

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