

LOS FALSOS RETRATOS DEL *TEATRO SELECTO*:  
LA CANONIZACIÓN VISUAL DE DRAMATURGOS BARROCOS  
POR LA RECEPCIÓN NACIONALISTA DECIMONÓNICA

JORDI BERMEJO GREGORIO  
Universitat de Barcelona

**Resumen**

En el segundo y tercer tomo de la colección *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1867, y editada por Francisco de Orellana) aparecieron siete ilustraciones de dramaturgos áureos, obras de Tomás Padró. Mientras que los rasgos de Solís y de Moreto aparecían fieles a los retratos contemporáneos de los autores, los de Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla, Pérez de Montalbán, Zamora y Cañizares estaban trazados por un mismo y sospechoso patrón. Este trabajo pretende estudiar la canonización e idealización visual del escritor áureo en el siglo XIX, producto de la ideología nacionalista conservadora del periodo y reflejo de la recepción decimonónica de la literatura áurea.

*Palabras clave:* Retratos de dramaturgos barrocos, recepción literaria decimonónica, nacionalismo decimonónico, Francisco de Orellana, Tomás Padró, *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*.

THE FALSE PORTRAITS IN THE *TEATRO SELECTO*:  
THE VISUAL CANONIZATION OF BAROQUE PLAYWRIGHTS  
BY THE 19TH CENTURY NATIONALIST RECEPTION IN SPAIN

**Abstract**

In the second and in the third volumes of the collection *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1867, edited by Francisco de Orellana) seven illustrations of baroque playwrights were found, all of them drawn by Tomás Padró. While the features of Solís and Moreto appeared faithful to the contemporary portraits of the authors, those of Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla, Pérez de Montalbán, Zamora and Cañizares were traced by the same suspicious patron. This work aims to study the canonization and visual idealization of the Spanish baroque writer in the 19th century, both as a

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 28 de junio de 2018

product of the conservative nationalist ideology of the period and as a reflection of the 19th century reception of the Spanish baroque literature.

*Keywords:* Portraits of baroque playwrights, 19th century literary reception, 19th century nationalism, Francisco de Orellana, Tomás Padró, *Teatro selecto*, *antiguo y moderno*, *nacional y extranjero*.

El descuido general en la crítica de finales del siglo XVIII, XIX y parte del XX que ha tenido el dramaturgo madrileño Antonio de Zamora (1665-1727) puede sintetizarse de extraordinaria manera con el hallazgo de lo que parecía su retrato. Pero el hecho de que fuera la primera noticia de este en la segunda mitad del siglo XIX hizo surgir muchas dudas y, con ellas, reflexiones sobre la recepción pictórica del autor de *El hechizado por fuerza* y de los dramaturgos áureos en pleno siglo XIX.

En 1867 Francisco José Orellana (1820-1891)<sup>1</sup> ve la publicación del segundo y tercer tomo de la colección que cuidadosamente seleccionó y editó: *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, en la que se juntaban obras de variados autores<sup>2</sup>. El segundo incluía obras de Juan Ruiz de Alarcón, Francisco Rojas Zorrilla y Agustín Moreto (Fig. 1), mientras que en el tercero los autores iban desde Luis Vélez de Guevara, Juan Pérez de Montalbán o Antonio de Solís a Antonio de Zamora o José de Cañizares. En la pág. 4 de ambos tomos, a modo de grabados de distintos autores de la colección, aparecen dos ilustraciones en las que se representan entre laureles apolíneos, en tarjetas con sus respectivos nombres, los tres rostros de los autores del segundo tomo y, en el tercero, de Zamora, Cañizares, Pérez de Montalbán y Solís (Fig. 2). En el tomo primero —publicado un año antes, 1866— ya habían aparecido los perfiles ilustrados de Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina, lo que revela en el estilo de los rostros un evidente intento de imitación de los retratos verdaderos de los dramaturgos que se conocían

<sup>1</sup> Francisco José Orellana «fue un escritor, economista, editor y periodista granadino. Escribió una biografía del general Prim en tres volúmenes y alguna pieza teatral. Dirigió en Barcelona con Víctor Balaguer *El Bien Público* y *El Universal*. Tradujo novelas francesas y dirigió una colección titulada “Los grandes poemas” en la que salieron traducciones de la *Divina comedia* de Dante, *Orlando furioso* de Ariosto y *Los Lusíadas* de Camoens. Escribió también algunas novelas históricas sobre personajes como Juana la Loca, Isabel I, Francisco de Quevedo o Cristóbal Colón» (González Cañal, 2014: 111).

<sup>2</sup> La colección tendrá un total de ocho tomos: el I se publicará en 1866, el II y III en 1867, el IV y el V en 1868, y, por último, el VI, el VII y el VIII en 1869. Orellana «se encarga de los volúmenes I-IV y VIII, es decir, los que recogen obras españolas e inglesas, mientras que los volúmenes V-VII corren a cargo de Cayetano Vidal y Valenciano (1834-1893) y se distribuyen de la siguiente manera: los tomos V y VI dedicados al teatro francés (34 y 27 obras, respectivamente); y el tomo VII al teatro alemán e italiano (13 y 10 obras, respectivamente)» (González Cañal, 2014: 111).



Figura 1. Ilustraciones de Agustín Moreto, Francisco Rojas Zorrilla y Juan Ruiz de Alarcón hechos por Tomás Padró y Celestí Sadurní (*Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, 1867, II: [4]).



FIGURA 2. Ilustraciones de Antonio de Zamora, de José de Cañizares, de Juan Pérez de Montalbán y de Antonio de Solís hechos por Tomás Padró (*Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, 1867, III: [4]).

—aunque otorgándoles una apariencia mucho más joven—<sup>3</sup>. La firma de todas las ilustraciones corresponde al barcelonés Tomás Padró Pedret (1840-1877), encargado de elaborar todas las ilustraciones de los ocho volúmenes de la colección —retratos de dramaturgos clásicos como recreaciones de las piezas—. En el tomo II participó junto con Padró el también catalán Celestí Sadurní (1830-1896), aunque la similitud en el trazo y la construcción de los retratos indica que la mayor influencia en estos fue del primero de ellos.

De la mayoría de estos autores existen retratos contemporáneos que, como más adelante se hablará, pudieron inspirar —o no— las ilustraciones de Padró. Por el contrario, no se conocen retratos pictóricos o grabados de la época de Antonio de Zamora ni de José de Cañizares, pero sí descripciones literarias sobre el aspecto físico del primero de estos. El valor de estas, como se verá, no solamente está en la singular caracterización que de él hacen, sino que son coetáneas al dramaturgo de finales del xvii.

La primera de las alusiones a Antonio de Zamora es la de un vejamen en edad ya adulta y que pudiera corresponderse con el aspecto que Tomás Padró quiso recrear. El 20 de febrero de 1700, martes de Carnestolendas, Zamora fue el presidente de la última academia a la que acudiría el moribundo Carlos II, acompañado por la reina Mariana de Neoburgo. El dramaturgo participó con la «Oración Académica»<sup>4</sup>, un interesante canto panegírico y simbólico a los monarcas<sup>5</sup>. El acto en sí tenía la voluntad de dar sensación de normalidad en una situación política crispada y un ambiente nacional e internacional tenso marcado por la inminente muerte sin descendencia de Carlos II<sup>6</sup>. Esa voluntad de buen parecer se refleja en la naturalidad del

---

<sup>3</sup> Dichos retratos aparecen en la cuarta página preliminar del *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*, 1866, I. Para el retrato de Lope de Vega se basó en el grabado de Juan de Courbes, publicado en *El laurel de Apolo* (Madrid, Juan González, 1630). Para Calderón de la Barca se basó en un grabado calcográfico firmado por Gregorio Fosman incluido en la *Séptima parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Juan Sanz, 1715). Por último, para Tirso de Molina hizo una reinterpretación del único retrato que existe en la Biblioteca Nacional, al modificar la posición de la cabeza con el fin de que mirase al lector.

<sup>4</sup> Este documento ha sido transcrito y editado críticamente por Alain Bègue (2013: 63-119). La «Oración académica» de Zamora se encuentra en las págs. 74-81.

<sup>5</sup> Bègue (2013: 76, vv. 33-36): «La cifra que abultaban los relieves / era un león a una águila abrazado / tan propios en las líneas del dibujo / como vivos en fuerza del abrazo». En estos versos se hace alusión simbólica a la indisoluble unión de la Monarquía Católica de Carlos II como león y el águila austríaca, relativa a Mariana de Neoburgo. Esa entidad casi divina es a la que el madrileño en nombre de Amor canta y celebra la bendición de su existencia: «Aquel amor soy noble con que fina / España a sus monarcas reverencia, / viviendo en fe de aquella peregrina / benigna protección de su influencia» (vv. 91-94).

<sup>6</sup> Bègue (2013: 50): «Esta reunión literaria hubo forzosamente de gestarse integrada en el ceremonial regio, participando necesariamente en el mantenimiento de un sistema en de-

vejamen de la academia, compuesto por el fiscal de la misma, Baltasar de Funes y Villalpando. En él se hace especial alusión burlesca —como era costumbre en los vejámenes— de la fisionomía del presidente:

«Quién es aquel tan delgado que parece argumento de metafísica, pues cada acción es una agudeza y cada movimiento es una sofistería, todo espíritu y nada cuerpo, por ser forma sin materia?» Díjome: «Este es don Antonio de Zamora, dignísimo presidente de la academia». Venía disimulando su flaqueza, llenándose la boca de sus palabras; y todo lo había menester para despegar sus mejillas, porque su cara de papel parece que la habían sacado hecha pliego de alguna faltriquera. Aceleró mucho el paso, y yo le dije que cómo venía con tanta priesa. Respondióme: «No lo estrañes, porque siempre está de jornada, como se ve en sus comedias, que hace muchas entre años y entre meses. Pero qué mucho, ¡sí se está pelando las cejas por escribir!». «Mal se conoce lo que dices, le respondí, porque las tiene bien pobladas». «Es que le crecen de manera, me replicó, que de la cosecha de su pelo tiene estanco de caballerizas postizas» (Bègue, 2013: 107).

Efectivamente, Antonio de Zamora, hombrecillo de poca planta pero mucho espíritu y verbigracia —además de pobladas cejas—, llenaba su falta de estatura con el genio de su numen y arte a sus treinta y cuatro años. Esta descripción de 1700 hace recordar inmediatamente que, precisamente, con anterioridad había sido comentada ya su debilidad física en otros documentos. El primero de ellos se encuentra en otro vejamen de una academia en Madrid del 20 de enero de 1685, la primera en la que participó el que sería el futuro dramaturgo real. Así habla de él el fiscal de esta academia, Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, primer conde de Clavijo:

¡Qué furioso entraba un mozo de pocos años, armado de colete! Lo más del cuerpo era ropa, y lo demás espíritu, rizado el pelo, bien que al verle tan aseado se dudó si podía ser poeta. Iba mirando a una y otra parte, como quien busca aplauso. Dijeron unos «Este ya ha subido otra vez.» Y es que se habían equivocado con Góngora. «Algún aire se le da —dijo otro— pero se duda si es espíritu bueno o malo.» Pero otro muy juicioso, de estos que a todo dan satisfacciones, respondió: «Señores, Zamora no se hizo en una hora.» Y conocieron que lo decía por llamarse el mozo don Antonio Zamora. «Válgate el diablo —dijimos, por el viejo—, ¿que estando con el pie en la sepultura tenga ese vicio de decir equívocos? (Lanuza Mendoza, 1685).

No hay dudas, pues, del poco atractivo del madrileño a la hora de realizar el ejercicio mental de recreación de su aspecto y fisionomía<sup>7</sup>. Estas direc-

---

clive, intentando dar la ilusión de una normalidad en la que nadie creía ya, según manifiestan las correspondencias diplomáticas del momento».

<sup>7</sup> Si las dos descripciones anteriores no fueran suficientes para hacerse una idea de la esmirriada figura del dramaturgo madrileño, hay una alusión a su físico hecha por el mismo

trices en cuanto al retrato literario de Zamora salidas de dos testimonios contemporáneos, si bien en parte están exageradas por la naturaleza cómica y satírica de sus referencias —vejámenes—, son los únicos testigos fidedignos del aspecto del dramaturgo. Pero cuando se observa el retrato de Padró, la concordancia entre descripciones literarias e ilustración es, cuanto menos, inexistente. ¿Dónde quedan la flaqueza característica, las enjutas mejillas y las pobladas cejas? Así pues, esas descripciones literarias que han llegado sirven para desautorizar el retrato de Padró. La certera falsedad del rostro del autor de *El hechizado por fuerza* sirve para acometer una reflexión sobre los otros retratos que realizó el ilustrador barcelonés.

En un primer instante, llama la atención la diferenciación entre los rostros de Rojas, Alarcón, Zamora, Cañizares y Montalbán respecto a los de Moreto y de Solís. Este último corresponde al aspecto real del dramaturgo debido a que Padró se basó en el retrato fidedigno de Solís que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano<sup>8</sup>. Así lo muestra la concordancia de la expresión y morfología de los ojos, el rostro alargado y las secas mejillas —aunque lo rejuveneció excesivamente y le quitó las lentes «quevedos» que le eran características, acciones estas que complican su reconocimiento del verdadero—. El de Agustín de Moreto parece estar inspirado en un grabado del siglo XIX<sup>9</sup>, que, sin embargo, no guarda parecido con el auténtico retrato atribuido a Juan de Pareja y que, como el anterior, también se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano.

En las ilustraciones del segundo tomo, es más que llamativa la semejanza de los rostros de Rojas y Alarcón. De cara alargada, rasgos suaves, frente ancha, melena larga y el mismo tipo de perilla prototípica de la época —tan famosa en Quevedo, Góngora y tantos otros—, los retratos de Padró de ambos dramaturgos parecen atender a un mismo modelo. En cuanto a los autores del tercer tomo, en Cañizares y Montalbán se observa una traza semejante a

---

dramaturgo. Zamora trató burlescamente el tema en la *Mojiganga famosa* de 1687, revelando así su enorme sentido del humor y carencia total de complejo, que hizo ganarle el epíteto de «grande», por un lado satírico a su físico y por otro definitorio de su persona: «ESCRIBANO: ¿No sabéis dónde vive el gran Zamora? / ALCALDE: Muy bien lo sé, Escribano, / y por señas que juzgo que es enano. / ESCRIBANO: El mismísimo es» (Zamora, 2005: 10).

<sup>8</sup> Doval Trueba (2002: 186): «El retrato del que fuera cronista mayor de Indias, don Antonio de Solís de Ribadeneyra (Alcalá 1610-Madrid 1686), ha sido tradicionalmente atribuido a Juan de Alfaro. En esta ocasión, proponemos otra autoría, la de Tomás de Aguilar, pintor prácticamente desconocido pero que es considerado discípulo de Velázquez y que sabemos mantuvo relación con el propio don Antonio».

<sup>9</sup> Grabado de Charles Michael Geoffroy (1819-1882) de una estampa suelta de la *Colección de piezas escogidas de Lope de Vega, Calderon de la Barca, Tirso de Molina, Moreto, Rojas, Alarcón, La Hoz, Solís, Cañizares y Quintana*, sacadas del *Tesoro del teatro español* (edición de Eugenio de Ochoa, París, Baudry, 1840).

la de Zamora. Entre ellos no hay apenas diferenciación, y es tan semejante su fisonomía que, como en el anterior caso, parecen variantes de un mismo retratado. La única diferencia respecto a Rojas y Alarcón está en un mentón excesivamente ancho y rectangular —lo que le da una forma cúbica a las cabezas—. Tampoco hay apenas diferencia en cuanto a la morfología de los ojos entre los autores del primer grupo y entre los del segundo, respectivamente. Además, Padró comete un anacronismo al vestir a Zamora y a Cañizares con la misma moda de la época de Montalbán, a pesar del medio siglo que les separa y que estos dos últimos dramaturgos vivieron la primera época de las pelucas y las colas provenientes de la moda francesa. Todos estos rasgos no se repiten en Solís ni en Moreto, como retratos inspirados en originales —o supuestos originales en el caso de este último—.

Pero si bien no ha sido posible el contraste pictórico de los retratos de Zamora y Cañizares por no existir, sí que es posible con Rojas, Moreto, Alarcón y Pérez de Montalbán<sup>10</sup>. Y de estos cuatro ninguno se asemeja lo más mínimo a los retratos de Padró.

Más allá del descubrimiento de la falsedad de todos los retratos a excepción del de Solís, la invención del aspecto de literatos del siglo xvii por Padró esconde mucho más que una metodología poco rigurosa en cuanto a la documentación. El acompañamiento de ilustraciones o grabados de los autores y figuras importantes en obras impresas, si bien no es raro encontrarla en el siglo xvii —pero tampoco común—, experimentó una considerable expansión a finales del siglo xviii. En 1791 veía la pública luz *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, una colección en las que el retrato grabado de figuras históricas de relevancia para España —o la España de Carlos IV— se acompañaba del resumen de la vida de cada uno. En el prólogo, Lázaro Gayguer, administrador de la Imprenta Real, después de hacer un somero repaso de la fortuna de las obras artísticas españolas

---

<sup>10</sup> Se conservan tres retratos en grabado de Pérez de Montalbán: uno a los 23 años por Juan Schorquens (1595-c. 1630) aparecido en la impresión de su obra *Orfeo en lengua castellana* (1624); el otro a los 29 por Jean de Courbes (c. 1592-1650) aparecido en el *Segundo Tomo de Comedias de Juan Pérez de Montalbán* (1638); y el último a los 36 años, la edad de su muerte. Este último retrato es obra de Martin Droeshout en *Lágrimas panegíricas a la muerte de gran poeta Juan Pérez de Montalbán* (1639). Sobre el retrato de Juan Ruiz de Alarcón parece haber controversia. Se conservan dos que pudieran ser auténticos. El primero está conservado en el Templo de Santa Prisca de Taxco, México, y data hacia el siglo xviii. El segundo retrato apareció en Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo* (México, 1989, págs. 13-15). Esta imagen parece ser de Juan Van der Hammen y León y correspondería a uno de los dos retratos de Alarcón que se registraron en el inventario de sus pertenencias efectuado tras su muerte, en 1631. El retrato de Francisco Rojas Zorrilla puede consultarse, al igual que los otros dos, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Del mismo modo, también en este sitio web pueden consultarse los retratos de Moreto y Solís.

—poniendo especial énfasis en la labor ordenadora y unificadora de los Reyes Católicos<sup>11</sup>—, declara que su principal deseo y motivo por el que se hacía tal obra era el

grande objeto de excitar en los vasallos a la vista de las imágenes de sus héroes el noble deseo de imitarlos, y aún de excederlos [...] y cuanto pueda contribuir al bien y lustre de su reino, no pedían más que un recuerdo ligerísimo, o una leve insinuación de la empresa (Anónimo, 1791: 4).

La utilización ideológica y política del retrato de compatriotas ilustres, pues, se vislumbra en la obra como principal motivo de la publicación.

La simiente propagandística inherente en las palabras de Gayguer condicionará la ilustración retratística durante el siglo XIX. Así, con el nacimiento de la prensa periódica, las revistas ilustradas tomarán el relevo de las colecciones de retratos, entre las que destacarán en la primera mitad de la centuria *El Artista* (1835-1836)<sup>12</sup> y el *Semanario Pintoresco Español* (1836 y 1857). Y si habrá un artista que destacará en este gremio será Federico de Madrazo, el ilustrador más representativo del romanticismo académico y cortesano. Su labor pictórica ha proporcionado a la crítica de la imagen altiva y noble de gran parte de las personalidades del reino de Isabel II y de la Restauración. Debido, precisamente, a su conservadurismo ideológico, «sus cuadros eran retocados pulcramente, pues camuflaba imperfecciones y enaltecía los rasgos de los rostros y las actitudes» (García Melero, 1998: 327). Y, cuando Madrazo ha de retratar a los hombres ilustres para *El Artista*, las más de las veces lo hace utilizando el formato de busto. Aunque ya utilizado por Goya —entre otros—, en las coordenadas histórico-políticas e ideológicas del pintor, el busto adquiere el «doble matiz de continuidad de los valores de los grandes artistas del pasado con el paralelismo innovador de los retratos pictóricos contemporáneos» (Alonso Cabezas, 2014: 105). La voluntad de ensalzar el pasado español lleva a la apropiación de la imagen del Siglo de Oro como paradigma de la edad dorada para las artes y la cultura. Como bien estudió Ignacio Henares, ese tiempo pasado «se mira con melancolía y cierto afán de emulación» (Henares, 1982: 44). La utilización en *El Artista* de la figura de Velázquez no será, en absoluto, ingenua<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Anónimo (1791: 3): «Así es que desde tiempos de los Reyes Católicos, en que ya España se vio tranquilizar, y las artes libertarse de los embarazos que las opriman, se encuentran entre otros testimonios de sus tardos y débiles movimientos, retratos de varios héroes, y algún otro busto».

<sup>12</sup> Para un mayor conocimiento sobre esta revista fundada por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, véase Simón Díaz (1946), así como «La revista *El Artista*: defensa e ilustración del “romanticismo tradicional”» en Marrast (1989: 383-413).

<sup>13</sup> Henares (1982: 103): «La elección de Velázquez como figura inaugural no es ingenua; junto a su carácter nacionalista, la primera biografía de la galería de *El Artista* es una crítica a

Será en ese contexto cuando el nacionalismo nacido con Fernando VII empiece a recibir la imagen de los autores del Barroco de una manera sesgada e idealizada. Esto, lógicamente, se agravará con el ultra-catolicismo de los círculos carlistas. El ejemplo más destacado es el de las representaciones que se hicieron de Miguel de Cervantes durante todo el siglo XIX. Más allá de la pseudo-autenticidad que el mundo académico intentó demostrar del rostro del autor de *El Quijote*, en todas ellas coincide un detalle muy revelador en la apropiación del literato como emblema patrio. Todas suelen omitir la herida de la mano izquierda, tal como explicó Ángel Rojas Martínez (2005: 169):

El hecho de que se oculte algo como la manquedad en un personaje de renombre viene a constatar hasta qué punto puede chocar la realidad del personaje con las exigencias de una representación heroica de un embellecimiento físico y moral. Parece como si este defecto físico aludiera a alguna carencia moral, a pesar del orgullo que representaba para el escritor.

La coherencia entre aspecto y valores que inspiran los héroes nacionales se convertirá en requisito fundamental para la verosimilitud ideológica de los retratos en el siglo XIX. No obstante —y volviendo a las ediciones de *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* de Orellana—, resulta más que paradójico que el editor, al tratar las injustas burlas de los contemporáneos que arremetieron a las imperfecciones físicas de Juan Ruiz de Alarcón —«feo, pequenuelo y corcovado de pecho y de espaldas» (Orellana, 1867, II: 902)—, no se hubiera detenido a comprobar la incongruencia de ese aspecto con el retrato de Padró, en el que, como arriba se ha comentado, no asoma ningún defecto físico destacable y su rostro es parejo al de Rojas Zorrilla.

Pero esa incoherencia entre editor e ilustrador no es tanta cuando se atiende a los criterios de selección de las obras que habían de conformar los volúmenes de la colección. En el primer tomo de 1866, Francisco José Orellana expone claramente el patrón por el cual se han escogido las obras de Tirso de Molina: «hemos desechado algunas obras del ingenioso Mercedario, no tanto por la demasiada libertad o falta de decencia de que se le acusa, cuanto por no corresponder en mérito artístico a su nombradía» (Orellana, 1866: 1351). El celo en la configuración de una imagen del dramaturgo alta y prestigiosa parece prevalecer a la valoración de algunas de sus obras. Lógicamente, en una empresa de semejante envergadura era necesario seleccionar

---

un sistema político que, sumido en crisis y diatribas internas, no puede ofrecer la protección debida a las bellas artes y a sus artífices, y al mismo tiempo, aunque de una manera más sutil y velada con artículos posteriores, una declaración de intenciones estéticas, tomando como modelo ideal del genio español al artista sevillano para hacer una apropiación nacional del espíritu romántico europeo».

las más representativas. Y, en ello, no estarán ni *Marta la piadosa*, ni el *Burlador de Sevilla* ni *Tanto es lo de más como lo de menos*. Del mismo modo, para Orellana no serán dignas de la colección *Fuenteovejuna* ni *El caballero de Olmedo* de Lope, como tampoco *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara, *El hechizado por fuerza* de Zamora o *Don Juan de Espina en Milán de Cañizares*, entre otras muchas. Con esto no se quiere enjuiciar la selección de Orellana, sino mostrar la perspectiva crítica que lo llevó a realizarla.

En ese punto, resulta interesante la valoración que hizo de Zamora y Cañizares. Del primero dijo que, siguiendo la buena opinión de Martínez de la Rosa sobre *El hechizado por fuerza*, «fuera de esta comedia y de alguna otra, poco hay en el repertorio dramático de Zamora que merezca especial mención» (Orellana, 1867, III: 923). Esa otra es *No hay deuda que no se pague y el Convidado de piedra*, versión de la de Tirso. Pero introduce esta y no la comedia de figurón. Orellana hace lo mismo con Cañizares. Después de calificar *La vida del gran Tacaño* como una de las dos «mejores piezas que corren impresas con el nombre de Cañizares» (Orellana, 1867: III, 926), no le guarda lugar en la colección, además de volver a compartir la valoración de Martínez de la Rosa, esta vez notablemente negativa a toda la obra del otro dramaturgo madrileño<sup>14</sup>. Entonces, si la recepción de estos autores por parte de Orellana, como la de Martínez de la Rosa, Gil Zárata, Ochoa y otros los tildaba de mediocres, ¿por qué añadirlos en la colección? O, tanto más: ¿por qué dedicarles a ambos poetas sendos retratos ilustrados que coronen el tercer tomo?

Primeramente hay que resaltar el espíritu historiográfico del teatro que emana de la colección. Indiferentemente de la valoración de Zamora y Cañizares en el siglo XIX, su pasado de autores dramáticos en una época —la de entre siglos— heredera del genio de Calderón los hacía parte de la historia y, como tal, debían ser tratados. Aunque fuera resaltando más lo que no hicieron que lo que acertaron. Justamente, Ramón Mesonero Romanos sentenció categóricamente a los dos dramaturgos en las siguientes palabras:

Cañizares y Zamora, que entre muchas composiciones dramáticas escribieron muy pocas de mérito, no eran talentos de tan superior jerarquía que hiciesen perder la esperanza de nombrarse con ellos, mucho más cuando al

<sup>14</sup> Orellana (1867, III: 925): «Con muchísimos alientos de dramático, y con escasa prudencia para temprarlos y dirigirlos, dice Martínez de la Rosa, echóse a delirar este poeta, tentando todos los caminos, y presentando en la escena argumentos de todo jaez por disparatados que fuesen comedias de teatro, de vidas de santos, de historia, zarzuelas, tragedias, comedias de figurón, hállanse revueltas en las ochenta y más composiciones que dejó Cañizares; pero si muchas de ellas se han sostenido hasta estos últimos tiempos, ¡cuán pocas son las que en realidad lo merecen!».

influjo de la crítica francesa, empezaba a cundir la opinión de que todo nuestro teatro no valía nada (Hartzenbusch, 1841: 61b).

Y este último aspecto, el del desprecio de las voces extranjeras por el teatro español, enlaza con el aspecto ideológico que hizo que Orellana los incluyera en la colección con retrato. Si bien el legado de los autores del siglo xvii era censurable en algunos aspectos —especialmente lo relativo al mal ejemplo de las costumbres y a cierta moral—, lo cierto es que seguían perteneciendo al Siglo de Oro de las letras españolas. Eso, en un contexto como es la segunda mitad del xix, cuando los pueblos de media Europa se habían levantado en las revoluciones de 1820, 1830 y 1848 contra el ideario del Antiguo Régimen, suponía que era imprescindible mantener y revitalizar la imagen y el parecer de las glorias pasadas. El romanticismo nacionalista español se coaguló en nacionalismo conservador ante el temor del cambio y la consiguiente pérdida de la vivencia del recuerdo católico, monárquico y tradicionalista. Y si bien es cierto que la colección de Orellana incluye también teatro inglés, francés y alemán, los españoles han de superarlos tanto por calidad como por cantidad. No se trata de igualar el teatro español al europeo, sino demostrar que el español ha sido siempre superior al europeo gracias a la idiosincrasia española. Y esta, claro está, se basa en la tríada característica del nacionalismo conservador español:

El español es —si creemos a Menéndez Pelayo— católico, monárquico y «romántico», de modo que todo lo que atente contra esos valores se verá como la manifestación del «Otro» en el interior de la colectividad nacional y, por lo tanto, como una amenaza terrible para el ser nacional (Pérez Magallón, 2002: 51).

El puente entre pasado y presente se forja en una recepción del Barroco muy posterior a él mismo y recreada por unos intereses ideológicos y necesidades políticas que llevarán, con Menéndez Pelayo, a la «entronización calderoniana como epicentro de la cultura española como cultura ultra-católica y ultra-nacional» (Mata Induráin y Romero Ferrer, 2015: 8)<sup>15</sup>.

Eso será lo español y la proyección de la gloria española que recreará pictóricamente Tomás Padró en *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Posiblemente desconocedores del teatro del siglo xvii, Padró y Saduní plasmaron la recepción de los dramaturgos áureos tal y como era

---

<sup>15</sup> Por ende, Manrique Gómez (2011: 218): «hoy podemos afirmar que la finalidad de la mayor parte de la compleja obra intelectual desarrollada por Menéndez Pelayo, tanto en literatura como en política, fue la lucha por alcanzar la identificación de España y de los españoles con el catolicismo y el monarquismo reaccionario (idealmente identificable con la casa de Austria)».

en su época<sup>16</sup>. Indiferentemente de los errores que cometió en el poco rigor documental que demostró en los retratos de Moreto, Rojas Zorrilla, Alarcón y Pérez de Montalbán, los dramaturgos cuyos retratos auténticos no pudo consultar los configuró mediante una canonización visual del escritor áureo español que debía atender a una determinada apariencia. Para ello tomó como referencia los reyes y nobles que los pintores barrocos —también idealizados, como el caso de Velázquez y Murillo— retrataron. Y esto no es único de Padró, sino común en el siglo XIX, como declaró Ángel Rojas Martínez (2005: 171) a propósito de los retratos de Cervantes:

Los retratos de Cervantes en conjunto dan una idea de tipo, es decir, ofrecen una visión bastante unitaria que podría pertenecer a la típica representación de hombre de letras de la época, o al de caballero español al uso que nos muestran pintores como El Greco, Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz.

En efecto, también Padró configura a Moreto, Rojas Zorrilla, Alarcón, Pérez de Montalbán, Zamora y Cañizares mediante los trazos prototípicos y arbitrarios de un dibujante de la segunda mitad del siglo XIX que se vale de la técnica retratística barroca para imaginar el aspecto que debieran de tener los dramaturgos de la élite del siglo XVII, y no tanto el que individualmente debían haber tenido. El resultado son unos retratos ideales de unos hombres de letras, habiéndose de reflejar necesariamente en el rostro —según el parecer de Padró— la honda personalidad y el honor de cuerpo y alma de donde nacían sus textos. La postura enhiesta propia del caballero cuyos valores estaban regidos por la idealización del amor, su vinculación con la honra, tanto individual, familiar como nacional. Y, de fondo, la santidad católica de buen cristiano. Como ocurrirá en el caso de Calderón, los autores barrocos serán «uno de los elementos clave de la memoria individual fácilmente identificable con la memoria colectiva que trata de elaborar de manera concienzuda» (Manrique Gómez, 2011: 217), por la que su recreación idealista y basada en un canon pictórico relanza los valores nacionales, católicos, monárquicos y tradicionales. No es casual que Celestí Sadurní colaborase más tarde en la revista *La hormiga de oro* (1884-1936), cuyas preocupaciones principales fueron la de controlar el peligro masónico y la denuncia de los católicos laxos y liberales (Canal i Morell, 2006: 191). Así pues, el ilustrador decimonónico —sea Padró, Sadurní o tantos otros— se movió siempre con leves modificaciones —o variaciones— del paradigma físico de escritor nacional del Siglo de Oro. Lejos de rasgos individuales que pudieran

---

<sup>16</sup> Manrique Gómez (2011: 209-210): «Si en el siglo XVIII, Calderón es identificado con el modelo de identidad nacional de la índole más tradicionalista; en la centuria del XIX, y sobre todo a lo largo de sus últimos 30 años, sigue vigente tal identidad, aunque con la diferencia de que ahora la exaltación conservadora de su imagen es más fuerte que nunca».

singularizarlos, sus rostros y las apariencias de sus ilustres bustos debían dar la sensación de autoridades clásicas comparables con Lope, Calderón, Tirso y el mismo Solís, autores cuyos retratos auténticos sí conocía.

En conclusión, lo interesante de los retratos de Tomás Padró no está tanto en aquellos dramaturgos a los que rejuveneció basándose en el original —como Tirso, Lope de Vega, Calderón o Solís—, sino en la invención total de los que no tenía referencia alguna. Estos retratos evidencian claramente una canonización e idealización visual del escritor áureo en el siglo XIX producto de la ideología nacionalista conservadora del periodo. Ello, como no puede ser de otro modo, lleva a la idealización del teatro barroco dentro de los parámetros iconos de lo español, lo católico y lo monárquico. Esos parámetros ideológicos y estéticos llegarán a su culmen con la configuración de una determinada y entusiasta imagen y obra de Calderón que bloquea y rechaza «otras lecturas que quedarán fuera de su sistematización canónica» (Mata Induráin y Romero Ferrer, 2015: 7). Son, pues, retratos que muy bien pintan la recepción de los clásicos en la segunda mitad del siglo XIX<sup>17</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CABEZAS, M.V. (2014): «La imagen del artista en la prensa periódica del siglo XIX: *El Artista y Semanario Pintoresco Español*». *Boletín de Arte*, 35, págs. 101-116.
- ANÓNIMO (1791): *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Madrid, Imprenta Real.
- BÈGUE, A. (2013): «*Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus Majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: sociabilidad cortesana y República de las Letras en las postrimerías del reinado de Carlos II*». En Bègue, A. et al. (eds.): *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*. Pamplona, Universidad de Navarra, págs. 63-119.
- CANAL I MORELL, J. (2006): *Banderas blancas, boinas rojas: una historia política del carlismo, 1876-1939*. Madrid, Marcial Pons.
- DOVAL TRUEBA, M.M. (2002): «El retrato de don Antonio de Solís de Ribadeneira». *Goya: Revista de arte*, 288, págs. 186-188.
- GARCÍA MELERO, J.E. (1998): *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid, Encuentro.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2014): «Las ediciones teatrales decimonónicas en la imprenta catalana». En Pedraza Jiménez, F.B. y García González, A. (eds.): *La comedia es-*

<sup>17</sup> En relación a los falsos retratos de José de Cañizares y de Antonio de Zamora, es menester hacer un llamamiento desde aquí para detener la relación que en algunos medios se hace de estos retratos con los autores verdaderos. Cuando se hace una búsqueda en Google, la primera imagen que aparece es el falso retrato que aquí se ha tratado, debiéndose de corregir, pues, tal equivocación que puede inducir a error. Esto ha de aplicarse también a José de Cañizares y, en menor medida, a Juan Pérez de Montalbán.

- pañola en la imprenta catalana. Coloquio internacional. Barcelona, 11 y 12 de abril de 2013*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, págs. 93-126.
- HARTZENBUSCH, J.E. (1841): «Artículo crítico sobre el teatro de Ramón de la Cruz». *Semanario Pintoresco Español*, 21 de febrero, págs. 61-64.
- HENARES, I. (1982): *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid, Cátedra.
- LANUZA MENDOZA, M. (1685): «Vejamen que dio a los ingenios de la academia su fiscal don Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, señor de las villas de Clavijo, La Aldegüela, Embid, Miraflores y Picaza, &c.». En *Academia a que dio asumpto la religiosa y católica acción que el rey nuestro señor (Dios le guarde) ejecutó el día 20 de enero de este año de 1685*. Madrid, Sebastián de Armendáriz, fols. 37v-38r.
- MANRIQUE GÓMEZ, M. (2011): *La recepción de Calderón en el siglo XIX*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- MARRAST, R. (1989): *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona, Crítica.
- MATA INDURÁIN, C. y ROMERO FERRER, A. (2015): «Lecturas de Calderón: de la Ilustración al posromanticismo dentro y fuera de España». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 21, págs. 7-9.
- ORELLANA, F.J. (ed.) (1866): *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, tomo I. Barcelona, Salvador Manero.
- (1867): *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, tomos II y III. Barcelona, Salvador Manero.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (2002): *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid, CSIC.
- ROJAS MARTÍNEZ, A. (2005): «Cervantes. Una entidad sin rostro». *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 29, págs. 169-178.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1946): *El Artista (Madrid, 1835-1836)*. Madrid, CSIC.
- ZAMORA, Antonio (2005): *Teatro breve (entremeses)*. Edición de Rafael Martín Martínez. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.