

## “Casta Susana”: el baño de Susana, voyeurismo y ékphrasis en un soneto de Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez

**Abstract** This article explores the possibilities of the critical term ekphrasis as it is nowadays applied to the study of Golden Age Spanish literature. We study the appearance of the topic of Susanna and the Elders in Lope de Vega’s works, with a particular emphasis in a 1621 sonnet on the subject. After comparing Lope’s rendition of the biblical story to other versions by Italian, Flemish and Dutch painters of the time, we conclude that Lope’s sonnet is not only a moralistic satire, but a deep reflection on the nature of voyeurism, and its relationship to poetry and painting.

**Keywords** Ekphrasis · Lope de Vega · Susanna and the Elders · Painting and literature

Los autores del Siglo de Oro hicieron de la relación entre la literatura y las artes visuales uno de sus temas preferidos. Este interés respondía a ciertos modelos teóricos tomados de la Antigüedad que estaban en pleno vigor en el siglo XVII: según indicaba Aristóteles en su *Poética*, la creación artística tenía una base común en la imitación (mímesis), distinguiéndose unas artes de otras en los medios, objeto y modo de imitación (1994: 20). Por consiguiente, pintura y literatura respondían a un mismo principio y metodología imitativa: los artistas españoles defendían, malinterpretando a Horacio, que la pintura debía ser como la poesía y viceversa, “ut pictura poesis”. Los intelectuales del Siglo de Oro vivían esta coincidencia teórica también en la vida diaria, pues compartían temas, inquietudes y problemas con los pintores de la época (Bergmann 1979: 17). El siglo XVII fue también un Siglo de Oro para la pintura, arte que experimentó un desarrollo y esplendor paralelo al de las

A. Sánchez Jiménez (✉)

Faculteit Geesteswetenschappen, Facultad de Humanidades, Leerstoelgroep Spaanse Letterkunde,  
Cátedra de Literaturas Hispánicas, Universiteit van Amsterdam, Spuistraat 134, Kamer 3.22,  
Amsterdam 1012 VB, The Netherlands  
e-mail: A.SanchezJimenez@uva.nl

letras. Reaccionando ante este interés, la crítica contemporánea ha analizado con dedicación las relaciones entre literatura y pintura durante el Siglo de Oro español.

Nuestro trabajo examina esta relación en una serie de textos de Lope de Vega en los que el Fénix describe la escena bíblica del baño de Susana. Aunque tocaremos textos de diversas procedencias, nos centraremos en un soneto suelto que Lope dedicó al tema (“A la casta Susana”) y, especialmente, en un soneto que el poeta madrileño publicó en 1621 en *La Filomena* (“A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama”). Estos sonetos nos servirán para reflexionar sobre la relación entre poesía y literatura en el Siglo de Oro. Para ello analizaremos las descripciones del baño de Susana que aparecen en la obra lopesca, en particular en los dos sonetos citados, que compararemos con cuadros de la época.

La historia de Susana ocupa el capítulo 13 del libro de Daniel, pero la escena del baño de la muchacha ante la mirada de dos viejos ocultos capturó la imaginación de los pintores del Renacimiento y Barroco, pese a que la Vulgata la narra en apenas dos frases (13, 15–16). Pese a su escasez de detalles, la escena se prestaba a la representación visual por incluir un desnudo femenino y por tratar, como la pintura, del sentido de la vista. Por ello, el baño de Susana inspiró a algunos de los más destacados pintores de los siglos XVI y XVII: Jacopo Bassano (*Susana y los viejos*, 1571; Musée des Beaux-Arts, Nîmes), Tintoretto (*El baño de Susana*, c. 1560–62; Kunsthistorisches Museum, Viena), Paolo Veronese (*Susana en el baño*; Musée du Louvre, París), Guercino (*Susana y los viejos*, 1617; Museo del Prado, Madrid), Pieter Pauwel Rubens (*Susana y los viejos*, c. 1607–1608; Galleria Borghese, Roma) y Rembrandt van Rijn (*Susana y los viejos*, c. 1636; Mauritshuis, La Haya). Además, algunos de ellos—Tintoretto, Veronés, Rubens (*Susana y los viejos*, c. 1609–1610; Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid) y Rembrandt (*Susana y los viejos*, 1647; Staatliche Museen, Berlín)—mostraron su interés por el tema—y la popularidad del mismo entre sus clientes—al representarlo en más de una ocasión. Todos escogieron mostrar la misma escena: el momento en que los viejos observan a Susana desnuda en el baño. Estas representaciones de Susana oscilaron, según Babette Bohn, entre los dos polos contradictorios que permitía la historia bíblica: Susana como modelo de virtud o como tentadora y provocativa (2001: 259), cuyos gémenes Mieke Bal vio ya en la versión original del libro de Daniel (1993: 11). Pero el pintor no tenía por qué elegir entre una Susana virtuosa o provocativa,<sup>1</sup> sino que podía interpretar la historia de modo más complejo e incluir ambos extremos a la vez: una virtuosa muchacha bella y tentadoramente desnuda que triunfa de la lujuria de los viejos ostentando una virtud que hace su belleza doblemente atractiva. De este modo, la imagen de la casta—pero desnuda—Susana, con sus ambigüedades inherentes, alcanzó una cualidad eminentemente pictórica durante el Siglo de Oro.

Dada la afición de Lope de Vega a la pintura, a las escenas plásticas y a la temática sensual, sorprende la escasa frecuencia con que el Fénix evoca la escena de Susana en su obra dramática. Sin embargo, Susana cobra mayor protagonismo en su poesía, en la

<sup>1</sup> Esta interpretación de Susana como tentadora, y por tanto como en parte culpable del comportamiento de los viejos, puede parecer contraria al espíritu del texto bíblico, pero sin embargo existió durante los siglos XVI y XVII.

que además aparece en numerosas ocasiones relacionada con el arte de la pintura. Concretamente, Lope menciona el baño de Susana en obras poéticas como *La Dragonteá* (1598), *Jerusalén conquistada* (1609) o los *Triunfos divinos* (1625), en las que funciona como ejemplo de castidad y de mujer valerosa. En el canto IV de *La Dragonteá*, un sacerdote menciona a Susana como una especie de talismán y símbolo de todo lo honesto (537). En el canto VII de la *Jerusalén conquistada*, la mención aparece en el contexto de una *enumeratio* de mujeres fuertes de la Biblia, entre las que Susana merece el apelativo de “casta” (134–36). Años más tarde, en los *Triunfos divinos*, Susana aparece en el Triunfo II (“Triunfo de la Ley Natural”), donde su historia ejemplifica, junto a la de José, cómo la paciencia y la virtud acaban por imponerse ante los falsos testimonios (100–11). Concretamente, al colocarla junto a José, Lope subraya la castidad de Susana, cuya “virtud” se impone no sólo a un entorno libidinoso, sino también a la calumnia. Frente a estos temibles enemigos, Susana “triumfa” (107) imperturbable en su propia virtud, cuyo brillo se impone como “propia verdad” (111) a los falsos testimonios. Para resaltar este mensaje, el Fénix vuelve a emplear la construcción “casta Susana” (107), que llegaría a convertirse en casi un estilema del poeta madrileño (aparece en la *Jerusalén*, en los *Triunfos divinos* y en el soneto suelto). En suma, las dos menciones de Susana en *La Dragonteá* y la *Jerusalén conquistada* forman parte de largas enumeraciones (la de *La Dragonteá* se encuentra en una extensa oración), mientras que en los *Triunfos divinos* la historia de Susana cobra mucha más importancia e individualidad. Este aumento del peso de la escena podría indicar un mayor interés de Lope en el pasaje, que progresa desde la mención de finales de siglo hasta la más detallada elaboración del tema de los años 20, en los *Triunfos divinos*.

En las tres obras poéticas citadas, Susana no cobra categoría de écfrasis (descripción, especialmente de una obra artística), pues el Fénix no describe ni la escena del baño ni un objeto artístico que la represente. Sin embargo, existen otros dos textos poéticos de Lope en los que la historia se describe pintada en un cuadro o fresco. El primero es el *Isidro* (1599), en el que encontramos a Susana dentro de otra enumeración de mujeres fuertes (X, 619) y además un cuadro sobre la escena del baño. En el canto VII de la obra, un mensajero del Demonio va al Palacio de la Mentira, que ya constituye una extensa écfrasis, en la que Lope detiene el hilo narrativo para describir cómo vive el monstruo. Además, dentro de esta écfrasis encontramos la descripción de una galería de pinturas (o frescos) ilustrando las historias de mujeres castas que fueron falsamente acusadas:

Vio en las paredes pintadas  
sacras y antiguas historias,  
como si aquellas memorias  
de mentiras castigadas  
pudieran darle victorias.  
Miró el jardín de Susana,  
y aquella casta romana,  
y la reina aragonesa  
que fue de Ramiro empresa  
y corona castellana. (201–10)

*Daniel. 1.*  
*Livius lib. 1.*  
*Marin. Sicul.*

Junto a una ilustración de la “casta romana” Lucrecia, aparece una con “el jardín de Susana”, en la que Lope utiliza, como hiciera justo un año antes en *La Dragontea*, el escenario del pasaje bíblico como metonimia del mismo. En el *Isidro*, la ékfrasis sirve para otorgarle antecedentes en la Escritura a la calumnia contra santa María de la Cabeza, y también para anunciar que, igual que la de Susana, la inocencia de la madrileña triunfará finalmente contra los falsos testimonios.

En otra obra de los años 20, la *Corona trágica* (1627), vuelve a aparecer una obra pictórica representando la escena bíblica. También en este caso se trata de una ékfrasis dentro de una ékfrasis. El cuadro aparece en una extensa digresión que sitúa a María Estuarda y a su marido Darleo en un bello jardín, que los dos contemplan mientras el narrador lo describe en detalle (II, 601–08). Tras contemplar las bellezas naturales, María y Darleo contemplan una galería de pintura:

ya miran cuadros de diversas flores,  
ya los de la pintura soberana,  
arte de reyes, donde son pintores  
nueva en criar naturaleza humana;  
veinte lienzos mostraban los primores  
que penetró la industria veneciana,  
de las veinte mujeres heroínas  
a quien dieron laurel letras divinas.  
Eva, primera madre, Sara hermosa,  
Rebeca de Jacob, Raquel y Lía,  
Tamar la del teristro y, envidiosa  
de la excelencia de Moisés, María;  
allí Rahab en Jericó piadosa,  
Débora ilustre, y cuando el Rey dormía  
Jahel el clavo de su sangre lleno,  
y la madre del fuerte Nazareno.  
Ruth, Ana, Abigaíl, Abela y Sara,  
Judit, Ester, Susana y la valiente  
macabea por siete veces clara,  
otros tantos laureles en la frente. (II, 625–44)

La galería del jardín consta de “veinte” cuadros con retratos y escenas bíblicas, representando mujeres fuertes y virtuosas como las que había enumerado Lope en la *Jerusalén conquistada*, y como la propia María Estuarda. Por tanto, la interrupción en el hilo narrativo que supone esta ékfrasis sirve para enfatizar las virtudes de la reina escocesa, comparándolas con las de las veinte mujeres de los cuadros. Entre éstos aparece uno de “Susana”, aunque tan brevemente mencionado que resulta imposible saber qué momento de la historia bíblica representaba. Igualmente imposible resulta averiguar si Lope tenía en mente un cuadro real, tal vez de un miembro de la escuela veneciana como Bassano, Tiziano, Veronés o Tintoretto (“la industria veneciana”), pues todos pintaron a Susana. Tal vez se trate solamente de un cuadro imaginado, al que la referencia a la “industria veneciana” daría lustre, como superlativo de excelencia pictórica, explicable por el gran aprecio que los españoles de la época sentían por Tiziano. Esta segunda hipótesis responde al

mismo mecanismo que Lope había usado en el *Isidro*, donde también una écfrasis de un imaginario cuadro de Susana había servido como síntesis de las virtudes de la protagonista.

En cualquier caso, es indudable que el Fénix experimentó en los años 20 un renovado interés por la figura de la Susana, pues además de los casos ya analizados Lope había tratado el tema en otra obra de esa década, *La Filomena* (1621). Este énfasis en la “casta Susana” debe explicarse acudiendo al cambio de imagen pública que el Fénix intentó fomentar desde comienzos de la década, para adecuarse al nuevo clima de renovación moral del gobierno de Olivares (Sánchez Jiménez 2006: 72–78), que prometía acabar con la corrupción que había caracterizado la priveranza de Lerma. Lope trató de adaptar su imagen pública a esta nueva moda, y publicó durante la década de los 20 una serie de textos poéticos para fomentar una nueva faceta de poeta moralizante. Entre ellos destacan *La Filomena*, *La Circe*, los *Triunfos divinos* y la *Corona trágica*, tres de los cuales tratan la figura de la casta Susana. Este énfasis en Susana está relacionado con el giro moralizante del autor: recordemos que Lope publicó como última composición de tanto *La Filomena* (349) como *La Circe* (741–47) el mismo soneto sobre el amor platónico, “La calidad elemental resiste”, al que hizo acompañar en *La Filomena* del lema “Castitas est res” (349) y en *La Circe* de un comentario neoplatónico; recordemos también que el primer poema de *La Circe*, la fábula homónima (“La Circe”), transforma el poco edificante mito homérico “para crear un héroe casto a la medida de la nueva política moralizante de Olivares” (Sánchez Jiménez 2004: 193). La casta Susana refuerza estos mensajes tan abundantes en las publicaciones lopescas de la década de los 20.

Por eso resultaría tentador datar uno de los dos sonetos que el Fénix dedicó a la heroína bíblica en esa misma década. Se trata del soneto “A la casta Susana”, que apareció en 1637 en *Mujeres ilustres del Viejo Testamento*, de Martín Carrillo, y que ha sido luego reproducido entre las obras del Fénix en la *Colección de obras sueltas* de Antonio de Sancha y en la edición de Antonio Carreño. El soneto no es ecfrástico, pues se forma en su mayor parte sobre un monólogo de Susana:

Siendo de amor Susana requerida,  
 estando lavando en una fuente, [sic]  
 de dos jueces que lascivamente  
 vieron desnuda y de virtud vestida,  
 dijo llorando: “¡Ay, sola y combatida  
 por todas partes del dolor presente,  
 pues morirá mi amor [sic]<sup>2</sup> si lo consiente  
 y si lo niega perderé la vida!  
 ¡Ay, muerte victoriosa, no me asombres!,  
 pues la vida del alma que pretendo  
 muriendo gozará muy altos nombres,  
 porque será mejor si me defiendo  
 caer sin culpa en manos de los hombres,  
 que con pecar en las de Dios que ofendo”.

<sup>2</sup> “Amor” parece una clara errata por “honor”.

La única descripción aparece en el primer cuarteto, que resume la esencia de la historia bíblica: el baño de la joven y la proposición de los viejos. La estrofa se cierra con una antítesis que alimenta el resto del soneto: Susana está a un tiempo “desnuda” (no lleva ropa, y está indefensa) y “vestida”, porque la cubre su virtud. Lope también construye las tres estrofas restantes sobre oposiciones y alternativas imposibles de resolver: Susana morirá de vergüenza si accede a la proposición, y morirá ajusticiada gracias al falso testimonio de los viejos si no consiente en lo que piden. El último cuarteto resuelve la antítesis y aclara las dudas de la heroína, que entre caer en dos culpas posibles se decide por quebrantar la ley de los hombres en vez de la divina. En suma, es un soneto más dialéctico que descriptivo en que Susana aparece como símbolo de la castidad que ostenta su apelativo de “casta”.

Más interesante es el soneto ecfrástico que Lope publicó en *La Filomena*, pues explora las posibles complicaciones de representar el tema de Susana. Lo estudiaremos en mayor profundidad para explicar esa complejidad ética, y para explorar las nuevas connotaciones críticas de la palabra écfra. De hecho, el soneto remite desde el título a la écfra, pues se llama “A una tabla de Susana, en cuya figura se hizo retratar una dama”. Es decir, el poema describe un cuadro con la historia de Susana, pero con la particularidad de que en vez de tratarse de una versión idealizada del rostro y cuerpo de la heroína, representa a una dama contemporánea del poeta, que “se hizo retratar” “en figura” de Susana, esto es, con los atuendos, pose y escenario propios de la israelita. Por tanto, la écfra describe un cuadro que pertenece a un género peculiar de la época, el “retrato a lo divino”.

Emilio Orozco Díaz consideró este género un “nuevo tipo de retrato propio del Barroco español, muy acorde con la espiritualidad contrarreformista” (1947: 33), y lo ha estudiado como rama del retrato moralizador, que también fue sumamente popular en la época (1977: 182–199). El género nace del retrato alegórico (Wind 1937): si éste representa al retratado con atributos de un dios o héroe (Bergmann 1979: 183–193), el retrato a lo divino otorga a la persona que se retrata los atributos de un santo. Esta moda estuvo tan extendida que Lope no fue el único autor en describir retratos a lo divino, pues también Luis Ulloa Pereira dedicó un soneto “En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de santa Lucía”, y el príncipe de Esquilache redactó un epigrama “A una dama retratada con la insignia y vestido de santa Elena” (Orozco Díaz 1947: 33–34). Esquilache basa su epigrama en un concepto galante: la dama le hace penar en la cruz de amor, no en la Cruz que encontró santa Elena (Orozco Díaz 1947: 34). Por su parte, Ulloa Pereira le recrimina a Lesbia —la dama que se retrata como santa Lucía— su osadía, echándole en cara su afán de “novedad”, su ambición y “soberbia”, resaltando el contraste entre las facetas “divina” y “profana” del lienzo:

Lesbia, que nunca confesó fortuna  
 en copiar tu beldad maravillosa,  
 siempre de leve imperfección quejosa,  
 y siempre a los pinceles importuna,  
 para tener con novedad alguna  
 aun más adoración que por hermosa,  
 forma de santa se usurpó ambiciosa,

con que quiso ser dos, y fue ninguna.  
 Que a todas luces la pintura vana  
 —de la soberbia presunción remota—  
 confunde la noticia indiferente.  
 Y, divina la lámina y profana,  
 ni a Lesbia se parece por devota,  
 ni a la santa por poco penitente. (Orozco Díaz 1947: 33–34)

El concepto explora las consecuencias de este contraste, que destruye incluso la verosimilitud del cuadro (Bergmann 1979: 206), que llama la atención del que lo contempla porque no se parece ni a la bella pero casquivana Lesbia ni a la santa a la que la dama pretende pero no logra imitar.

El soneto de Lope también reflexiona sobre las contradicciones del género del retrato a lo divino, aunque del Fénix lleva más lejos sus implicaciones, e incluso las del hecho de describirlos poéticamente. Como el soneto de Ulloa Pereira, el de Lope se construye alrededor de la oposición que el género del retrato a lo divino presupone, y que ya se encontraba indicada en el título del poema. El primer cuarteto desarrolla la contraposición entre el doble sentido y función del cuadro, que es la vez un retrato de una dama y una écfrasis de la Biblia:

Tú, que la tabla de Susana miras,  
 si del retrato la verdad ignoras,  
 la historia santa justamente adoras;  
 la retratada injustamente admiras. (*La Filomena* 342)

Lope revela que la “tabla de Susana” esconde una “verdad”, un secreto o engaño que desvelará el resto del poema (Bergmann 1979: 225): el cuadro es a un tiempo “retrato” e “historia santa”. La estructura de los versos 3 y 4 contrasta estas dos realidades, contraponiendo “justamente” e “injustamente”. Resulta justo reverenciar la escena bíblica, pero no el rostro de la mujer retratada en figura de Susana, que no es la hebrea, sino una dama contemporánea. Este mensaje aparece dirigido a un espectador del cuadro al que se interpela con energía desde el comienzo del soneto (“Tú”), del mismo modo que el segundo cuarteto apela a otro “tú” que contrasta con el primero:

Mas tú, que de los viejos te retiras,  
 ¿qué fuerza temes, qué violencia lloras?  
 Pues vives tan segura a todas horas  
 de fuerzas, testimonios y mentiras. (*La Filomena* 342)

Este “tú” corresponde a la retratada, que se distingue con el adversativo “mas” del primer “tú”, el espectador del retrato. En el caso del quinto verso, el “tú” tiene toda la fuerza de una acusación, apoyada en el hecho de que el contexto de Susana y el de la dama son totalmente opuestos. Una pregunta retórica (“¿qué fuerza temes, qué violencia lloras?”) revela que la dama del cuadro no sufre persecuciones como las de Susana, como reiteran los dos últimos versos del cuarteto: la dama vive siempre “segura” de lo que amenazaba a la hebrea, “fuerzas, testimonios y mentiras”. Además, el cuarteto realiza una pequeña écfrasis, informándonos de cómo se hizo

retratar la dama, que aparece pintada huyendo de los lascivos viejos (“de los viejos te retiras”). Se trata de una actitud que recuerda a las Susanas de Veronese, Rubens y Rembrandt: la dama se encuentra presumiblemente medio desnuda y esforzándose por conservar su escasa ropa ante los avances de los dos asaltantes.

Tras haber presentado la escena del lienzo y el contraste que encierra el cuadro, el soneto explota la oposición entre las costumbres de la dama y las de Susana. Esta fase definitiva se abre con un zeugma, pues la palabra “dos” del primer terceto remite a “testimonios”, en el verso 8:

Dos esta tabla juntos manifiesta:  
 el de Susana, honor del matrimonio,  
 que la afición decrépita contrasta,  
 y el tuyo, Fabia, en vida tan compuesta,  
 que para levantarte un testimonio  
 es necesario que te llamen casta. (*La Filomena*, 343)

Los tercetos se organizan también alrededor del número dos y de un contraste: Lope dedica un terceto a Susana y otro, opuesto, a la dama, cuyo nombre aparece por primera vez en el verso 12 (“Fabia”). Se trata de un nombre clásico y artificial, que sitúa el poema dentro de las convenciones de la sátira neoestoica (Sánchez Jiménez 2006: 206). De acuerdo con este espíritu satírico, el narrador fustiga la osadía de Fabia contraponiendo sus comportamiento con el de Susana. La hebrea recibe alabanzas sin reservas en el primer terceto, en el que el narrador considera su testimonio “honor del matrimonio” y freno de los deseos de los viejos. El contraste aparece en el terceto final, que ya anuncia la palabra “testimonios”: en el contexto de la historia de Susana, este vocablo connota la frase “falso testimonio”, la acusación mendaz con que amenazaban los viejos a la joven hebrea. Impulsado por esta impresión, el lector se encuentra preparado para el mordaz juego de palabras que se encuentra en la conclusión: Fabia vive de tal modo, con una libertad de costumbres tan opuesta a la de Susana, que llamarle “casta” (apelativo de la “casta Susana”) constituye un “falso testimonio”.

Este soneto satírico alude desde el título al arte de la pintura, lo que nos incita a contrastar el poema con algunos de los cuadros sobre el baño de Susana anteriormente mencionados. La actitud de Fabia en el cuadro (“de los viejos te retiras”) nos presenta a la joven en la pose de Susana en el momento en que ha sido descubierta por los viejos y se protege pudorosa, precisamente el momento que eligieron representar Veronese, Rubens y Rembrandt. Los otros cuadros de la época representan el instante en que Susana, sorprendida por los viejos, todavía no ha reaccionado (Bassano) o el que muestra a Susana aseándose sin ser consciente todavía de la presencia de los viejos, que se ocultan entre la maleza (Tintoretto, Guercino). Lope describe a una Susana-Fabia muy semejante a la de Veronese (la joven se recata ante las proposiciones indecentes de los viejos, uno de los cuales parece explicarle su situación, mientras el otro trata de acariciarle el seno) o, mejor aún, Rubens o Rembrandt, que presentan escenas más dinámicas (el “te retiras” de Lope sugiere movimiento). De hecho, la composición de Rembrandt se parece tanto



a la del pintor de Amberes que se diría que el holandés se inspiró en el flamenco:<sup>3</sup> como Rubens, Rembrandt pinta a Susana semidesnuda y agazapada en la parte izquierda del cuadro, mientras los viejos la sorprenden apareciendo de entre las sombras desde la derecha; como Rubens, Rembrandt elige el cuerpo de la muchacha como una fuente de luz central del cuadro. La blanca piel emana una luminosidad que sugiere su virtud interior, frente a la oscuridad literal y moral en que habitan los viejos. Sin embargo, esa misma luminosidad atrae la mirada del espectador hacia el objeto que la joven pretende pudorosamente ocultar: su cuerpo desnudo.

Este efecto antitético (lo que oculta Susana es lo que más destaca) llama la atención hacia al hecho de que algunos de estos cuadros citados constituyen una reflexión sobre el voyeurismo. Por ejemplo, en el famoso cuadro de Tintoretto que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena el veneciano compone su cuadro con un desnudo de Susana en el centro del lienzo, atrayendo inmediatamente los ojos del espectador (Bohn 2001: 264; Hahn 2004: 634), pero sitúa en la periferia del cuadro, escondidos en el jardín, a los dos viejos. El hecho mismo de que se estén ocultando simboliza su intención malévola, aunque lo único que están haciendo es observar a la joven desnuda, lo mismo que hace el espectador del cuadro. Es decir, el pecado de los viejos es la lascivia que nace del voyeurismo, el mismo que amenaza al espectador: lo que atrae nuestra mirada al cuadro, el interés por el cuerpo desnudo de Susana, es lo mismo que el lienzo nos achaca. Así lo entiende Bohn, que sugiere que la composición del cuadro del veneciano “also implicitly fashions the viewer into a voyeuristic lecher analogous to the elders in the background” (2001: 264–265). Tintoretto resalta este mensaje incluyendo frente a la joven un espejo, que llama nuestra atención sobre la función de la vista y la contemplación de la belleza corporal. Gracias a estos detalles, el cuadro de Tintoretto constituye una paradójica reflexión sobre el voyeurismo.

Se trata de un punto de vista que también elige Guercino en su cuadro sobre el tema que actualmente conserva el Museo del Prado. Al igual que en el lienzo de Tintoretto, en el de Guercino la luz emana del cuerpo desnudo de Susana, que se convierte en el punto central de la composición. Los viejos se ocultan entre las sombras a la izquierda del cuadro, espiando a Susana e indicándole silencio al espectador. El gesto de llevarse el dedo a la boca para pedir silencio parece proceder de Rubens, que lo había utilizado pocos años antes que Guercino en el cuadro *Susana y los viejos* que se conserva hoy en día en la Galleria Borghese, aunque el viejo de Rubens le hace el gesto a la sorprendida Susana, mientras que el de Guercino lo dirige al espectador. Esta comunicación entre el viejo y el público conecta a los mirones con el mundo del espectador, tanto por el gesto de complicidad como por el hecho de que los viejos ocupan un primer plano intermedio entre el público y Susana. Mediante la distribución de la luz y la composición del cuadro, Guercino resalta los puntos en común entre los viejos y el espectador: ambos contemplan en silencio el cuerpo desnudo de la muchacha, y ambos derivan placer de ello. Por tanto, al igual que su presumible modelo,

---

<sup>3</sup> Pese a este parecido, Rembrandt no se inspiró en Rubens, sino en Pieter Lastman (van de Wetering 2006: 145–146).

Tintoretto, Guercino ha convertido la escena del baño de Susana en una reflexión sobre el voyeurismo.

Del mismo modo, Rembrandt comunica un mensaje semejante al de Tintoretto y Guercino en su *Susana y los viejos* del Mauritshuis de La Haya. El lienzo parece una simplificación del cuadro del mismo título que se encuentra en Berlín: la obra del Mauritshuis casi elimina el paisaje de arquitectura clásica que aparece al fondo del cuadro, así como detalles como las ricas ropas de Susana, al lado del agua, para centrarse en la figura de la joven en el acto de meterse en el agua. La postura de la hebrea es la misma, agazapada y cubriéndose las partes pudendas, pero con una diferencia fundamental: en el cuadro de Berlín, Susana mira por encima del hombro a uno de los viejos, que la ha sorprendido por detrás y la está interpelando mientras la sostiene por la toalla con que se cubre la joven; en el cuadro del Mauritshuis, Susana mira al espectador, que sólo tras haber examinado el cuadro con suma atención y tras haber apartado los ojos del cuerpo y mirada de la joven percibe que en las sombras de la derecha del cuadro se aprecia el perfil de uno de los viejos. Rembrandt parece insinuar que el otro viejo que completa el par bíblico, el otro mirón que acecha a Susana, es el espectador,<sup>4</sup> hacia el que la vulnerable hebrea dirige una acusadora y avergonzada mirada. En la interpretación de Rembrandt, el desnudo de la casta Susana sirve para que el espectador del cuadro reflexione sobre las complicaciones éticas de representar un desnudo femenino y sobre la relación entre apreciación por la pintura de chicas desnudas y voyeurismo.

Estas interpretaciones de pintores de la época sugieren la posibilidad de una lectura paralela para el soneto de *La Filomena*, que comparte con los cuadros de Guercino y Rembrandt la alusión al espectador, típica del arte barroco (Maravall 1996: 442). Lope abre su soneto precisamente con una referencia a un interlocutor (“Tú”) que se encuentra contemplando el cuadro de Susana, al que la voz narrativa promete un desengaño. El cuadro esconde una “verdad” que desconoce el espectador y que comentamos anteriormente: la escena bíblica es también un “retrato” de Fabia. Sin embargo, Fabia no es el único objetivo de la sátira de Lope, como revela una lectura más detallada del primer cuarteto. Al igual que Guercino y, sobre todo, Rembrandt, el Fénix incluye en los cuatro primeros versos del soneto una sutil acusación de voyeurismo dirigida contra el espectador. La clave se halla en el cuarto verso (“la retratada injustamente admiras”), que permite una doble lectura: por una parte, el espectador admira erróneamente (“injustamente”) la virtud de “la retratada” en figura de Susana, por desconocer que se trata de una persona muy poco casta; por otra, el espectador admira excesiva y lascivamente (“injustamente”) el cuerpo de “la retratada” Fabia-Susana porque la joven se halla semidesnuda, como exigía la temática bíblica. Es decir, la sátira de Lope persigue cuatro objetivos, tres que señalamos anteriormente y uno más que acabamos de desentrañar. En primer lugar, el soneto fustiga particularmente a Fabia por su moral relajada y por su osadía. En segundo lugar, critica en general la impúdica costumbre que existía en la época de hacerse retratos a lo divino. En tercer lugar, el poema lopesco pone de relieve que estos retratos quebrantan las normas de lo

<sup>4</sup> El segundo viejo se encuentra justo por encima del otro, pero resulta tan difícil de localizar que el espectador permanecería mucho tiempo con la impresión de que él mismo era el otro mirón.

verosímil y llaman la atención del espectador hacia las contradicciones del cuadro, desvelando su naturaleza ficticia. En cuarto lugar, el Fénix resalta que la afición por la historia de la casta Susana se basaba más en un placer voyeurístico por contemplar el cuerpo desnudo de una pudorosa muchacha que en la admiración de la castidad. De hecho, Lope utiliza el poder reflexivo de la ékfrasis para subrayar que la casta Susana provoca precisamente pensamientos incastos en aquellos que contemplan su historia. El poeta resalta con cierto escepticismo las razones que hicieron la historia de Susana un motivo tan querido por la pintura de la época: la escena bíblica, con un desnudo femenino inevitable y con la excusa de fustigar el comportamiento de los viejos, escondía una gran sensualidad. Los pintores la escogían “for the opportunity it presented to depict a nude heroine” (Hollander 2003: 1341). Se trata de reflexiones moralizantes muy apropiadas para la nueva imagen que el Fénix quería proyectar en la década de los 20.

Sólo nos queda meditar a nuestra vez sobre las posibilidades de que Lope hubiera visto a comienzos de los años 20 un cuadro con la historia de la casta Susana que le hubiera impresionado lo suficientemente para provocar estas ékfrasis. Puesto que los cuadros de Rembrandt datan de los años treinta y cuarenta, no resulta cronológicamente factible proponer que influyeron sobre el poeta español. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el Fénix hubiera visto uno o varios grabados reproduciendo cuadros famosos, tal vez obra de la “industria veneciana” (Bassano, Tiziano, Veronese o Tintoretto), boloñesa (Guercino) o flamenca (Rubens). En cualquier caso, dada la vaguedad de las descripciones y los contextos imaginarios en que aparecen, resulta prudente acogerse en esta ocasión al ejemplo de Spitzer y reconocer que si Lope vio un cuadro de los que hemos comentado, “we are not able to say” (1954: 2).

Por consiguiente, las ékfrasis de la historia de Susana en la obra de Lope nos para observar los cambios en la imagen del poeta, y para examinar como el Fénix utilizó la ékfrasis para reflexionar sobre la ética de la representación y el voyeurismo, de un modo paralelo a los pintores de la época. ¿Es apropiado hacerse pintar en figura de personaje de la Escritura?, se pregunta Lope, como Ulloa Pereira. ¿Es moral representar un desnudo femenino para ejemplificar una historia de voyeurismo, pero tentando al tiempo al espectador a caer en el mismo pecado?, se pregunta el Fénix con los pintores de la época. Aunque resulte imposible apuntar a un cuadro particular como fuente de las ékfrasis lopescas, las representaciones pictóricas del baño de Susana en los artistas citados resultan esenciales para contextualizar los conceptos de Lope, su ironía y juego narrativo.

## Obras citadas

- Aristóteles (1994). *Poética*. Trad. José Alsina Clota. Barcelona: Icaria.  
 Bal, M. (1993). The Elders and Susanna. *Biblical Interpretation*, 1, 1–12.  
 Bergmann, E. L. (1979). *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish golden age poetry*. Cambridge: Harvard University Press.  
*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio* (1977). Ed. Alberto Colunga y Laurencio Turrado. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Bohn, B. (2001). Rape and the gendered gaze: *Susanna and the Elders* in Early Modern Bologna. *Biblical Interpretation*, 9, 259–286.
- de Vega, L. (2003). *La Circe, con otras rimas y prosas*. In A. Carreño (Ed.), *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe* (pp. 351–747). Madrid: Biblioteca Castro.
- de Vega, L. (2003). *La Filomena*. In E. A. Carreño (Ed.), *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe* (pp. 1–349). Madrid: Biblioteca Castro.
- de Vega, L. (2004). *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Ed. A. Carreño. Madrid: Biblioteca Castro.
- de Vega, L. (2004). *Triunfos divinos con otras rimas sacras*. In A. Carreño (Ed.), *Lope de Vega, Obras completas. Poesía, V* (pp. 47–210). Madrid: Biblioteca Castro.
- de Vega, L. (2005). A la casta Susana. Soneto. In A. Carreño (Ed.), *Lope de Vega. Poesía, VI. Huerto deshecho. Egloga a Claudio. La Vega del Parnaso. Otros versos* (pp. 621–622). Madrid: Biblioteca Castro.
- de Vega, L. (2007). *La Dragontea*. Ed. A. Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- de Vega, L. (en prensa). *Isidro. Poema castellano*. Ed. Madrid: Cátedra.
- Hahn, R. (2004). Caught in the act: Looking at Tintoretto's Susanna. *The Massachusetts Review*, 45, 633–647.
- Hollander, M. (2003). Losses of face: Rembrandt, Masaccio, and the drama of shame. *Social Research*, 70, 1327–1350.
- Maravall, J. A. (1996). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.
- Orozco Díaz, E. (1947). *Temas del Barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.
- Orozco Díaz, E. (1977). *Mística, plástica y barroco*. Madrid: CUPSA.
- Sánchez Jiménez, A. (2004). Manjar de héroes, manjar de santos: la comida en el *Isidro* y 'La Circe', de Lope de Vega Carpio. In S. Poot Herrera (Ed.), *En gustos se comen géneros. Congreso Internacional Comida y Literatura* (Vol. 3, pp. 185–196). Yucatán, México: Instituto de Cultura de Yucatán.
- Sánchez Jiménez, A. (2006). *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis.
- Spitzer, L. (1954). Lope de Vega's "Al triunfo de Judith". *Modern Language Notes*, 69, 1–11.
- van de Wetering, E. (2006). *Rembrandt: Zoektocht van een genie*. Zwolle: Waanders.
- Wind, E. (1937). Studies in Allegorical Portraiture. *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1, 138–162.