

# 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