

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**

