

LOPE Y VELÁZQUEZ, DEL NATURAL

Enrique Andrés Ruiz

I. La conocida teoría de *los frutos tardíos* como rasgo caracterizador de sea lo que sea lo español a través de siglos tiene, además de su lectura estricta -la fatalidad que parece llevar a casi todos los estilos y formas de la cultura europea a alumbrar **in extremis** un último y postrero resultado de la mano de un pintor, o poeta, o arquitecto en este confin de Occidente- otras dos versiones que parecen tradicionalmente preocupar cada una a su manera. La primera no merece para mí mayor detenimiento, se trata de esa absurda manía de resaltar el atraso civilizador como causa indudable de todo cuanto ha sucedido y sucede ganando, puede ser, algunas explicaciones sin duda útiles a la estadística o a la mercadotecnia pero a cambio, es cierto, de írsele a ese tiro el pájaro que de verdad nos interesa y, con él, la dignidad. Sí ha servido, no obstante, para granjear fama de moderno y, a veces, hasta de ilustrado. En segundo lugar, andan aquí y allá impresas páginas que más vale no olvidar, dedicadas a profundizar en aquella suerte que parece un destino, y que pueden hacer las delicias de cualquier lector aunque sólo le llevase a ellas ese modo de arrancar casi poesía de una extraña condición de teleología geográfica. Sólo por eso vamos con ellas a rastrear en un pasado de poemas y pinturas españolas.

He encontrado una buena introducción. Todos recordamos un perfecto poema de Manuel Machado. Está dedicado a Felipe IV, y éste es precisamente su título. Perteneció al libro *Alma* (1902) y se compone de cuatro estrofas de impecables tercetos entre los que se encuentra el que para Dámaso Alonso era *sin duda, el verso más expresivo que ha salido de la pluma de Manuel Machado, de los mayores aciertos de la poesía española contemporánea*:

el negro terciopelo silencioso.

Todo el poema es un ejemplo de técnica, de concreción y de serena y también silenciosa expresividad. El retrato del monarca destila unas gotas cristalinas de la altivez que conserva quien acaso ya todo lo ha perdido y todo lo tuvo. *Por debajo del garbo* - dice Alonso, quien detecta en este término italiano la "elegancia animada con fuerte vitalidad"- *es decir más en lo hondo, hay una última elegancia inmóvil de lo español*. En efecto, la pose gentil del rey tiene escasisimo movimiento, le queda no mucha vida entendida como fortaleza y a sus espaldas se cierne un inexcrutable y aterrador vacío.

*Nadie más cortesano ni pulido
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde
siempre de negro hasta los pies vestido.*

*Es pálida su tez, como la tarde.
Cansado el oro de su pelo undoso
y de sus ojos, el azul, cobarde.*

*Sobre su augusto pecho generoso
ni joyeles perturban, ni cadenas
el negro terciopelo silencioso*

*y en vez de cetro real, sostiene apenas,
con desmayo galán, un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas.*

Después de leído el poema no queda nadie que no piense en Velázquez, en alguno de los retratos que el pintor dejó de su rey y en los que también nos dejó a su amigo. Sin embargo no hay en El Prado ningún retrato de Felipe cuyo negro terciopelo acabe en manos azuladas que sostengan guante perfumado alguno. Sí los hay severos, oscuros, brillantes, militares, fugitivos, pero con un guante ninguno. En realidad, el retrato de Manuel Machado sólo coincide casi a la perfección con otro que no es del rey sino el Infante don Carlos, el segundo hijo varón de Felipe III y de Mariana de Austria, que nació en 1607 y murió en 1732. El poeta ha escrito de memoria. O quizá no, ese complemento de la indumentaria es absolutamente necesario a la expresividad del poema, al retrato que quiere ser espejo de la decadencia, de la melancolía y de la gracia heredada a punto de extinguirse, a punto de caer, como la gamuza salvada del suelo por unos frágiles dedos de sangre agotada. También es indispensable que el retratado fuera el rey, el último sol en el ocaso de los Habsburgo, y no cualquier otro miembro de la familia en el que la cúspide de la monarquía, de la dinastía y del imperio, no se hubiera reflejado con igual eficacia. Todo puede haber sucedido, la memoria visual traicionera del poeta; la indiferencia, absolutamente irrelevante a los propósitos literarios del caso, por escrúpulos de precisión iconográfica ... Lo que sí parece de recibo es enlazar el retrato del poema y el retrato del cuadro y estimar, al cabo, la falta de resignación de Manuel Machado a prescindir o del título o del guante, extremos a los que hubiera llegado de no haberle importado tanto la poesía.

Por otra parte, el retrato del Infante don Carlos no siempre lo fue. Estuvo por mucho tiempo adscrito al repertorio iconográfico de Felipe IV (y de Felipe V) hasta que Madrazo lo identificó en 1872 ayudándose, al parecer, de un grabado de Elías Wideman. Es el retrato más celebrado de ese período gris de Velázquez y pudo haber sido pintado en 1627, cuando el infante tenía veinte años y sólo le faltaban cuatro o cinco para morir. Formó parte de la colección del antiguo Alcázar y luego de la de la Academia de San Fernando, hasta que en 1827 se instaló definitivamente en el Museo del Prado. En él, la cerrada oscuridad que cubre a don Carlos está rodeada por un abismo de profundidad nublada y ciega del que saltan los maquillajes de la palidez, el guante famoso (motivo ya en otros retratos de Tiziano y de Rubens) y una gruesa cadena de oro que sostiene el célebre toisón. Es muy parecido a otro del rey con sólo aquella diferencia, esa mínima prenda sostenida por unas manos débiles y enfermizas, ese trozo de suavidad al que unos pocos años, en el cuadro y en el poema, separan de su definitiva, irreversible, inolvidable caída.

II. Manuel Machado fue poeta de la decadencia. Aún más, fue poeta de la decadencia patria, así como suena. Es algo muy estudiado. En ocasiones ese tema adopta timbres ásperos, desolados, polvorientos, como en el "polvo, sudor y hierro" que el poeta que había escuchado los refinamientos de la dulce Francia del fin de siglo encuentra al reparar en el duro contraste del noventa y ocho español. En otros, como en el soneto de nuestra introducción, pretende alcanzar y alcanza lo que queda de esencial en el deterioro, quizá "el tino, la gracia, la destreza", un resto de antigua finura que no tienen para él la fuerza o la voluntad, por otra parte desaparecidas. Todo en el crisol de la sencillez, de la naturalidad, de la justeza que parecen propias de algunos

momentos decisivos de la cultura española. El propio Lope -uno de esos momentos- se encargó de ejercer y razonar la gracia aquella, o lo que es lo mismo y en su lenguaje, "el natural", por contraposición a la afectación del estilo, al loco y a menudo estéril juego del adorno y de la exhortación gratuitos. Lo hizo en sus contestaciones y réplicas a Góngora que tan bien estudió Emilio Orozco (*Lope y Góngora, frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973) y, sobre todo en la *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía*, donde aun defendiendo y reconociendo al otro grande del siglo, ataca sin tregua y denuncia a sus imitadores *por hacer toda la composición figuras, (que) es tan vicioso como si una mujer se afeita habiéndose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas; pues esto, señor excelentísimo es una composición llena de estos tropos y figuras, un rostro coloreado a manera de los ángeles de la trompeta del juicio o de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristallno, a las venas, a los realces, a lo que los pintores llaman encarnación...*

Lo que los pintores llaman encarnación es para Lope "el natural", que viene a ser para nosotros la realidad o la vida, tal y como Ramón Gaya ha creído verla en los lienzos de Velázquez, casi intocada, apenas rozada por un ala (Alberti) y dejada, tras el paso del pintor y de la pintura, intacta como antes aunque mostrada, reconocida y "dicha", "honesta, casta y limpia", por hablar con los términos de Lope, sin apenas intervención del arrasador arte que la de un oído atento y la de una mano vacía y dispuesta para recoger un don. Ese oído es el de Lope y esa mano la de Velázquez. Tras sus obras queda una despedida infinita, el largo adiós de la realidad y de la vida que se escapan después de habérsenos revelado, después de haber convertido al lector o al espectador en una especie de Adán del Paraíso. Queda un perfume, una esencia, como la de un soneto del propio Lope de Vega que nos trae otra vez, en el ámbar de unos guantes, el rastro, la huella postrera pero todavía sensorial de un instante.

DONDE ESCRIBE A UN AMIGO EL SUCESO DE UNA JORNADA

*Claudio, después del rey y los tapices
de tanto grande y forastero incauto,
no tiene la jornada, a ver el auto,
que te pueda escribir que solemnices.*

*Fue todo cortesanas meretrices
de las que pinta en sus comedias Plauto;
anduve casto, porque ya soy cauto
en ayunarlas o comer perdices.*

*Ya los ventores, con el pico al norte,
andaban por las damas circunstantes;
que al recibir las cartas se da el porte.*

*Partiose el Rey, llevose a los amantes,
quedó al lugar un breve olor de Corte,
como aposento en que estuvieron guantes.*

La apuesta de Lope por la claridad de indudables: ... *si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, antes fealdad notable. Bien están las alegrías y tentacio-*

nes, bien la similitud por la traslación, bien la parte por el todo, la materia por la forma y al contrario, lo general por lo particular, lo que contiene por el contenido, el número menor por el mayor, el efecto por la ocasión (...) mas esto raras veces (...) que la poesía habría de costar grande trabajo al que la escribiese y poco al que la leyere. (...) Muchas cosas se pudieran decir acerca de la claridad que los versos quieren para deleitar, si alguien no dijere que también deleita el ajedrez y el estudio importuno del entendimiento. Yo hallo esta novedad como la liga que se echa al oro, que le dilata y aumenta, pero con menos valor, pues quita de la sentencia lo que añade de dificultad.

En el ideal de Lope he creído encontrar, escondida, una oposición entre materia y alma que no desagradaría a quienes han rastreado en nuestro barroco el riquísimo filón neoplatónico. Su poesía quiere defender, en último término, la oralidad, la “*atétieia*” original de la voz que habla, antes que la técnica de unas letras impresas y “silenciosas” como aparecen en el pasaje del Fedro (274c-277a) donde se narra el mito de Theuth y Thamus descifrado magistralmente por Emilio Lledó (*El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992). Recordemos que Sócrates cuenta a Fedro como Theuth, una antigua deidad de los egipcios, se llegó hasta el palacio de Thamus, entonces rey del país, para poner en sus manos las útiles artes de escritura. Después del cuento, Sócrates aclara la naturaleza y el peligro del artificio: *Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras escritas. Podrías llegar a creer que lo que dicen fueran como pensándolo; pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo dicho, apuntan siempre y críticamente a una y la misma cosa. Pero eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quienes conviene hablar o quienes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas.*

Para Lope, el “padre” salvador de las palabras y modos de la nueva poesía es don Luis de Góngora, pero cuando él faltaba, cuando no era su voz sino la de los imitadores quienes venían a proferir “figuras, agnominaciones, apóstrofes”, las palabras caían en silencio o, lo que es lo mismo, desde el punto de vista semántico caro al platonismo, el ruido. *Mas sea lo que fuere, yo lo he de estimar y amar, tomando de él lo que entendiere con veneración; pero a los demás que le imitan con alas de cera en plumas tan desiguales, jamás les seré efecto, porque comienzan ellos donde él acaba.* Para Lope, aquellas palabras de la estética nueva caían en el silencio sin la voz que les hacía verdaderas, la cual se erige en una especie de padre, al modo al que aparece en el diálogo platónico. Una vez fuera de aquella voz, que es origen y, por lo tanto, verdad indudable, las palabras bailan de mano en mano de imitadores, son mercancía de opinión en las bocas de la “*dóxa*” y se apartan de la realidad de donde vienen, del aliento, incluso, que para Claudel era anterior a la voz. Acaban siendo, para Platón y también para Lope, imitación de la vida, apariencia.

Emilio Lledó se detiene en aquella comparación de la pintura, cuya palabra griega (Zographía) viene a decir algo así como “escribir, fijar lo vivo”. En el diálogo platónico se abre un insalvable barranco entre la vida y su apariencia. Mientras la voz y el aliento que la enciende pertenecen a aquella, la escritura y aún más la imitación de la pintura pertenecen a la apariencia. Los imitadores de Góngora quedarían enfangados en esa

materialidad de las letras, en esa apariencia material que los pintores elaboran mediante la ocupación del aire por un cuerpo opaco, por un espesor grosero de barro y de alegorías, de citas y de significados. "En el texto platónico, dice Lledó, lo que marca esa estricta delimitación entre la vida y su apariencia es el lenguaje, y el lenguaje como realidad. La presencia de la escritura, la de la pintura resultan invasoras, inundan la posibilidad del lenguaje con pastas y grafías de torpe y mostrenca densidad, de irreducible dureza y, al cabo de silencio.

Desde este punto de vista, Lope defiende una añoranza de la oralidad que, como la primigenia verdad del mensaje de la encina de Dodona, comunique y diga verdad con el soplo de su aliento, diga la realidad y la vida sin afán alguno de crearla sino de revelarla mostrarla por un momento en un cristal transparente. No hay así contraste ni comprobación con lo real, no hay juego de verdad y error, no hay trañín en el comercio de la "doxa" sino "alétheia" del aire que trae al ser lo que ya estaba en la oscuridad no dicha ni manifestada. No hay reflejo, pues, ni apariencia, no hay un referente que confiera en su conciencia la verdad. Sólo verdad en el aire semántico indudable de la manifestación de la vida. Y, desde este punto de vista también, la pintura de Velázquez resulta oral, resulta voz más que palabra, más aliento que escritura. Joaquín de Entrambasaguas (*Estudios y ensayos sobre Góngora y el barroco. Miradas sobre Velázquez*, Madrid, E.N., 1975), se complacía en recoger un comentario de Mengs quien, probablemente sin escudriñar demasiado en el realismo del pintor y en su raíz y alcance, declaraba: *hace ver cuánto se sujetó en sus principios a la imitación del natural*. Este natural de Velázquez es más el natural de Lope que el tradicional propósito de la mimesis clásica que en realidad viene a significar ficción, creación de la realidad y, a la postre, artificio y escritura, según los términos de la contraposición que hemos acabado casi sin pretenderlo por establecer.

III. Sigamos con Entrambasaguas y con el mismo articulillo. El estudioso se ha detenido en la copa de fino cristal que aparece como un inciso de lujo olvidado entre la pesada realidad de *El aguador de Sevilla*. Se trata de uno de los cuadros en los que el pintor inicia el camino que le llevará a distanciarse de la tertulia renacentista de Pacheco para profundizar en la ruta de Caravaggio y con él aprender lo que de utilizable tuviera la teatralidad y el naturalismo sentimental y afectivo que pretendieron las reglas para la pintura surgidas de la última sesión del Concilio de Trento. Luego, y a través de los años que le quedan al pintor, su tarea será la de desnudar, la de desmaterializar, la de despojar de opacidad y de corporalidad esa realidad hasta dar con una sorprendente y misteriosa médula efímera y aérea de la vida. *Si parece que la sencillez de los elementos del cuadro (...) está intencionadamente vigilada para que la copa resalte más; con más agresiva y significativa presencia... Acaso sea preciso indagar más, a fin de hallar la razón de esta copa... Parece que ya caigo en la cuenta. ¡ Por fin! Debía de haberme lo imaginado. La copa, la copa de Velázquez es... Me temo que parezca un disparate... Pero allá va: la copa es... ¡ un soneto! No hay disparate, nos vemos apresurados a decir. Lo que pretende Entrambasaguas es hacer coincidir la copa de Velázquez con muchos sonetos de Lope -y algunas rimas más- en su común característica de perdurabilidad de determinadas formas renacentistas utilizadas ahora para un fin distinto y radicalmente opuesto. Así aparece discutida la endémica condena que, después de todo y más bien por incomprensión, tuvo y casi tiene en la propia España "lo barroco". Las formas no interesan, dice el erudito, sino al servicio de que están (...) En el barroco se personaliza en cada hombre el Renacimiento diluyendo la unidad de sus cánones y sus reglas pero conservando, como medios de expresión del barroquismo,*

las insustituibles y bellas formas neorrenacentistas. En el barroco, en y en Velázquez, perduran formas del Renacimiento “a su pesar” desbaratando la vieja y desdeñosa convicción de su consistencia en una especie de revisión, descomposición o guerra a la clasicidad colectiva y optimista del siglo anterior para acercarse a algo más parecido a lo que Spengler llamó “pseudomorfismo” cuando quiso acuñar un término que fuese capaz de definir ese fenómeno que se ha dado muchas veces en la cultura occidental y que se caracteriza por incorporar un contenido nuevo a una forma ya conocida. Pues bien, el pseudomorfismo del barroco, antes que una utilización irónica de las formas renacentistas (como, dado el actual prestigio de la ironía, así concebida, muchos se pondrían a aprobar) consiste en una caída de las máscaras, en un descreimiento de las formas afirmativas de la alegría recuperadora del Renacimiento de las que se entresaca su poder de persuasión, sus conquistas físicas y ópticas, su avance científico que se acepta sin discusión, pero que se subordina a una carga ideológica y afectiva del contenido. De ahí el término “neorrenacentismo”, utilizado por Entrambasaguas, con el que quiere identificar la última cola hispánica del Renacimiento que se desarrolló a partir del reinado de Felipe II en la que cabrían todavía muchos poemas de Lope, muchos de Góngora, muchas citas y citas de citas en espejos neoplatónicos de pinturas de Velázquez (recordemos el complicado rizo de erudición mitológica que constituye “Las hilanderas”) y no pocas otras pinturas del manierismo. Pero el barroco, muy avanzado ya el siglo XVII, por más que en otros lares fuese dando o hubiese dado sus frutos estilísticos de mayor carácter y definición, opta en el Lope de Vega más íntimo y el Velázquez último por una justeza, una concentración y una intensidad expresiva que difícilmente se explican sin aludir a un componente que poco tiene que ver ya con cuestiones formales resueltas y de papel casi subsidiario y mucho con un elemento ideológico, es más, de verdadero extremismo ideológico y moral. Me viene a la memoria, a riesgo de parecer forzada y por los pelos la cita, la última poesía de Rubén Darío o de Antonio Machado para ilustrar una especie parecida de densificación semántica ceñida a la máxima, aunque aparente, sencillez expresiva, muy distinta de las primeras manifestaciones de sus correspondientes procedencias estilísticas. Esa tendencia a la transcendentalización del paganismo renaciente es evidente en Lope, en Góngora y en Velázquez, por más que no suponga sólo un revulsivo de matiz religioso sino una puesta en chanza de la estética revitalizadora del paganismo mitológico y clásico. A menudo se alude, a propósito de Velázquez, a su realismo igualatorio que coloca con el mismo protagonismo a Maribárbola y a la Infanta, a la Minerva del tapiz y a la hilandera bajo cuya axila Entrambasaguas mismo razonó haber visto la forma de un búcaro de barro de aquellos de Estremoz que solían llegar a comerse las damas de la época para conseguir rebajar el tono de sus mejillas hasta la palidez quebrada. Pero hay algo más, esa luz buena, esa luz ética, como llamó Ramón Gaya a la luz de Velázquez, no se salda sólo con señalar un supuesto afán democrático. En realidad, lo que ocurre es un adelgazamiento hasta el vacío de la corporeidad de la pintura, una desaparición de la escena y de la opacidad figurativa de los cuadros -en “Las Meninas” y “Las hilanderas” no hay ya apenas cuadro, hemos dicho muchas veces con Gautier -y una transcendentalización de la última y mínima médula de la realidad, reducida a luz -la óptica es la preocupación no desmentida por Velázquez y por la época -con el propósito no sé si deliberado de desbancar de la vista todo lo que fuese apariencia, en el sentido de nuestra anterior cala platónica, todo lo que fuese forma, figura, arte, artificio, escritura o materia, para acabar enseñándonos, tembloroso, el hueco de una misteriosa ausencia al que llegamos, es obvio, no sólo por un pedestre y bufo deseo de ironía o de chascarrillo desmitificador de la apoteosis mitológica del Renacimiento. De este modo, la trivialidad engrandecida de Velázquez que creyó ver Ortega, no es trivialidad, es vacío.

No hay nada ya en que detener los ojos, o mejor, es la nada en lo que se detienen, la nada pura y transparente que ha desdeñado ser ocupada por la carne gruesa de las apariencias mentirosas de los pintores que detestaba Platón.

Sobre la coyuntura del Barroco en el que parece palpitar un Renacimiento residual también se manifestó en uno de sus libros más emocionantes el profesor Emilio Orozco. Para él, y precisamente en "Temas del barroco" (Universidad de Granada, 1947), que se abre con una introducción "Sobre la hegemonía de la Pintura en el Barroco" se registra una confusión de las artes capitaneadas por la pintura como si de un guía se tratase (esta era también la idea de Mario Praz, quien buscaba el nacimiento del arte moderno en la sustitución de la arquitectura por la pintura como arte directora en prevalencia con respecto a las demás), concluyendo en una especie de síntesis plástica, teatral, visual y dinámica que tendría su último puerto de arribada en la dramaturgia de Calderón.

La pintura, lo pictórico, prevalece, es cierto, sobre otras manifestaciones estéticas durante el barroco. Prevalece el teatro, la escena, la representación emocional que arranca el galope libre de las pasiones y, con ellas, la visualidad de un movimiento de fuga hacia una idealidad que ya no está en este mundo. De seguir a Orozco acabaremos por entender una "superposición de lo artificioso por lo natural" que sólo reparando en Lope o en Velázquez nos veremos invitados a someter a duda. El teatro de Lope, su displicencia de la preceptiva de las normas clásicas en pos de una profundidad del tiempo y del espacio en la escena (del que en otra ocasión nos ocuparemos) no es sólo artificio. El realismo de Velázquez no es sólo un juego óptico. En esas dos caídas de las máscaras renacentistas, pero sin olvidarlas y aun reconociéndolas como propias, se da un nuevo y muy viejo desnudamiento de las formas hasta convertirlas en disfraz y en farsa por una suerte de ascensión a otra idealidad que no es carne ni materia, ni perspectiva, ni escritura sino desengaño de lo propiamente artístico y artificioso que obliga a ironizar sobre su consistencia, bajo la cual se abre otro espacio que no es sino el del infinito al que se accede a la vez que a la vida (más que a la muerte, con que incesantemente se identifica el barroco) y a la naturalidad más que al artificio.

El propio Orozco sugiere detenerse en el humanismo renaciente que impregna la Contrarreforma de Trento y, de paso, en "una corriente no interrumpida de medievalismo (que) sustancializa, con signo contrarreformista, todo nuestro Renacimiento". Pongamos ideología o religión, o trascendencia, donde Orozco dice medievalismo; pongamos contenido desbancador de la forma donde dice sustancia. Entonces llegaremos a una nueva pasión afectiva y emocional que capta la totalidad de lo real reconociendo su apertura al infinito y su deuda con alguna incierta, distante y eterna otredad. Así lo veía Emile Mülle y así lo observaba Spengler, quizá por su excesiva antipatía hacia el Renacimiento, pero lo cierto es que la espiritualización de la pervivencia goticista que Orozco cree ver en el barroco, termina por volverse contra la acostumbrada y aseverada por él mismo prevalecia del ornamento artístico y nos dará en un puñado de poemas como los de Lope y en un puñado de cuadros de Velázquez una esencialización del humanismo renacentista más amigo de la voz de la vida que del silencio del artificio en el que no ha desaparecido el viejo principio del arte emulador del natural.

IV. Lope también pintó. En la espléndida biografía hoy inencontrable que escribieron Hugo Rennert y Américo Castro (Madrid 1919) se aborda la insistente referencia a la visualidad y a pintores y pinturas a lo largo de toda la obra prosas y versos, es, ciertamente, frecuentísima. Los autores citados recuerdan un pasaje de la "Oración fúnebre" de Fer-

nando Cardoso, donde se dice: "Cuidadoso fue de la pintura, sabiendo que era poesía muda y la poesía una pintura que habla, hermanándose juntamente lo liberal de estas artes". No hacía Cardoso sino recoger algo muchas veces dicho por el propio Lope, para quien en un extraño encuentro de la mirada y la voz se hallaba, sin duda, algún núcleo fundamental de la esencia de la vida. Rennert y Castro le reconocen dibujante, el que trazó (según Pérez Pastor, recuerdan) la figura de Alfonso VIII que ilustra la edición de 1609 de la "Jerusalem". Orozco asegura que Lope no sólo practicó ocasionalmente la pintura sino que tuvo "taller para ejercerla" y Entrambasaguas cree que aprendió a dibujar en el taller de bordado de su padre. A Lope se debería también, según este último, un grabado simbólico con el que concluye la "Expostulatio Spongiae" dedicada a Pedro Torres Rámila, quien con el pseudónimo de Trepos Ruitanos Lamisa había firmado el libelo de la "Spongia" contra Lope en 1618. El grabado, en fin, representa un escarabajo muerto al pie de un rosal, figuras en las que el calumniador y el calumniado se reconocen.

No tiene nada de extraño en nuestro siglo XVII la dedicación a la pintura de un poeta, y viceversa. Jaúregui, Pacheco, el mismísimo Quevedo, también tomaron en algunos instantes el carácter anfibio de un ejercicio que más que nunca caminaba y quizá, como veremos, por última vez, hacia la síntesis. Sor Juana Inés de la Cruz hacía retratos en miniatura que, al parecer, no carecían de mérito. Antonio Palomino nos dejó algunas octavas además de su "Museo Pictórico". Sobre Pedro de Espinosa, sus poemas y sus pinturas, se extendieron Orozco y Cossío. Y el culto rey Felipe IV no estuvo ajeno a la práctica de la poesía, como ya sabemos, pero tampoco a la de algunos dibujos que en ocasiones alguien ha recordado. Pero no nos compliquemos. La afición de Lope por la pintura y un verdadero oficio de pintor son cosas bien distintas. No obstante, esta afición es pasión cierta hasta el punto de figurar entre las cosas que más quiere para sus últimos días: "dos libros, tres pinturas, cuatro flores", como nos dice el famoso soneto -otro soneto- que nos habla de su retiro.

El hecho es que las convicciones estéticas de Lope adoptaron la muleta de la pintura para sus más concisas y personales fórmulas. En las "Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos" figura aquel otro en que se homenajea a Rubens y a Marino de la siguiente manera:

*Dos cosas despertaron mis antojos,
extranjeras no al alma, a los sentidos:
Marino, gran pintor de los oídos
y Rubens, gran poeta de los ojos.*

Para Lope, tanto monta pintura o poesía de la naturaleza de las vocaciones humanas hasta que el devenir de la vida se encarga de fortalecer una u otra inclinación. Así habla de su relación y de la temprana vocación hacia las dos de él mismo:

*Dos cosas son al hombre naturales,
o pintar o escribir en tiernos años,
que plumas y pinceles son iguales;
después con desengaños
o por ocupaciones y accidentes
emprenden facultades diferentes,
que no ha faltado en suma,
a la infancia jamás carbón y pluma.*

Lo hace en el *Laurel de Apolo*, (silva IX), donde dedica muchos otros elogios a la pintura y llega a llamarla "arte divino". En cuanto a Rubens, el pintor insignia, acaso, del barroco europeo, parecer ser que conoció a Lope en Madrid, donde residió como diplomático, por segunda vez, entre 1628 y 1629, y fruto de aquella relación nacieron varias composiciones como otra de las silvas del "Laurel" titulada *El cuadro y retrato de su Majestad*, que hizo Pedro Pablo Rubens, pintor excelentísimo. Si fuese así, coincidiría en el tiempo con la muerte de Marta de Nevaes (*Resuelta en polvo ya, mas siempre hermosa...*), la "Amarilis" ciega de la égloga de 1633 entorno a cuya figura se tejen emocionados y emocionantes versos que no tienen poco que ver con lo visual y con lo pictórico. Los ojos de la amada son

*Dos vivas esmeraldas, que mirando
hablaban a las almas del oído
sobre cándido esmalte trasladando
la suya hermosura al exterior sentido...*

En ver, no ver, mirar y cegar, iluminar y oscurecer, consiste la Égloga célebre del poeta hasta el punto de borrarse la realidad al mismo tiempo que la mirada deja de mirarnos, a la vez que los ojos del amor dejan de alumbrar, como soles, el campo de nuestros ojos. *Ojos, si vi por vos la luz del cielo, / ¿qué cosa veré ya sin vuestra vista?* La vida se apaga, el espacio se borra cuando lo que se ofrece a la mirada sólo es oscuridad, cadáver al que falta una "luz prestada", como decía el verso de Pessoa. De paso, Lope aprovecha la ocasión para remachar el ideal de la claridad, tan a propósito, tan a cuento que su convicción, digamos, visualista, su defensa de la vida y de la realidad, parecen decididamente defender el ver como bien mirar, de estirpe platónica, ajeno ya al artificio formal con que su época ha querido caracterizarse:

*Yo cantaré tus ojos con tan puro
verso como mi amor, sin que el dialecto
de mi patria se ofenda por oscuro
porque lo que es oscuro no es perfecto...*

Existe, por lo demás, una relación ya estudiada entre unos de los sonetos dedicados a Juana, a Juanilla, la lavandera madrileña, con el último de los "Juicios de París" que pintó el artista flamenco. Los rostros de las tres diosas han sido sustituidos por uno, el de Helena Fourment, la esposa, y en el soneto aparece una cuarta diosa, una moza real y palpable, con nombre popular y con cara reconocible más que con las mejillas marmóreas de ficción mitológica. Aquí, y por una vez, Rubens y Lope coinciden. La emoción de la vida ha sido rescatada en los matices de un rostro real. *Oh pinturas del cielo milagrosas, / ¿Quién vio jamás transformaciones tales, / beber cristales y volverse rosas*, dirá en otros sonetos similar de las Rimas de Burguillos. De lo que se trata es de esa diferencia. Rubens, por contraste con Lope, y con Velázquez, con quien probablemente entablase también interminables charlas por los mismos años madrileños, es un pintor barroco "comme il faut", que desarrolla en clave dinámica la perspectiva y el campo óptico y hasta cromático que el Renacimiento había negado de la mano de Veronés. El aparato escénico se despliega para convertir en sus cuadros la ventana renaciente en puerta que hace posible al espectador traspasar el umbral y participar del espacio dramático. El desbordamiento del límite del cuadro que observaba Wölfflin como nota identificadora de la pintura barroca se cumple a la perfección en el genial pintor. Por contra, o además, en Lope y en Velázquez hay otra cosa, o mejor, hay menos cosas, las cosas desaparecen, se les ve huir desmintiendo

ese mismo aparato teatral hecho de tramoyas, de lujos, de carnes, de frutas, de cortinajes, y la escena no sólo desborda el marco hacia afuera, como en Rubens, sino hacia adentro, se difumina, se disuelve, se va, haciendo transparencia del espacio y haciendo delgadez y cristal de la pintura, a fuerza no de voluptuosidad ni de sustancia sino de concentración e intensidad esencial. Una risa o mueca de cualquier divinidad borracha de Rubens inspira carcajadas en la misma medida que un bufón de Velázquez o una lavandera de Lope inspiran piedad o amor. El barroco, en este confin de Europa, se ha hecho intenso, esencial, por una desconfianza de la estética que me parece ser un destino, por una convicción de la subordinación del artificio a otra idealidad que no puede ser pintada. En España, pudiéramos decir, al barroco le llega la hora de la verdad.

Pero del otro extremo del encuentro de las artes en aquel soneto venía Marino y casi lo olvidamos. Juan Manuel Rozas se ocupó de su relación con Lope en un breve pero ejemplar librito, "Marino en España" (Editora Nacional. Madrid, 1978). Allí se estudia la importancia de Marino en cierta veta de la literatura española pero, sobre todo, el débito del autor de "la Galería" para con España y, aún más, para con Lope, aunque sólo fuese el Lope del museo de "La Arcadia". Razas reconoce casi cincuenta imitaciones del Fenix en obras del italiano, algunas no lejanas del plagio, de las cuales no es la menor la que trasvasa el epitafio "Del Mudo, pintor famosísimo, incluido entre los de las "Rimas" como homenaje al célebre Juan Fernández Navarrete, para llevarlo a otro, y ahora incierto y seguramente inexistente pero obligado para el juego conceptual, "El Muto". "La Galería" de Marino, como todas las del género, está planteada como desfile de personajes, como friso de retratos que elogian lo más granado del tiempo, de ahí que su contextura no pueda ser sino extremadamente plástica y pictórica como si del paseo por las salas de un Museo se tratase. También lo son, pues, y en la misma medida, el "Laurel..." y las "Rimas" del primer Lope, con su larga serie de "Epitafios fúnebres a diversos sepulcros". Pero antes que estas obras está "La Arcadia". De la novela de Lope quizá el museo pictórico más acabado y redondo entre los españoles, se vierte hacia la "Galería" de Marino, según demuestra Rozas, un sinfín de versos, estrofas y poemas enteros que dan vueltas y más vueltas al asunto de la realidad y la pintura, del arte y el natural. Ni que decir tiene que la ilustre trayectoria del género cuenta con el prestigio de precedentes, como pudieran ser algunos fragmentos del "Orlando furioso" o de la "Divina Comedia", y luego, entre nosotros la "Diana" de Montemayor o los muchos y de diverso nombre "Viajes al Parnaso", hasta acabar reconociendo sus perfiles en el "Apolo" de Manuel Machado o en "A la Pintura" de Alberti, obedientes al mismo patrón de didáctica y de elogio museográfico.

Lo que cuenta, en fin, para nosotros, es, de un lado, el paralelo de reunión de dos artes que llegan a confundirse desde los extremos paradigmáticos de Rubens (poeta de los ojos, es decir, descriptivo, externo) y de Marino (pintor de los oídos, es decir, de la escena abstracta, verbal). Sin embargo, no nos despistemos. Como decía Tirso, "Italia todo es hablar, España todo es concepto". El dominio del artificio en la galería de Marino llega a un punto en el que se separa definitivamente de su modelo español. Para Lope

(...)

*consta por sus preceptos la Poesía
ser arte de ingeniosa preeminencia
aunque naturaleza su armonía
primero infunde con mayor violencia,
ayuda del arte, y juntos a porfía
vienen a tal extremo de excelencia...*

como dice en el tercer y pictórico canto de la "Arcadia" para que nunca se olvide esa suerte de "favor celestial" que era ayudado por el arte y no a la inversa, a riesgo, si no, de ser aquello cosa fría, muda y sin vida. El elogio del natural, entendido como desconfianza del artificio, nunca se separó de sus labios y ahí radica su diferencia de Marino y de Italia, acaso la misma de Velázquez con Rubens. No deja de ser, por otro lado, un residuo del renacentista elogio de la naturaleza frente a las cosas del arte, a través del cual don Ramón Menéndez Pidal rastreaba la inclinación de Lope al romance como forma de "grácil y virginal poesía (que) sirvió siempre de norte a la estética naturalista." Es también un enfrentamiento del platonismo, que Lope significa, con los preceptos artísticos de cierta lectura de la poética aristotélica y, en todo caso, una displicente mirada a lo que sólo se consigue con el esfuerzo y sin ninguna intervención alada que, como la de la gracia, siempre resulta sobrevenida.

(...)
*Hay preceptos en los cuentos,
hay arte también o artesa
que hay personas que sin arte
no escribirán a su abuela
porque lo manda Platón
y Aristóteles lo enseña*

(Del mal, lo menos.)

V. Todos estos principios tienen su mejor proclama programática en el citado canto III de la *Arcadia*. Anfriso, en su comienzo, dice cosas así a un retrato de Belisarda:

(...)
*Ojos que sin luces veís,
boca que sin lengua habláis,
¿cómo sin alma escucháis
y sin sentido entendéis?*

*Alegráis y abrasáis luego;
ya sois piadoso o esquivo;
o sois retrato o sois vivo,
o sois pintura o sois juego.*

*O cielo o tierra os pintó.
Si pintura, ¿cómo abrasa?
y si fuego, ¿cómo pasa
el alma y el papel no?*

Se suceden después el epigrama sobre el retrato de Albania (*quien quisiera ver la más al vivo, /busque a Lucindo y mirela en su pecho.*) y el soneto sobre el retrato de Cardenia (*el alma, el mármol y el pincel, la cara*). Pero si hubiera que escoger uno de los poemas para ceñir mejor la idea de Lope, preferiríamos la canción en que Olimpo cuenta y canta la hermosura de Belisarda en comparación con el retrato de Anfriso. Se trata de un poema en el que no sólo, como ya hemos visto en otras ocasiones, la naturaleza prima sobre el arte, la voz sobre la palabra, el aliento y la pronunciación sobre la escritura, la transparencia del vacío sobre la opacidad de la materia y las figuras, la idea, en fin, impresa en el alma de la memoria, sobra la realidad de la representación sino de un poema en el que

se recomienda la visión perfecta de la realidad en el aspecto que esta tenga de fatal y por tanto de divina, contrapuesta a otra que fuese elaborada por medio de la reunión de diversos miembros tomados como los más perfectos en su separación y en su distinta procedencia, y reunidos luego en una nueva figura construida así en taracea de elementos, cada uno de ellos el más conseguido. Lope cree que *unirse bien las partes que componen / el rostro y cuerpo de la hermosa dama, / forma la perfección que agrada tanto*, y que las partes, entendidas como aisladas perfecciones según modelo pintado o escrito, no son nada si están desprovistas de una íntima ligazón que viene a ser “del gran poder de Dios” y que es el alma: *Serán las partes de la más perfecta, / cuando de esta unidad se vista y forme, / que cada parte de ellas tenga un alma / a su cabeza principal conforme /*.

Esta unión -dice Olimpo- es la verdadera hermosura, no dividiendo el cuerpo en nueve partes iguales al rostro, ni metido el rostro en un triángulo, tirando líneas a la oreja desde la barba y la frente como algunos le forman en razón de buena pintura... Así pues, la belleza de los seres se asimila a un concepto cercano a su propia realidad de existir (... *naturaleza de mil modos / hará mil rostros, y perfectos todos*) más que a una coincidencia con determinadas reglas de la perfección que compusieron el canon de la clasicidad renacentista. La óptica, pues, se hace luz y no perspectiva. La luminosidad tonal y variable de los cuadros de Velázquez se aparta de la corrección del punto de visión en la misma medida que Lope, igual que el sevillano, ama la realidad y la vida por su sólo hecho de ser y de existir. La luz pues, -“una luz emprestada”- desbarata la actitud renaciente defensora de la línea y del dibujo. No es, por otra parte, el único lugar donde Lope se refiere a esta idea. Merece la pena recordar otro soneto de las *Rimas humanas y divinas*, el titulado *Alaba el poeta lo más esencial de la hermosura, sin ser parte de la armonía de las facciones*, suficientemente explícito, y reproducir otro que figura como poesía suelta y que es dedicatoria *A Doña Ángela Vernegali, dedicándole la parte segunda de las Rimas*.

*Zeuxis, pintor famoso, retratando
de Juno el rostro, las facciones bellas
de cinco perfectísimas doncellas
estuvo atentamente contemplando.*

*De cuál las rubias trenzas imitando
de cuál la blanca frente y las estrellas
que espiraban de amor puras centellas
fue el rostro celestial perfeccionando.*

*Pero si viera lo que en vos contemplo
de valor y hermosura, la famosa
tabla fuera inmortal con vuestro ejemplo.*

*Porque Grecia mirándoos tan hermosa,
os consagrara su lucinio templo
la imagen fuera Juno y no la diosa.*

No sólo el natural de la expresión protagoniza la defensa de Lope. Es la realidad de la naturaleza, entendida como vida, la que domina sobre la brusca mediación del arte que sólo debe intentar, digamos, su revelación. Es lo contrario, punto por punto, de la concepción elaborada por Bocángel, poeta tantas veces también entre poetas y pintores, quien en la *Lira de la Musas* vendría a determinar:

*Vive pues, (aunque fingida),
Naturaleza mejor,
Pinta tu vida, y mayor,
Será, que eterna tu vida.*

En la especial encrucijada del barroco español se asiste por lo tanto, a una suerte de esencialización de las formas hasta hacerlas llegar al abismo de su desaparición o de su fuga, que significa para nosotros todo lo contrario del realismo naturalista y que no está muy lejos de la especificidad estética de este último país en la que instaba a pensar la idea del retardamiento de sus frutos o la de una última y postrera vuelta de tuerca sobre las formas propagadas por los estilos. El desengaño de Lope o de Velázquez con respecto al Renacimiento es, en muchos aspectos, tan sólo formal, o mejor, dirigido a la formalidad estilística del optimismo que estaban dispuestos a traspasar y a transparentar por dejarnos más clara y más cristalina la final consistencia de algo no reducible a conceptos y que bien pudiera ser la vida, el perfume de la vida que deja a su paso un polvo de ámbar o un suspiro en el tiempo.

La pintura, para Lope y para Velázquez, debiera transparentarse hasta hacerse vidrio de escasisimo grosor a través del cual pudiera verse palpitando temblorosa a la realidad viva. Desde este punto de vista, todo artificio y materia distraen y estorban, interrumpen el viaje del alma que no ve ya sólo con los ojos. En el *Laurel de Apolo* aparece un elogio que a veces se ha creído de El Greco pero que, en realidad es de Apeles, el pintor de Alejandro Magno, de quien se nos cuenta haber pintado con tal destreza el caballo del Macedonio que otro caballo se acercó a la pintura *con ertzada crin y abiertos ojos, / relinchiando...* Ésta, en el fondo, es una anécdota parecida a la de las uvas que pintó Zeuxis, tabla sobre la que picoteaban los pájaros, y resume lo que en la pintura haya de vivo más que lo que tenga de armonía y dibujística o de proporción de perspectiva. Ambas tablas son anecdóticas pero la anécdota no. Y tampoco lo es la traída a colación, tal y como me viene a la memoria, para concluir como empezábamos, otro poemilla de Manuel Machado, *Mi Phriné*, de *El Mal Poema*:

*No es cinismo. Es la verdad,
yo quiero a una mujer mala,
fuera de la sociedad.
Una déclasée, lo sé,
pero...¿la conoce usted?*

*¡No! Pues... bueno,
sea usted bueno y cállese,
que es el saber más profundo,
y nadie dice en el mundo
de este agua no beberé.*

*Es hermosa.
Sabe ser,
a ratos voluptuosa
y querer,
o no querer.*

*De la prosa, sabe hacer
otra cosa,
y es mujer
muy hermosa,
muy hermosa y muy mujer.*

*Lo tiene todo bonito
mi Phriné...
Desde el cabello hasta el pie
chiquito.
Abí tiene usté
disculpado mi delito
"No es delito"
"Ya lo sé".*

Y es que esta Phriné de don Manuel tiene el mismo papel que la Juana de los sonetos -sí, un cuadro de Velázquez es un soneto de Lope-. No está hecha de la marquetaría que compone con piezas perfectas en su modelo la perfección de su totalidad. Es perfecta por ser real, es perfecta por estar viva y de su figura han caído las máscaras de la línea y las del dibujo, las del plano y las de la proporción. Sólo ha quedado la luz que alumbra lo existente, sea aire, o vacío, o nada, pero translúcido a otra visión que pertenece al alma. Después de todo, Phriné, la cortesana de Alejandro Magno, ya sirvió para discusión similar entre los pintores griegos y mientras Zeuxis prefería ayudarse del ensamblaje de diversas facciones en sí mismas armoniosas (una síntesis aristotélica), Apeles decidió reflejar la fugacidad del rostro variable y sombreado, visto y no visto, de aquella favorita (la fatalidad de un encuentro idealista).

Todo acabará en Calderón, más europeo, en su majestuosa síntesis estética, antes de que las vueltas y revueltas de las ideas, en vez de unir las, separen a las artes y olviden la barroca presidencia de la pintura, de la visualidad, en pos de deslindar "los límites de la pintura y la poesía", como se intenta en el "Laocoonte" de Lessing. Pero queda en estas notas y sirvan para detenerse en la última, hispánica y tan peculiar manifestación de la confusión que descreyó del propio arte por aspirar a una postrera palpitación del alma, aunque, a buen seguro, no sepan convencer a quienes seguirán creyendo que el barroco, incluso el español, es una especie de reja sin ventana, disparatada y gratuita, toda llena de adornos y volutas.