sup>. Ya lo dice Leone Battista Alberti en su *De Pittura* de 1434, y a ello hace referencia doña Juana cuando tras revelar con singular humor a doña Serafina la presencia oculta de un pintor en el jardín, sale por peteneras declarando que el pintor es: «Amor, / que, como en Chipre, se esconde / enamorado de ti / por retratarte» (II, v. 822-825). Si a la pintura se la considera como la forma primigenia de cualquier lenguaje, es porque está vinculada con el deseo, modalidad originaria de la relación del sujeto al otro: el deseo no se nutre sino de imágenes y por eso el amor necesita la presencia de la pintura<sup>5</sup>.

Esta misma escena de la intimidad de un jardín frondoso es también, recuérdese, el lugar del entretenimiento donde doña Serafina ensaya una farsa<sup>6</sup>, o sea la modalidad originaria del teatro. En la continuidad de la *Poética* de Aristóteles, Tirso de Molina dramatiza mediante el artificio del teatro dentro del teatro los vínculos que se hacen cada vez más estrechos entre pintura y teatro hasta tal punto que cada uno de estos medios de representación sirve

---

<sup>3</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, 1979.

<sup>4</sup> Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente*, Champs Flammarion, Paris, 1999, p. 132.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Con la complicidad de su dama, doña Serafina prepara en tiempos de Carnestolendas la farsa de *La Portuguesa cruel* donde interpreta disfrazada el papel del príncipe Pinabelo.

indiferentemente para metaforizar al otro, sin que por eso sea posible establecer una jerarquía. El significante *espejo* en relación con el inevitable tema del narcisismo de una doña Serafina que se pierde en la contemplación de su papel de galán celoso, anuncia el paradigma futuro constituido por «imagen, bosquejo, bosquejar, retrato, retratar, espejo, pintura, pintor, pintar, original, lienzo, marco, pincel, traslado, copia» en el momento en que ensayo teatral y sesión de retrato son rigurosamente contemporáneos y no pueden ir el uno sin el otro. El hecho es que la comedia tirsiana confirma con unos años de antelación las palabras de un abad francés, Hédelin d'Aubignac, aficionado al teatro y autor en 1657, de un tratado *La Pratique du théâtre*, quien escribe en nombre del *Ut pictura poesis* que el teatro es como «une peinture agissante et parlante»<sup>7</sup>.

Mientras doña Serafina, repito, se entrega con una fruición cada vez mayor a los deleites de la actuación teatral, el pintor ocupado en su arte va sacando los bosquejos, esperando estar en casa para terminar el retrato con aquello sin lo cual no hay verdadera pintura. En efecto, la escena tirsiana del jardín se hace el eco de una querella que se remonta ya a la antigüedad pero que cobra en la Europa del siglo XVII nuevo vigor. Me refiero a la disputa entre el dibujo y el colorido, o dicho de otro modo en su versión francesa entre los partidarios de Poussin, maestro de la «gramática» de la pintura, y Rubens con sus colores tan elocuentes. El dibujo como género común a todas las artes no puede servir para definir el ser de la pintura. Con el «sustrato» del dibujo, la pintura está a la espera de recibir los colores para poder resolverse y encontrar su propia especificidad<sup>8</sup>. Eso es lo que dramatiza el autor del *Vergonzoso en palacio* con el desfase temporal entre el bosquejo hecho *in situ* y los colores todavía sin aplicar, aplazados para más tarde; prueba de que el color no puede ser homogéneo con el dibujo, negando la representación mimética que mantiene con las cosas significadas una relación de semejanza.

En efecto es don Antonio quien como «pintor espiritual» encarga los detalles y colores del retrato afines a sus sentimientos:

PINTOR  
En fin: ¿quieres que de hombre  
la pinte?  
ANTONIO  
Sí; que deseo  
contemplar en este traje

---

<sup>7</sup> *La couleur éloquente, op. cit.*, p. 142. Lo que dice de la práctica del teatro vale también para la escritura, y en particular por lo que se refiere a la fuerza de la hipotiposis que transforma cada descripción en un cuadro, haciendo pues de la pintura un modelo de escribir según Fenelon: «On a enfin compris qu'il faut écrire comme les Raphaël, les Carrache et les Poussin ont peint», *id.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 172.

lo que agora visto habemos;  
pero truécala el vestido.  
PINTOR  
Pues, ¿no quieres que sea negro?  
ANTONIO  
Daré luto a mi esperanza;  
mejor es color de cielos  
con oro, y pondrán en él  
oro amor y azul mis celos (II, v. 1059-1068).

Bien mirado, y tomando las cosas como se han de tomar, esto es literalmente, no se trata de color sino de efecto de colores que hacen visible lo invisible, pintando sentimientos, emociones y no sólo la forma exterior, aquí el de un serafín del que, por supuesto, el lector-espectador no sabrá nada. Se entiende pues que a esta altura el *Ut pictura poesis* ha quedado relegado y sustituido por el *Ut rhetorica pictura* que privilegia la elocuencia del colorido puesto al servicio del *movere*. Ahora bien, las peripecias siguientes del enredo tirsiano muestran, si falta hacía, que el efecto de los colores siempre es sospechoso puesto que el brillo de sus afeites les confiere un temible poder de seducción. Despedido violentamente por doña Serafina, quien acaba de enterarse de la identidad de don Antonio de Barcelos y de su amor, éste en un arrebato de despecho arroja el cuadro a los pies de la dama. Entonces basta con que vea su imagen «como en cristal bruñido» (III, v. 814-815) para que a pesar del parecido prodigioso, doña Serafina la acepte como de otra persona y se enamore de su propia imagen en un deslumbramiento igual de extraordinario:

ANTONIO  
Pues que del paraíso  
de tu vista destierras mi ventura,  
hágate amor Narciso,  
y de tu misma imagen y hermosura  
de suerte te enamores,  
que, como lloro, sin remedio llores.  
[...]  
Borrada, alma, el retrato  
que en vos pinta el amor, pues que yo arrojo  
aquéste por ingrato;  
castigo justo de mi justo enojo,  
por quien mi amor desmedra.  
Adiós, cruel, retrato de una piedra,  
que pues al tiempo apelo,  
médico sabio que locuras cura  
razón es que en el suelo  
os deje, pues, que sois de piedra dura,  
y si el suelo piedras cría.  
Quédate, fuego, ardiendo en nieve fría.  
SERAFINA  
[...]  
No en balde en tierra os echó

quien con vos ha sido ingrato,  
que si es vuestro original  
tan bello como está aquí  
su traslado, creed en mí  
que no le quisiera mal.  
Y a fe que hubiera alcanzado  
lo que muchos no han podido,  
pues vivos no me han vencido,  
y él me venciera pintado.  
Mas, aunque os haga favor,  
no os espante mi mudanza,  
que siempre la semejanza  
ha sido causa de amor (III, v. 770-905).

Ya lo dijo Leone Battista Alberti en su tiempo, amor y pintura siempre se han nutrido de los mismos mitos originarios, y en particular del de Narciso al cual el italiano atribuye el origen de la pintura: si el mancebo muere es por no haber podido poseer su imagen; fallece por un deseo que sólo la pintura puede cumplir<sup>9</sup>.

Basta pues con que lo sepa el conde don Antonio gracias a su prima doña Juana para que aquél se aproveche de la equivocación de doña Serafina y presente engañosamente al dueño del retrato como don Dionís de Coimbra. Ahora bien, la elocuencia de ese «color de cielos» que hace visible la pasión celosa del «pintor» don Antonio, no puede apuntar sino a aquel personaje que la comedia, en efecto, va construyendo como el doble masculino de doña Serafina. Recuérdese que «Dionís» es el nombre poéticamente verdadero, por ser original y por tanto legítimo, del humilde y vergonzoso pastor en palacio llamado Mireno. Recuérdese asimismo que éste es el primer personaje de la comedia en cambiar de traje en el momento en que barruntando confusamente sus orígenes nobles, no quiere sino deberse a sí mismo<sup>10</sup>. De hecho, el intercambio de su sayal grosero por el vestido cortesano y galán del secretario fugado Ruy Lorenzo confirma las sospechas de otro decoro original:

RUY  
De tal manera te asienta  
el cortesano vestido,  
que me hubiera persuadido  
a que eras hombre de cuenta,  
a no haber visto primero  
que ocultaba la belleza

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>10</sup> «Tanto el pensamiento cava / en esto, que ha habido vez / que afrentando la vejez / de Lauro, mi padre, estaba / por dudar si soy su hijo / o si me hurtó a algún señor; / aunque de su mucho amor / mi necio engaño colijo. [...] Esto, que había de humillarme, / con tal violencia me altera, / que desta vida grosera / me ha forzado a desterrarme; / y que a buscar me desmande / lo que mi estrella destina, / que a cosas grandes me inclina / y algún bien me aguarda grande; / que, si tan pobre nací / como el hado me crió / cuanto más me hiciere yo, / más vendré a deberme a mí» (I, v. 359-402).

de los miembros la bajeza  
de aqueste traje grosero.  
[...]  
Pero cuando en ti contemplo  
el desenfado con que andas  
y el donaire con que mandas  
ese vestido, otro ejemplo  
hallo en ti más natural,  
que vuelve por tu decoro,  
llamándote **imagen de oro**  
con la funda de sayal.  
Alguna nobleza infiero  
que hay en ti [...] (I, v. 596-621).

El estudio de las relaciones entre el teatro y las artes plásticas impone aquí otra lectura del sintagma lexicalizado «imagen de oro» que no sea metafórica. En efecto, la estrategia prospectiva del enredo teatral obliga a leer la expresión aparentemente anodina al pie de la letra, en analogía con otra imagen de oro, concreta ésta, el retrato pintado de doña Serafina. Más allá del primer efecto de estupefacción del simulacro de la representación pictórica, el colorido «retórico», por lo elocuente que es, denuncia una semejanza propiamente monstruosa. Y el hecho es que esta modalidad de un narcisismo<sup>11</sup> dramáticamente inviable se traducirá por la ausencia de una puesta en situación interlocutiva entre don Dionís, alias Mireno, y doña Serafina.

Para terminar, queda por ver más detenidamente el papel desempeñado por doña Juana en la escena del retrato de doña Serafina, papel que conlleva forzosas ambigüedades en cuanto a su función dentro del enredo y a su estatuto socio-dramático. Personaje emparentado con la más alta nobleza portuguesa —es prima, recuérdese, del conde de Penela, don Antonio—, doña Juana ocupa sin embargo en la jerarquía palaciega una posición inferior, casi ancilar, al servicio de las dos hijas del duque de Avero. Si su nobleza hace de ella una criada en palacio en sentido etimológico, no es menos verdad que su discurso a veces contradice la ley del decoro, en particular cuando acepta ayudar a su primo:

JUANA  
Busca un pintor sin lengua, y no malparas;  
que, según los antojos diferentes  
que tenéis los que andáis enamorados,  
sospecho para mí que andáis preñados (II, v. 511-514).

---

<sup>11</sup> Véase lo que dirigiéndose a la pastora Melisa, dice Tarso acerca de su amo Mireno: «No hay pastor en todo el Miño / que no le quiera y respete, / ni libertad que no inquiete / como a vos; mas ved qué aliño, / si la suerte hacelle quiso / tan desdeñoso y cruel / que hay dos mil Ecos por él / de quien es sordo Narciso» (I, v. 287-294).

El trillado juego de palabras sobre «antojos» rebaja al personaje al estatuto socio-dramático inferior del gracioso o al de su versión femenina. Pero hay algo más, si doña Juana ocupa el centro del *ballet* amoroso y erótico entre las parejas de damas y galanes (doña Madalena / Mireno (don Dionís «de veras») y doña Serafina / don Antonio (don Dionís «fingido»), su complacencia al servicio del gusto de su primo no deja de ser sospechosa:

JUANA  
Don Antonio, bien sabes lo que estimo  
tu gusto, y que el amor que aquí te enseñó,  
al deudo corresponde que de primo  
nuestra sangre te debe, como a dueño (II, v. 384-387).

Los dos significantes «amor» y «dueño» justificados de modo insistente por los vínculos de parentesco, conducen al fin y al cabo a la dama a hacer de Celestina –aunque de modo eufemístico– de los amores de don Antonio. Dos veces viola el recinto íntimo y sagrado del jardín palaciego, primero con pretexto de una escena de retrato pictórico, y después, acreditando la ficción de un don Antonio / don Dionís nocturno y apresurando la entrada de éste en la habitación de doña Serafina:

JUANA  
Mira que suele rondarte  
don Duarte, señora mía,  
y que si aguardas al día  
has de ser de don Duarte.  
Cualquier dilación es mala.  
SERAFINA  
¡Ay Dios!  
JUANA  
¡Qué tímida eres!  
¿Entrará?  
SERAFINA  
Haz lo que quisieres  
[...]  
¿Entró?  
JUANA  
Sí.  
SERAFINA  
¡Que deste modo  
fuerce amor a una mujer!  
Mas por sólo no lo ser  
del de Extremoz, poco es todo;  
mi padre y honor perdone.  
JUANA  
Vamos y deja ese miedo (III, v. 1302-1327).

Si la pintura –aquí el retrato de doña Serafina– ha de entenderse tradicionalmente como el sustituto del ser ausente deseado, el original, es decir la propia doña Serafina, viene a ser el sustituto fantasmático de una doña Juana profunda y secretamente enamorada de su primo. Lo que al fin y al cabo «confiesa» el texto teatral de manera encubierta: a favor de la escena nocturna del jardín que hace aflorar todas las latencias amorosas, doña Juana evoca la llegada de don Antonio como la confirmación de una impaciencia que se sospecha no exenta de ambigüedad: «Ruido suena; no fue vana / mi esperanza» (III, v. 1260-1261). En cuanto a don Antonio, el ambiente nocturno hace que se dirija a su prima como si ésta fuese su señora:

JUANA

Ce: ¿es el conde?

ANTONIO

Sí, mi señora.

[...]

Conmigo viene  
un don Dionís, que os previene  
el alma, que ya adquirís,  
para ofrecerse a esas plantas (III, v. 1264-1278).

Con lo cual viene a enmendarse la impresión molesta de un desenlace, eso sí, perfectamente ordenado y simétrico, pero artificioso, cuando no artificial con la celebración de dos bodas que rematan dos noches eróticas (doña Madalena / Mireno; doña Serafina / don Antonio), siendo la segunda de las cuales el fruto de una usurpación engañosa.

Concluiré insistiendo en que el retrato de doña Serafina, hecho objeto escénico, capaz de lanzar el enredo hacia nuevos derroteros, ejemplifica el *Ut rhetorica pictura* como reivindicación de la autonomía de la imagen pictórica y de su especificidad. El lienzo como ejemplo del carácter irreductible de la representación plástica acompaña y revela de modo aún más espectacular la historia de todos los afectos más secretos o latentes de la comedia que las palabras fingen encubrir.