

# Los lejos que se ven en la pintura

(Teatro y pintura en el barroco)

**A**lgunos modos de pensar sustentados en el afinamiento y la crítica de nuestro lenguaje, como el del pintor Salvo, nos hacen ver que, en realidad, cuando hablamos de la tradición de la pintura occidental, hablamos de un período de tiempo que se pudiera reducir a cinco siglos de cultura. Dos ideas pueden muy bien presidir el desarrollo acaecido entre esas fechas, digamos entre el siglo XV y el nuestro: hablaremos de la perspectiva y de la máscara. De la relación entre el tiempo y los hombres durante fechas en que éstos y aquél todavía tenían alguna vinculación distinta de la mera sucesión de los momentos de un presente continuo, antes de la patética y trágica (nunca mejor dicho) ruptura de los lazos que ahora parecen disueltos en alguna época lejana y definitivamente perdida.

Es sabido que una máscara disfraza una identidad mediante una sustitución. También que, de extender por doquier el juego de las máscaras, nos encontraríamos en un teatro, donde todo es máscara, como en las calles dispuestas para un carnaval. Pero, ¿qué ocurre si el mundo no fuera sino un diverso y general teatro, si en la máscara de cada uno no hubiera extravío o disfraz sino precisamente encarnación de su propio destino y de su propio nombre? Para esta posibilidad que todo el barroco europeo aprobaría, el mundo se extiende como un gran escenario donde cada ser y cada cosa cumplirían su destino, como al cabo lo hacen los seres y las cosas en otro escenario mayor, regido por las leyes secretas de la Gran Memoria, sin antes ni después, sin pasado ni futuro, que únicamente dictan la representación en la sesión a la que asiste la mente divina. Todo se quiebra, todo se desmorona y se deshace, sin embargo, cuando el espectador se sabe con demasiada y letal lucidez espectador de una ficción, y el actor rasga el velo de la ilusión con la distancia de saberse también personaje de una falsedad, o con la confusión de mezclarse entre

el público, o de querer mezclar al público con él. Recuerdo que para Leopardi, en muchas anotaciones de su inolvidable *Zibaldone*, la capacidad de vivir con ilusión y con pasiones era la cifra mágica sin la cual se apaga hasta extinguirse la llama de la vida.

Pues bien, si el espacio escénico que componen nuestro «pequeño mundo» y la Gran Memoria de Dios, que resulta ser el único espacio donde se encuentran, desaparece, lo hace también la posibilidad de esa divinidad cada vez más alejada y más ajena y, con ella, la de nuestro propio papel en la obra, la de la verdad de nuestra máscara (porque es ahora cuando ha aparecido el juego de la verdad y el error, que antes no tenía cabida) hasta que la ausencia acaba por ser, ya sin actores, el protagonista único de una pieza sin duda larga y aburrida, además de mortal.

Estas observaciones, conocidas para todo contemporáneo mío, no me hubiera sido posible precisarlas sin la persuasión derivada de la lectura de un ya viejo libro de Eugenio Trías, *Drama e identidad* (Barcelona, Ariel, 1974), en el que se estudia la relación entre una cultura dramática cuya cima debiéramos encontrar en el barroco, y la percepción de nuestra propia identidad entendida como desvelamiento de la verdad y de la memoria. Sobre este vínculo de reconocimiento de nuestro propio ser, de nuestro mundo y de nosotros en él, decía Trías con carácter general: «Nuestra literatura, nuestra mitología, nuestra cotidianeidad está poblada de seres sin estirpe ni parentela. Inclusive sin nombre. Que a lo más tienen por nombre una inicial. O que se llaman lisa y llanamente «El Innombrable». El gran teatro del mundo, pues, desaparece. Donde hubo Autor todavía no ha llegado Godot y no hay trama porque no hay drama. Y no hay drama porque no hay tiempo. Es un pensamiento en el cual la duda es radical, no únicamente metódica. Es una filosofía que ni siquiera alcanza la precaria paz y satisfacción que proporciona el escepticismo».

No siempre fue así. La vida y el tiempo eran, como la identidad y la memoria, una sola y la misma cosa. Frances A. Yates nos ha dejado el impagable libro *El arte de la memoria* (versión española de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974) para explicar el nacimiento de técnicas, artes y magias que desde Grecia al siglo XVIII tuvieron por cometido, en resumidas cuentas, acercarse a la Gran Memoria del Mundo tal y como se representa a la mente de su Creador, y rozar con alas humanas la porción de cielo en la que los hombres participan de la naturaleza divina. El orador clásico aspiraba a ver el orden visual en las palabras de su discurso. Imagen, espacio y voz quedaban reunidos en la raíz de una técnica o arte que tomaría luego muchos nombres y muchos derroteros pero en la que no ceso de encontrar el nacimiento del denominador de la que antes llamábamos cultura dramática occidental.

Mucho más tarde, la recuperación de la antigüedad clásica por parte de los Renacimientos italiano e inglés, sobre todo propició una resurrección del arte de la memoria cuyo componente escénico y visual debía ahora entrar en conversación con una nueva ciencia constituida en piedra angular de la civilización que nacía: era la perspectiva. A partir de entonces, los artilugios proyectados en pos del logro de la verosimilitud aristotélica y contruidos para «ver el mundo como es debido» se suceden. La técnica fabrica el arsenal instrumental cada vez más afinado en consonancia con el deber ser dictado por la razón a la mirada. El interior de la consciencia moldea y conquista el exterior inaprehensible del mundo según la imagen que el intelecto elabora a su medida. La «cámara negra» de Alberti y el juego óptico de las tablas de Brunelleschi obligan al espectador a mirar según las reglas de la perspectiva que la locura en que murió naufragado Ucello, sólo llegó a vislumbrar. Y, en todo caso, «entre tantas cosas que se trataba de hacer resurgir», como decía Klein, se pretende la revitalización del antiguo teatro clásico, intención que encontró en el *Philodoxus* de Alberti su mejor realización y su interpretación adecuada.

Sin embargo, el esfuerzo clasicista con su decorado de pisos con columnas, su *fons scenae* a la antigua y sus decoraciones dispuestas en el orden requerido por la llamada *scaena picta*, indudablemente correspondido con una unidad de lugar, de acción y de tiempo a la que obligaban las reglas dramáticas se va... ilusionando. En el telón de fondo de una obra de Ariosto aparece pintada, con su horizonte al fondo de la fuga, una *prospettiva d'un paese*, y Serlio, cuyo famoso proyecto de teatro de madera para Vicenza data de 1539, llena los ojos del espectador de relieves, distancias y trampantojos que se siguen desarrollando después en innumerables ejemplos hasta que la profundidad de la escena se abra al infinito y rompa, como en el siglo XVII, la unidad espacial y, con ella, las otras dos unidades de la preceptiva aristotélica. Nuevas almas, nuevos gustos.

La «resurrección» de la antigüedad clásica nos mueve a pensar ahora en el simultáneo anuncio de su final. En cierto modo, la Antigüedad acaba en el Renacimiento, podemos pensar, y el tiempo, el espacio y la acción únicos que marcaban la sujeción a sus leyes dramáticas se van deshaciendo hasta culminar en el teatro barroco de Lope o de Shakespeare. Por cierto que para Yates el arte de la memoria renacentista vendría a abarcar las aportaciones de un lapso de tiempo inaugurado por el *Teatro* de Giulio Camillo y clausurado por el colofón de otro *Teatro de la Memoria*, el de Robert Fludd, el gran filósofo hermético de la Inglaterra del siglo XVII, más o menos contemporáneo del «cisne del Avon». Cuando definió su *Teatro* habló de un lugar «como un teatro público en el que se representan comedias y tragedias». Teatros públicos eran los teatros en los que se

representaban las obras de Shakespeare, por ejemplo, y es muy posible que estuviera pensando en uno de ellos y no en un juguete de ficción para ayuda de oradores retóricos.

«¡Ved las ruinas del mundo!», exclamaba Ben Johnson, el autor del famoso elogio de Shakespeare, ante el incendio que quemó las maderas del Teatro del Globo, sede de la compañía de actores de Lord Chamberlain. El mundo era el teatro donde se representaban la comedia y la tragedia shakespearianas. Pinturas y telones, decorados y relieves iban a pretender la ilusión de profundidad y de extensión en un escenario que en el alma de los espectadores se había agrandado hasta hacerse, como Dios, igual de lejano que la firmeza del mundo y de las creencias del optimismo renacentista, y del pequeño mundo, espejo de la divinidad. La perspectiva se iba a romper, las máscaras iban a caer tras el desarrollo de la conciencia científica positiva y sólo la ilusión de la acción, muchas veces trepidante, enloquecida, iba a ser capaz de calmar las aflicciones del nuevo gusto del público en una escena en que un nuevo protagonista habría de imperar, dominándola por completo: el Tiempo. La lejanía y la línea de fuga se convertirían en fondo de esa misma acción, esa lejanía en la que muchas veces destellan los últimos rayos del crepúsculo, como en los cuadros de Claudio de Lorena, telones al fin y al cabo de un teatro auroral o crepuscular, esos últimos rayos y luego, las estrellas de la noche infinita. Todo máscara, todo vértigo, todo acción y todo sueño.

Eugenio Trías, en el primer capítulo dedicado a explicar lo que él llamó la «madurez del drama», venía a decir: «Un templo o 'tempietto' del renacimiento (y lo mismo puede decirse de un lienzo, de un fresco, de una misa o de un motete) parece levantarse fuera de toda temporalidad (...) No hay avance ni recorrido sino tan sólo interjuego de líneas y de planos. Lo mismo sucede con los lienzos renacentistas (...) El arte del renacimiento puso los cimientos de una cultura dramática de gran escala: unificó los elementos dispersos medievales y concibió una obra unitaria. Esa unidad, sin embargo, era todavía 'formal' (...) El drama que presentó era más bien la condición de posibilidad del drama, no el drama mismo (...) Sólo en la cultura barroca puede decirse que el drama se afinca en la temporalidad (...) Una temporalidad irreversible, abocada a lanzarse, más allá del lienzo y de la bóveda, más allá de toda escisión supuesta entre interior y exterior, hacia un universo cuya única cadencia es el infinito. La cultura renacentista concibió el ser en términos de perfección, de límite, de esfera y de círculo (...). La cultura barroca intentó implicar al infinito en la representación, de ahí que todo lienzo, todo interior de templo, 'escape' de su límite material, bien sea a través de la ventana entreabierta o del ambiguo cortinaje». Esta ventana y este cortinaje de que habla Trías son fundamentalmente

visuales, cuando no decididamente pictóricos. Es, por tanto, la pintura la que va a entrar en el teatro para dotar a ese infinito de consistencia plástica y a ese espectador, de la emoción dramática derivada de la lejanía en la que se suceden los cuadros y campea la acción. Es la pintura la que va a modificar la escena desde la rigidez clásica vitrubiana y su deuda y compromiso con las tres unidades, hacia la sucesión de máscara, de países y de días. Es la pintura la que va a atemperar el ansia del espectador colmándolo de ilusiones, de formas y lugares, de historia y de leyenda.

Y, a todo esto, en España, ¿qué sucedía? Don Ramón Menéndez Pidal dejó escrito que «todo el mundo estaba ansioso de un arte dramático nuevo, que brotase de la vida y de la sensibilidad del hombre actual, en vez de un arte disecado por los preceptistas entre las páginas que Aristóteles y Horacio habían escrito para hombres de otra cultura ya caduca» (en «El hogar de Lope de Vega», recogido en *De Cervantes y Lope de Vega*, Austral, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945). Este arte dramático nuevo iba a ser, ya lo hemos adelantado, el teatro de Lope. Nuestro «fénix» quiso abrazar con pasión el sentido de la naturaleza que el platonismo renacentista había alzado por encima de los frutos del arte. Sin embargo, las vueltas de la vida, su mezclarse estrechamente con ella en amores y desencuentros incansables, había insuflado en Lope un nuevo sentimiento de lo natural a cuya expresión las reglas clásicas servían más bien de poco. La preceptiva chocaba con la emoción fresca y pujante del corazón diario hasta el punto que un buen número de autores, con don Marcelino Menéndez y Pelayo a la cabeza, quisieron ver luego en Lope el símbolo de una escisión y de un desdoblamiento cercano a la esquizofrenia. Para don Marcelino, por ejemplo, Lope es, por un lado, el poeta de la emoción popular que arrancaba del público las lágrimas y las risas en el teatro y, por otro, el pedantesco preceptista que, cuando se pone a dar razones de su arte, como en el *Arte Nuevo de hacer comedias*, no para de enumerar autores y lugares en un laberinto teorista y pseudofilosófico del que no consigue salir. El humanismo de sus raíces intelectuales y el nuevo gusto producirán en Lope, así, una tensión entre dos extremos por los que no sabe optar con decisión. Hasta cierto punto, esto es verdad si no alcanzásemos a ver en ello más que un problema creativo personal y no lo que realmente significa, es decir, el reflejo de la encrucijada en que se encontró la cultura dramática europea en la que Lope se vio inmerso y que se encarna en él como en un símbolo revelador o un emblema.

Cuando Lope defiende reglas, defiende apasionadamente las que conoce, las de las fuentes clásicas que la revitalización humanista había reprimado. Y cuando se emplea en la práctica de los versos, es a través de esas mismas leyes como cree poder alcanzar lo que su tiempo exige: el

natural de la inspiración, de la voz y del tema. Virtud y naturaleza, como el antiguo lema imponía, se alambican en el crisol de una expresión artística que pretende salvar la vida de la palabra de los estragos de un tiempo que es ya decididamente destructor. La retractación que Menéndez y Pelayo creía ver en el *Arte Nuevo...* con respecto a la propia práctica estética de Lope, no lo sería si pensáramos que la exigencia de un nuevo gusto teatral obligaba a otros cauces de la expresión para llegar a objetivos finales que eran muy viejos y que, en gran medida, eran los mismos de la antigua preceptiva aristotélica que tenía a la imitación de la vida y a la verosimilitud de la acción dramática como su fin máspreciado. Las convicciones de Lope, en tanto, no se tambalean mientras dura la demolición del perfecto edificio renacentista. Él sigue siendo, en moral y en estética, en arte y en religión, un humanista postrero que no hace palinodia de las fuentes de las que bebió pero al que su tiempo y la pugna entre la antigua cultura y el cientificismo en apogeo —los modernos— exigen un compromiso y una clara afiliación. Así lo debió entender el catedrático Alfonso Sánchez, quien hacia 1618 salió al paso defendiendo a Lope de las críticas disparadas en el libelo de las *Spongiae* que pretendían el daño de nuestro autor. Y así lo entendió también el gran adalid de su causa, el gran Tirso de Molina, que es ahora quien nos va a centrar en lo que nos interesa.

Lope quiere, sobre todo, entretener, instruir y deleitar. Pero para ello necesita, más que nada, ser entendido, transmitir con claridad la emoción que deja la vida a su paso, que es siempre para él previa y más alta que el artificio. Este deleite no es otro que el requerido en el precepto de Aristóteles y Horacio («... General aplauso/ lleva el que utilidad mezcla y dulzura/ y al lector divirtiendo le alecciona») que es de quienes Lope aprende, aunque sea a través de la *Filosofía Antigua Poética* de López Pinciano, que también nos consta, porque la hemos visto figurar en el inventario de sus últimos bienes, había leído Velázquez. Complacer, pues, emocionar, al cabo, con un nuevo teatro que para Lope es el más viejo de todos y acaso el único, cuyas normas se ve obligado a vulnerar y a trastocar por completo como si de un revolucionario autor —que lo es— se tratase, y aunque, forzado por el tiempo —el protagonista de la época— se vea forzado a vestirse con otras y muy distintas galas, como él mismo dice en el prólogo a *El castigo sin venganza*: «... que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres». Y qué hacía falta para deleitar a ese nuevo espectador, concretamente español y barroco. En el *Arte Nuevo...* es el mismo Lope quien nos lo aclara:

Por que considerando que la cólera  
de un español sentado no se templa  
si no le representan en dos horas  
hasta el final juicio desde el Génesis...

Esa impaciencia del espectador nuevo pedía movimiento, acción y acciones, vértigo, distancia, escenarios y lejanías. Para todo ello, es también Lope quien suministra la receta en unos insuperables versos de *La Arcadia* en los que, por boca de Montano, dice:

Paréceme el discurso de tu historia  
los lejos que se ven en la pintura,  
confusos cielos de tu incierta gloria.

En ese maravilloso endecasílabo: «los lejos que se ven en la pintura», Lope resume la pretensión de su intento teatral del que Tirso iba a ser un defensor ciego y un fidelísimo albacea. En *Los Cigarrales*, el discípulo adelantado del genio nos declara: «No en vano se llamó la poesía pintura viva, pues imitando a la muerta, ésta en el breve espacio de vara y media de lienzo pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan, y no es fruto que se niegue la licencia que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta más significativa que esotro». Recordemos que «los lejos» fueron recurso pictórico extendido en la época y, por tanto fundamental elemento compositivo de la pintura no ajeno a la sensibilidad de Lope, como tampoco lo eran las sombras y las luces. La naturaleza, para Lope de Vega, es fundamentalmente pintora y su realidad es, ante todo, visual. De ahí que el artista deba abordar con esta sabiduría su imitación, el fin último de su arte.

Además de las alusiones pictóricas que conocemos en *La Arcadia*, en *La Dorotea* o en *Amarilis*, el dramaturgo repartió con generosidad referencias a la pintura en gran número de sus comedias, como Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano se encargaron de expugar en un meritorio estudio (*Afirmaciones de Lope sobre preceptiva dramática*, C.S.I.C., Madrid, 1961) en el que también se citan remisiones a lo que no es sino lugar común de la cultura del siglo XVII español y, en concreto, de sus teóricos y preceptistas, como Francisco de Holanda, quien, en sus *Diálogos de la pintura* reivindicaba al orador que dibujaba con palabras en la exposición y explicación que de la retórica hizo Quintiliano; Vicente Carducho; el citado López Pinciano («... el poema es una tabla, la fábula es la figura, el metro los colores...»); Francisco Cascales; Ricardo del Turia, que vuelve a hablar de la cólera española, que «está mejor con la pintura que con la historia»; Pérez Montalbán... Los autores del mencionado libro dicen con indudable tino que «es fácil ver la relación que existe entre pintura y poesía (en

nuestro caso el teatro) si no perdemos de vista que el poeta toma en cuenta que su obra está escrita para representarse y, por tanto, es pintura en acción». Lope, pues, quería «ver» sus comedias y hacerlas «ver», al modo en que el orador que intentaba persuadir a su público mediante las normas de la retórica clásica, precisaba «ver» sus palabras para hacerlas «ver» en un discurso que tomaría forma visual llegado a los oídos del que escuchaba la voz. La imaginación barroca llega al límite de los ojos para encomendar a los oídos el alcance de lo que no consigue dar caza con la vista. De ahí que el cuadro barroco que Trías recordaba no concluya, como en una pintura renacentista, en los márgenes de su marco, sino que desborde sus fronteras y se proyecte hacia otro espacio que ya no tiene materialidad real pero hacia el que la imaginación se ve invitada a viajar por la persuasión de la distancia, de la velocidad y de la profundidad de las formas y las figuras. Los oídos ven y los ojos escuchan, como el propio Lope repite en otro de sus prólogos: «... pero aunque sea cosa tan excelente el oír, puedo yo con solo la vista oír leyendo, y saber sin los oídos cuanto ha pasado en el mundo. Lo mismo dirán los oídos contra los ojos; pues pueden ver como ellos, retratando en la imaginación por ideas lo que oyen». Y también:

Pues así la vi y en calma  
después de verla quedé  
y a los ojos trasladé  
la imaginación del alma.

La pintura se hace sueño del alma que desborda la visualidad de una representación, persuadida de ser algo más que plástica. En el apoyo pictórico de Lope, la preeminencia de la realidad natural se resuelve en sombra, en humo, tras la imitación trabajosa del artista. Hay algo no alcanzable, algo que es aroma, suspiro, esencia más que sensible, sombra hacia la que sólo la imaginación se puede proyectar después de conocer el glorioso fracaso de los ojos. Ha nacido un tiempo nuevo hecho de roleos y de espirales, de abismos insondables y de cimas indiscernibles, que encontrará su fiel acuñamiento formal algo más tarde, cuando la idea del infinito romántico mueva a otras formas de representación adecuadas a otra sensibilidad y a otras angustias. Por el momento, los lejos, las sombras y los fulgores de la pintura barroca que Lope quiso para su teatro son, me parece, el heraldo visual, en su indefinición, su vaguedad y su misterio, de lo que se iba acercando.

En cuanto a la colaboración de los sentidos que hoy nos importan, quizá no deje de venir a cuento un recuerdo del gran innovador del teatro barroco, del que, como decía Harold Bloom, «después de Dios, es quien



más ha creado», aunque sólo sea por hilvanar afanes de una común Europa y de una tradición y una preocupación que Lope y Shakespeare compartieron, y por no olvidar la ruina entre llamas del hermetismo que habíamos sepultado junto a la del Teatro del Globo. Nos ahorraremos ese teatro del arte de la memoria en que consiste, entre otras cosas, el *Cimbelino*, pero no puedo por menos de recordar algunos pasajes de *El Rey Lear* que nos sirven para el comentario. Y es que en la escena VI del acto IV, en el precipicio al que han llegado, cerca de Dover, Gloucester y Edgardo, éste se esfuerza por describir lo que está viendo al fondo del abismo para que la imaginación del duque, ya sin ojos, se lo represente. Es una descripción de lejos y de distancias que avanza hacia el infinito en la irreversible dirección de una caída: «Venid, señor; aquí está la cima. Estaos quieto. ¡Qué escalofríos da dirigir la vista allá abajo! Los cuervos y las chivas que vuelan por el espacio intermedio apenas aparecen mayores que escarabajos. En medio del precipicio, suspendido en el espacio, veo a un hombre que coje hinojo marino; ¡pavorosa faena! Dijera que no es más grueso que su cabeza. A los pescadores que recorren la playa se les tomaría por ratoncillos. Más lejos, un gran navío anclado parece tener el tamaño de su chalupa, y ésta es como una boya, que apenas se distingue. No logran oírse desde esta altura los murmullos de las olas que van a romperse sobre las innumerables peñas movedizas de la costa; no puede mirar más desde tan alto. Temo que la cabeza se me vaya y que, perdida la vista, caiga en el abismo».

Y sólo un poco más tarde, cuando el enloquecido monarca hace entrada en la escena coronado de hojas y de flores, se entabla un diálogo que también debemos recordar. Lear ordena leer un mensaje al duque, a lo que éste, sin vida entre los párpados, replica: «¡Cómo! ¿Con las cuencas de los ojos?» Después, Lear insiste: «¿Estás loca? Se puede ver cómo va el mundo sin tener ojos. Mira con las orejas. Ve allí cómo un juez injuria a aquel ladrón sincero. Presta el oído. Cámbialos de sitio por arte de birlibirloque. ¿Quién es el juez? ¿Quién es el ladrón? ¿No has visto al can de una granja ladrar a un mendigo?»

Íbamos con los lejos. El esfuerzo de Lope por presentar un cuadro al espectador, una pintura, se ve compensado por la emoción que proviene de la percepción de una distancia espacial y temporal a través de la cual llega la acción, transcurre y se fuga. Algo más tarde, el teatro francés, sobre todo, también querrá imágenes, formas, representaciones y figuras muy cercanas a las de una presencia plástica, pero lo cierto es que su poesía no las conseguirá sin pagar un cierto tributo a la rigidez y a la frialdad de otra clasicidad por segunda vez recuperada y hay que decir que casi agotada e inexpresiva. Por el contrario, la imaginación a la que apelan el

teatro y la pintura españoles del barroco aporta una representación en la que la plasticidad de las formas deshace sus aristas por mor de su dinamismo y fugacidad, y se aleja hacia el infinito en el momento y lugar en que la representación visual ha llegado a su límite. Es a ese límite al que han sido llevadas la óptica y la perspectiva del sistema plástico renacentista que hace no tanto tiempo habíamos visto nacer. Pero, en realidad, se trata del mismo afán, digamos, del mismo alma de quien actúa como transportador de una visión y de una imagen del mundo que ayer estuvo firmemente asentada y hoy parece querer saltar a los aires indefinidos del abismo. Es el mismo Lope quien decía:

A ti, que en perspectiva  
acercas lo más lejos  
entre confusas nieblas y reflejos,  
dulce mentira viva.

Reconociendo así una alusión, una ficción y, en cierto modo, un fracaso de la realidad material percibida por los sentidos. Así lo dice quien, sin apenas duda, sabía que no poseía más instrumental que el que su cultura humanista le había legado con la herencia del siglo XVI para el buen fin de sus propósitos artísticos, para que, como así lo escribe, su teatro muestre la vida «haciendo el mismo efecto en los oídos que la pintura en los ojos, grandes las primeras figuras, y las demás en lejos; porque sin reducir las a perspectiva es imposible pintarlas...» Es obvio también que la visión sobre lo real impuesta por la perspectiva del Renacimiento que Lope y el barroco heredan y defienden (para llevarla luego al borde de sus posibilidades de representación y, con ellas, al borde de un precipicio) determina un sistema de figuración plástica basado en la confianza dada a las leyes ópticas que la física naturalista había propugnado. Es, diríamos, una imagen del mundo confiada y optimista que parece decirnos: «lo que ves, existe y lo real es como lo ves». Cuando la confianza en la realidad quiebra y nuevas leyes comienzan la larga senda de la duda occidental, aquella imagen de la naturaleza quiebra con ella y es sustituida por otra imagen que guarda la obediencia a las mismas leyes perspectivistas, pero ahora con la conciencia de estar soñando una ficción, con el desengaño que produce estar asistiendo a un teatro perfectamente representado en el que, sin embargo, todo es mentira. De ahí al tirabuzón hiperconsciente en que se asfixian nuestra cultura dramática y nuestra imagen del mundo hay sólo un paso de dos o tres siglos. La conciencia hipertrofiada del actor en el escenario —la mentalidad de actor— abolirá el papel del Autor del teatro y del mundo que antaño estaba presente aunque no representado.

Pero ya sabemos que la «desmesura» barroca está muy lejos de consistir en una perversión. En vez de representar una suerte de visión enfermiza, es más bien la representación formal, cimentada en el sistema óptico renacentista, de un alma nueva, del alma de un hombre que ya tenía y encarnaba otra imagen del mundo. Orozco recordaba cómo «en lo formal y en lo ideológico se desarrolla este paradójico contraste: visión próxima, concreta y detallada, junto a visión de lejanía y profundidad confusa: precisamente hasta acentuando ambas visiones con los llamados 'primeros términos desmesurados'. Igualmente los objetos, perfilando duramente su corporeidad hasta excitar la sensación táctil, sugieren, por otra parte, incluso en la atmósfera que los envuelve, el mundo de lo infinito al que deben su existir. Pensemos en los bodegones de Sánchez Cotán y de Zurbarán que, conforme a la afirmación teresiana, descubren bien esa presencia de Dios hasta en la más humilde de las criaturas». Esos «primeros términos desmesurados» son, por lo demás, fórmula de Wölfflin que Orozco emplea, como también lo es la de la «tendencia a la forma abierta», signo y carácter de la estética del tiempo que nos ocupa. Abierta al infinito aquel que todavía no ha abandonado el último acantilado formal de la representación perspectivista, y consciente de que en ese llevar la representación aquella a su extremo y en acusar el énfasis de ese estado terminal consiste la limitación de la distancia visual, y de que en la sugerencia y persuasión de la fuga está la clave del sistema iconográfico y óptico en el que se reconocen la tensión, la impaciencia y la melancolía de un alma humana muy distinta ya de la del confiado humanismo.

Los «lejos» son efecto utilizado por los pintores barrocos, ya lo hemos dicho, y aprendido por los poetas. En el contraste de la desmesura de los primeros términos con la vaguedad difuminada de los fondos radica la representación de la sensación de infinitud tan característica. Y es así como, en el comienzo del *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo, aparecen dos pintores en cuya labor no faltan «nuestros lejos». Y es también Orozco quien recuerda una copla burlesca de Góngora:

Reniego de viejos  
Si es lejos, no me lo mandes  
Que aún en los lienzos de Flandes  
Me parecen mal los lejos.

Y otro pasaje del *Orfeo* de Jáuregui («la luz caliginosa de un turbado incendio, entre borrados lejos»), otro del *Desengaño de Amor en Rimas* de Soto de Rojas («Cuyos lejos y sombras bulliciosas/ Parecen pensados donde están las diosas»). Pero, sobre todo, en Lope hay toda una galería museográfica de distancias y de contrastes pictóricos. Pensemos en este

fragmento de *El Príncipe Constante* en el que no es difícil reconocer uno de esos telones teatrales desde los que la luz llega al espectador, como en el aire, partiendo del fondo del escenario, que pintó tantas veces Claudio de Lorena:

Dos naves: si bien entonces  
No pudo la vista absorta  
Determinarse a decir  
Si eran naos o si eran rocas;  
Porque como en los matices  
Sutiles pinceles logran  
Unos visos, unos lejos  
Que en perspectiva dudosa  
Parecen montes tal vez  
Y tal ciudades famosas,  
Porque la distancia siempre  
Monstruos imposibles forma:  
Así en países azules  
Hicieron luces y sombras  
Confundiendo mar y cielo  
Con las nubes y las ondas,  
Mil engaños a la vista...

Como es bien sabido, lejos y sombras no son sólo, en la técnica barroca de la pintura, una mera aportación iconográfica que se deriva del sentimiento de hallarse el hombre situado en un determinado lugar frente al mundo. Además de ello, son aplicaciones prácticas ejecutadas por el artificio manual que da en disponer una materia pictórica cada vez más deshecha, más porosa, más esponjada, entre cuyas manchas y empastes penetran el aire y la desmembración del tiempo. En Lope también son frecuentes estas observaciones. Así, de *La corona merecida*, Rennert y Castro entresacaban esta anotación:

¡Oh que imagen de pintor diestro  
que de cerca es un borrón!

Compañera de otras en las que también se insiste sobre una particularidad de la técnica que Velázquez llevó a su grado más asombroso de conclusión óptica. Sin embargo, para Rennert y Castro no debía estar Velázquez en el pensamiento de Lope sino, quizá... El Greco. ¿Qué tendría de extraño, de inclinarnos a buscar afinidades ideológicas y estéticas, si reparamos en que precisamente fue El Greco el pintor insignia del neoplatonismo tardío que pervive en el barroco español, el postrero talismán del Renacimiento humanista? ¿No era El Greco el pintor homenajeado por todos los contertulios de los convivios de la España neoplatónica del siglo XVII? Nada nos extrañaría, pues, que El Greco estuviera en más de una

ocasión en la cabeza de Lope, igual que estuvo en la de Góngora, igual que Marino y el marinismo, símbolos del neorrenacentismo italiano, estuvieron en buena parte de las dos poetas y pintores españoles, aún antes y, sobre todo, después de que en 1602, las *Rime* llegaran a España y fueran lectura habitual en los círculos aquellos. Bien lo supieron Soto de Rojas o Villamediana, como estudió Juan Manuel Rozas en un breve y ejemplar librito titulado *Marino en España*. Y el propio Lope, del que Marino expresó no pocas venas de caudal lírico, no regatea elogios, como los del famoso soneto de emparejamiento con Rubens («Marino, gran pintor de los oídos/ Rubens, gran poeta de los ojos»), que para Dámaso Alonso era de «desbordada admiración».

El mismo Lope, en el prólogo a *El marido más firme*, aconseja (la toma en consideración de la cita es del mencionado y estupendo libro de Luis C. Pérez y F. Sánchez Escribano): «... Escriba Vm. con fertilidad libros, canciones, fábulas, epitalamios, a imitación del abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino...». Pues bien, esta manera de escribir que Lope tenía por propia de Marino no creo que sea otra que la dictada por el peculiar modo en que la tradición era sentida y recordada en la memoria del humanismo aficionado a galerías y a museos. Se trataba entonces de copiar, de trasladar, de situar en los lugares vacíos del teatro del tiempo las figuras y los nombres que el Tiempo se estaba encargando de deshacer.

¿Cómo compones? Leyendo  
y lo que leo imitando  
y lo que imito escribiendo  
y lo que escribo borrando,  
de lo borrado escogiendo.

Así aparece dicho en *La Dorotea* y así circulan entre los versos del siglo XVII español modos, figuras, personajes y objetos repetidos y transportados de autor en autor, de poema en poema, de boca en boca con imitaciones, plagios, remedos y préstamos que están muy lejos de significar codicia de artistas sin imaginación. Antes bien, vienen a determinar, en mi opinión, una muestra de la general suposición compartida por los artistas de estar personificándose a sí mismos como una suerte de propietarios en régimen de vicaría, o mejor, de ser una especie de actores y máscaras de un gran teatro, del gran teatro en que todos desempeñan papeles legados y marcados por una vieja tradición. Y de que todo se ordena allí en virtud de unas leyes que a punto están de perderse, como si se tratara, en fin, del Gran Teatro de la Memoria del Mundo tan caro a los *hermetica* de los siglos XV y XVI, y tan secreta y misteriosamente transmitido por el más

rico reguero del hondón de nuestro barroco del siglo XVII, hasta que, como el del Globo, este otro Gran Teatro arda en llamas, la vieja cultura dramática se extinga y la sabiduría inmemorial se convierta en el eco del viento que sopla en un desolado lugar de hornacinas huecas y de tramosas herrumbrosas, con el único protagonista de la Duda reinando sobre el escenario devastado, ni siquiera una ausencia de transparente esperanza. Algo acaba entonces, pero hasta entonces pervive, aseveración que he querido rastrear por unos vericuentos ejemplares y nunca del todo recordados, pues que la frialdad de una cierta archivística histórica se complace demasiadas veces en darlos por olvidados.

**Enrique Andrés Ruiz**

