

LOPE DE VEGA Y EL PROBLEMA DEL MANTERISMO

La exploración de las relaciones entre la literatura y las artes plásticas es una actividad a la vez atractiva y peligrosa. Como han señalado juiciosamente Wellek y Warren, "cada una de las artes —artes plásticas, literatura y música— cambia según su propia evolución individual, con su ritmo propio y a base de una estructura interna de elementos que le es característica. No hay duda de que están en constante relación entre sí, pero estas relaciones no son influencias que se inician en un solo punto y determinan la evolución de las otras artes; debemos concebirlas más bien como un complejo conjunto de relaciones dialécticas que van en varios sentidos, de un arte a otro y viceversa, y que pueden quedar completamente transformadas dentro del marco del arte en el que hayan penetrado".¹ Los historiadores

¹ RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Theory of Literature*, Harcourt, Brace & Co., 1956, pág. 124.—Hay edición española, del Fondo de Cultura Económica; cito según el texto de la ed. inglesa por ser el único que tengo a mano. Wellek y Warren subrayan también, acertadamente a nuestro juicio, lo que puede tener de excesivamente subjetivo y caprichoso el enfoque comparativo arte-literatura: "Los paralelos entre las bellas artes y la literatura generalmente se limitan a la aserción de que cierto cuadro y cierto poema inducen la misma reacción afectiva [*mood*]: por ejemplo, que me siento ligero de ánimo y alegre cuando escucho un minuetto de Mozart, contemplo un paisaje de Watteau, y leo un poema anacreóntico. Pero es éste un tipo de paralelismos que resulta de poco valor con vistas a un análisis preciso: la alegría producida por una composición musical no es la alegría en general o incluso una alegría de un matiz particular, sino una emoción que sigue de cerca la estructura de la música y, así, va unida a ella... Los paralelos entre las artes que se limitan a describir las reacciones individuales de un lector o espectador y se contentan con describir cierta similitud emocional en nuestras reacciones a dos artes, por tanto, no permiten ser verificados objetivamente y así no llevan a un progreso cooperativo en nuestros conocimientos". A pesar de lo cual creemos que tales paralelos han prestado gran servicio, si bien a veces indirecta y negativamente, a la crítica literaria, dominada algún tiempo por un positivismo histórico en el fondo insensible a los estilos y a la expresividad de ciertos procedimientos técnicos: al llamar la atención acerca de las estructuras, de los problemas de composición y de estilo, han permitido que la estilística fuera desarrollándose. Quizá el mejor camino sería hallar un justo medio entre los estudios estilísticos puros y el "biografismo" historicista, renovando, naturalmente, este último con los mé-

y críticos que se han ocupado del Siglo de Oro español durante estos últimos cuarenta años han sido especialmente sensibles, en numerosos casos, a la posible influencia de cierto tipo de organización que Wölfflin fue el primero en describir cuidadosamente, con referencia a la pintura, la escultura y la arquitectura, y que ha sido clasificado como *barroco*. En 1916, después de leer a Wölfflin, Walzel llevó a cabo por vez primera la transposición de las categorías del barroco a la literatura, y al estudiar la estructura del teatro de Shakespeare concluyó que se trataba de una composición barroca, ya que en ella no existía la simetría que Wölfflin consideraba esencial en el arte renacentista puro.²

todos históricos más modernos, con las actitudes ante la historia, por ejemplo, que han permitido a Américo Castro arrojar luz sobre la formación de la personalidad hispánica, y con cualquier otra actitud o método que se halle a la vanguardia de los descubrimientos historiográficos. Ni la estilística ni la investigación histórica pura pueden darnos toda la verdad sobre la obra literaria.

² Cf. OSKAR WALZEL, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlín-Potsdam, 1923. En el caso de Shakespeare, los problemas que se plantean son numerosos. Los partidarios del manierismo reivindican hoy a Shakespeare, y creen haber encontrado el perfecto héroe manierista en Hamlet. Tanto en el caso de Shakespeare como en el de Cervantes hay un problema de tiempo: el arte barroco florece *después* de la formación cultural y vital de estos autores. El barroco en España es especialmente tardío: la arquitectura castellana está dominada, durante muchos años, por el frío y contenido estilo herreriano; las obras maestras del barroco español se dan en Andalucía, y en la primera parte del siglo XVIII; etc. (Véase, sobre el barroco español, el excelente estudio de JAMES LEES-MILNE, *Baroque in Spain and Portugal*, Londres, B. T. Batsford Ltd., 1960). En todo caso, la aplicación sistemática e indiscriminada de la categoría "barroco" a obras de arte y literatura que se hallan fuera del marco temporal de los estilos barrocos lleva a posiciones tan extremas —y a nuestro juicio tan equivocadas— como la de Eugenio D'Ors, que ve lo barroco en todas partes, incluso en la Edad Media. Con razón señalan Wellek y Warren que "incluso reformuladas en términos estrictamente literarios, las categorías de Wölfflin nos ayudan tan sólo a dividir las obras de arte en dos categorías que, si las examinamos en detalle, no son sino la vieja división entre clásicos y románticos, estructuras severas y estructuras sueltas, arte plástico y arte pintoresco: dualismo que conocían ya los hermanos Schlegel, Schelling, y Coleridge, y al que habían llegado gracias a elaboraciones ideológicas y literarias" (*op. cit.*, pág. 122). La extensión sin límites de las categorías del barroco niega la historia, lo concreto, lo peculiar a la cultura nacional y al momento histórico: es una síntesis tan brillante, tan fácil, y tan poco productiva como las de Spengler, quien puede haber influido en algunos de los críticos que la han llevado a cabo. "Sabemos —ha dicho André Malraux— que el arte griego no es ni más ni menos eterno que el arte gótico. Se trata, pues, de un arte de la parte eterna del hombre. Esta parte existe quizá, pero nuestra civilización no la afirma; la

La aplicación de estas categorías a la literatura española se ha llevado a cabo, con mayor o menor éxito, en numerosos casos: véase, por ejemplo, la interpretación del *Quijote* por Joaquín Casaldueiro,³ o bien el estudio de Constandtse sobre el barroco en Calderón,⁴ o el excelente trabajo de Eunice Joiner Gates sobre los elementos pictóricos barrocos en Góngora.⁵ Tanto René Wellek ("The concept of Baroque in literary scholarship," *Journal of Aesthetics*, V, 1946) como Helmut Hatzfeld ("A clarification of the baroque problem in the romance literatures", *Comparative Literature*, I, 1949) han aportado aclaraciones teóricas que pueden servir y han servido de guía a numerosos estudios parciales.

Sin embargo, la tendencia a aplicar a las obras literarias los principios y categorías de Wölfflin (en que lo renacentista es calificado de *lineal, cerrado, plano, múltiple, claro*; lo barroco, de *pictórico, abierto, profundo, unificado, borroso*) parece haber disminuido en estos últimos años. Ello se debe, quizá, a un conjunto de circunstancias: por una parte (y refiriéndonos solamente a la literatura española) es muy posible que los autores que más se prestan a este tipo de exploración hayan sido ya debidamente examinados por uno u otro crítico, agotándose así las posibilidades más ricas para estudios de esta índole; por otra, han surgido nuevos problemas, procedentes, también esta vez, de la crítica de arte, y, también en este caso, planteados por autores de origen cultural germánico. Nos referimos, en especial, al interés renovado que en estos últimos años se ha manifestado por una categoría nueva, que no coincide, en el fondo, con la del barroco, pero cuya importancia crece de día en día y hasta cierto

busca. Las civilizaciones que afirmaron poseerla no poseyeron jamás más que su propia versión... El que proclama la primacía eterna de un estilo quiere, pues, situarse fuera de la historia —pero soñar con un arte fuera de la historia no permite soñar con una época fuera del tiempo— o refugiarse en la época de sus inspiradores" (*Les voix du silence*, París, NRF, 1951, pág. 405).

³ Cf. su *Forma y sentido del Quijote*, Madrid, 1954.

⁴ *Calderón et le Baroque*, Amsterdam, 1960.

⁵ "Góngora's *Polifemo* and *Soledades* in relation to baroque art", en *Texas Studies in Literature and Language*, II (1960), 61-77, trabajo fino, detallado y en gran parte convincente, si bien en Góngora los detalles resultan mucho más brillantes y llamativos que la composición de conjunto, y aun cuando hace una generación los críticos de arte veían a veces en la supremacía del detalle sobre el conjunto un rasgo barroco, posición ésta que hoy parece haberse modificado.

punto tiende a suplantar al barroco en numerosos análisis tanto de obras plásticas como de obras literarias. Esta categoría es el *manierismo*. Igual que el barroco, que la palabra "barroco", la palabra "manierismo" se hallaba en gran parte desprestigiada antes de que estudios recientes la pusieran de moda; igual que en el caso del barroco, la aplicación de los conceptos derivados de esta categoría, al principio restringida a unos pocos artistas, ha penetrado en la zona de lo literario y tiende a abarcar un número cada vez mayor de autores. Después de los estudios de Hugo Friedrich,⁶ de Walter Friedlaender,⁷ de Wylie Sypher,⁸ y de Gustav René Hocke, acerca de la génesis del manierismo y de la presencia de una "actitud manierista" en numerosos autores europeos de los siglos XVI y XVII, se plantea el problema de una posible re-clasificación manierista de algunos autores de la literatura española que hasta hoy habían sido considerados como esencialmente barrocos.

En esencia el manierismo —según la definición de sus historiadores— parece haber sido la expresión de todo lo que en el Renacimiento se convirtió en aspectos problemáticos, angustiosos y subjetivos; la ruptura de los equilibrios clásicos, antes de que llegara la síntesis afirmativa del barroco maduro, iba a convertirse en expresiones artísticas muy peculiares y personales: "En la vanguardia misma del expresionismo manierista se encuentran el Tintoretto y el Greco, y es difícil dejar de creer que los distorsionados campos de visión del Tintoretto o el espacio curvo y el enfoque subjetivo del Greco no sean síntomas de restricciones, excitaciones, o posiblemente compulsiones... Podemos creer que

⁶ En su *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburgo, 1956; hay ed. española). Friedrich aplica a Mallarmé y Valéry algunas de las categorías que pudieran llamarse manieristas, y las relaciona con la magia verbal y la "alquimia de ideas". Lo mismo en el libro de GUSTAV RENÉ HOCKE, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* (Rowohlt, Munich, 1961). Una actitud tan de conjunto, que abarca épocas muy separadas entre sí, no puede menos de subrayar la unidad y la continuidad de ciertas ideas centrales a expensas de la claridad y el detalle históricos.

⁷ Cf. su *Mannerism and Anti-Mannerism*, Nueva York, University of Columbia Press, 1957.

⁸ En *Four Stages of Renaissance Style*, Doubleday & Co., Nueva York, 1956, libro en parte original, en parte de divulgación de teorías de críticos alemanes en su mayoría, que contiene numerosas comparaciones entre el arte y la literatura. Para un tratamiento específico de temas hispánicos, cf. *Temas del barroco*, de EMILIO OROZCO, Bibl. de la Univ. de Granada, 1948.

el manierismo es un arte con mala conciencia cuando vemos el gesto de impotencia del *Laocoonte* del Greco, que parece destinado a su serpiente, bajo un cielo desgarrado que semeja una herida en la mente." (Sypher, *op. cit.*, pp. 114-115). La inquietud en las estatuas de Miguel Ángel, las vehemencias de Santa Teresa, el sensualismo contenido de San Ignacio, los sombríos soliloquios de Hamlet, el enfoque oblicuo y maquiavélico de Baltasar Gracián, la corrosiva amargura de Quevedo y la socarrona cautela de Cervantes cabrían dentro de un marco que pudiéramos → llamar "pre-barroco" y manierista, si entendemos por barroco, plenamente barroco, el esplendor arquitectónico y triunfal de Rubens o de Calderón. John Donne, con sus bruscos cambios de punto de vista —y de personalidad— sería también típico de este estilo. *Las Meninas*, de Velázquez, obra manierista tardía, transformaría el espacio estético en espacio introspectivo, al hacer participar al espectador de una intimidad que llega a ser la suya pero parece destinada a cambiar de un momento a otro; y Montaigne, un manierista *avant la lettre*, con su descubrimiento de la subjetividad, su escepticismo y su interés por lo temporal.

El manierismo sería, ante todo, el producto de tensiones no resueltas, de un dualismo interno sin solución lógica, y, por tanto, arte esencialmente dramático, en que lo subjetivo, lo cambiante en los planos de la realidad, y el contraste —antítesis, choque, violencia dramática— expresan dichas tensiones sin resolverlas intelectualmente, convirtiéndolas en la base misma de la obra artística. La actitud manierista tendría, así, bastante en común con el "vivir desviviéndose" de que ha hablado Américo Castro a partir de *España en su historia*, refiriéndose a situaciones de tipo histórico, religioso y cultural bien conocidas. Esta categoría posee, en principio, algunas ventajas: nos permite escindir el conjunto de autores y artistas que han sido calificados de "barrocos" en dos grupos bien distintos: por una parte, los autores y artistas "problemáticos", como El Greco, Tintoretto, Quevedo; por otra, los autores y artistas "triumfales", para los cuales el arte les ha dado una puerta de escape, una salida a su angustioso problema mental y afectivo, como Rubens, Calderón, el Milton del *Paraíso perdido*, y —en parte por lo menos— Góngora. A éstos últimos debería serles aplicado, en forma exclusiva, el calificativo de "barrocos", palabra que, al ser aplicada en forma indiscriminada a

una muchedumbre de escritores y artistas muy distintos entre sí, ha acabado por perder casi todo significado.

Y, en efecto, una buena manera de entender el barroco consiste en considerarlo como una reacción frente al manierismo, como una voluntad de resolver en armonías los problemas que el manierismo había expresado como disonancias. Como escribe Sypheer, "las leyes que rigen el barroco son especialmente significativas como fuerzas que se oponen a las fuerzas disonantes del arte manierista; pues el estilo barroco resuelve abierta y *formalmente* las tensiones manieristas gracias a densas masas de material, declaraciones redundantes, energía de movimiento, un centro de gravedad elevado, una amplificación y consolidación del primer plano, un equilibrio académico monumental, y color y luz muy brillantes. El barroco es en verdad un estilo extravagante; pero no es una mera explosión. Hay una *ley de la exuberancia*, por decirlo así, y, tras fijar su punto de vista, el artista barroco adopta una táctica que consiste en negar primero, y afirmar fuertemente después, que proporciona una ilusión especial de proyección, para el espectador, hacia *la distancia y lo infinito*... En general, pues, el arte barroco nos deja una sensación de decisión, descanso, plenitud; declara vibrantemente las glorias del cielo y de la tierra. Después de la crisis de conciencia manierista, con sus represiones, sus traiciones, sus complejidades, y sus respuestas ambiguas y evasivas, de perfiles disonantes y borrosos, el barroco lleva a cabo una poderosa catarsis a través del espectáculo y de la fuerza expresiva. El canon del estilo barroco no depende de aspectos contingentes, sino de seguridades, de certidumbres, certidumbres que carecen de la sutileza y la discriminación manierista. Estas certidumbres, afirmadas con confianza, llenan la mirada y la alegran incluso cuando no convencen plenamente a la mente. Pero el barroco puede conseguir convencer al espíritu gracias a su poder sobre los sentidos, sin más".⁹

Es evidente que esta definición del estilo barroco se aplica plenamente a los estilos de Calderón —que por otra parte expre-

⁹ SYPHEER, *op. cit.*, págs. 184-185. Es hecho de sobra conocido que la escenografía de Calderón y de los dramaturgos de su ciclo no es como la de Lope: se complica porque tiende al espectáculo como tal, y porque utiliza trucos y decorados para dar la idea de un infinito espacial o introducir movimientos en planos verticales que hagan presente al lector la trascendencia y el mundo de lo divino.

san también *ideas* en forma lógica y sostenida— y a los estilos nobles de Góngora (si bien el hecho de que las *Soledades* hayan quedado inacabadas impide llevar demasiado lejos el paralelo con las estructuras de cuadros o edificios barrocos). Pero esta definición no funciona, o funciona únicamente en forma parcial, cuando la aplicamos a la picaresca, a la poesía de Quevedo que nos revela su atormentada intimidad, al estilo de Cervantes en el *Quijote*,¹⁰ a la prosa de Santa Teresa e incluso a la de Gracián. Por otra parte, los artistas —y los escritores— pueden pasar por varias fases. Se ha observado en Caravaggio —y en Rembrandt— una fase manierista y una fase barroca. Hay ciertos aspectos de Milton que son manieristas, otros que llegan a la plenitud del barroco. “Si recordamos cuán fértil fue aquella época, podremos entender que el Concilio de Trento presidió e inspiró dos fases distintas en las actitudes y los estilos de la Europa occidental: una fase manierista y una fase barroca, una fase de desintegración y otra de reintegración gracias a la técnica. ¿Deberemos maravillarnos de que los artistas de aquel siglo a veces practicaran simultáneamente más de un estilo, o se desarrollaran a través de etapas sucesivas, del manierismo al barroco, y en algunos casos al barroco tardío?”¹¹

Los artistas, los poetas, son especialmente sensibles al ambiente de crisis, y no pueden dejar, en la mayor parte de los casos, de reflejarlo en sus obras. A las crisis colectivas se añaden naturalmente, modificándolas, “filtrándolas”, las crisis personales. Ningún artista adopta un estilo abstracto, unas reglas generales establecidas por su época; cada artista y cada escritor dignos de este nombre reorganizan ciertas normas que hallan en su ambiente, en su tradición, para adaptarlas a su personalidad, a lo que quieren decirnos, mediante un largo proceso en que ciertas técnicas son probadas y vueltas a probar únicamente para ser descartadas si resultan insuficientes o contraproducentes.

Paradójicamente, un estudio de los elementos manieristas en la obra de Lope pudiera muy bien dar por resultado el subrayar la *ausencia* de elementos de este tipo en la mayor parte de los escritos de Lope. A diferencia de Cervantes, de Calderón, de Góngora, la

¹⁰ Cf. mi estudio sobre *La ambigüedad en el Quijote*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

¹¹ SYPHER, pág. 182. Los mismos escritores que criticaron más violentamente a Góngora, como Lope y Quevedo, adoptaron a veces algunos de los rasgos del estilo gongorino.

presencia de elementos manieristas o barrocos en la obra de Góngora bien pudiera ser marginal, lo cual permitiría tratarla en un espacio limitado como es forzosamente el de un artículo. A primera vista, Lope no es manierista. Se le ha calificado de *directo, sencillo, abierto, popular, espontáneo*: nada más opuesto al manierismo. Su concepción misma del drama —y no olvidemos que el manierismo y el sentido de lo dramático pueden muy bien ir estrechamente unidos, y que, en efecto, el teatro sombrío de Shakespeare y varias otras obras del teatro isabelino y jacobino inglés, como *'Tis Pity She's a Whore* de Ford, son modelos de manierismo dramático— parece, en principio, anti-manierista. El teatro español de Lope y sus sucesores, como lo ha visto Américo Castro en *De la edad conflictiva*, tendía ante todo a exaltar la casta de los nobles, y a asociarle la de los campesinos, “cristianos viejos” y por tanto también limpios y nobles a su manera, dentro del marco protector, inalterablemente firme, del monarca y de las ideas religiosas. La libertad individual y el subjetivismo tenían que desempeñar papeles secundarios, subordinados al marco social e ideológico de este teatro. Como ha visto Octavio Paz, “nuestro teatro también se alimenta [como el griego] de una tradición épica y de este hecho arranca su vitalidad y su originalidad. Esta tradición es doble: por una parte, el inmenso tesoro de romances y leyendas medievales; por la otra, lo que llamaríamos la épica cristiana: las vidas de los santos y los mártires. Pero esta materia heroica no podía ser libremente recreada y puesta a prueba por los poetas dramáticos. La monarquía por derecho divino y el dogma católico no son comparables al culto a la *polis* y a la religión olímpica. Aunque Menéndez y Pelayo señala con razón que durante esos siglos España era un «pueblo de teólogos» y una «democracia frailuna», los límites que el Estado y la Iglesia imponían al pensamiento creador eran bastante estrechos. Cuando Lope recoge un tema de siglos anteriores, como el de *Fuenteovejuna*, resuelve el conflicto de acuerdo con las ideas de su época y exalta al monarca como árbitro supremo en la disputa de villanos y señores feudales. La obra no toca al orden establecido, sino más bien tiende a fortalecerlo. Lo mismo ocurre en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde, el rey*, *El alcalde de Zalamea* y otros dramas”.¹² El resorte esen-

¹² *El arco y la lira*, México, 1956, págs. 205-206.—La comedia lopesca, por su carácter alegre, vivo, se presta menos todavía a la exposición de un yo

cial de la acción dramática, el conflicto entre la honra y la fidelidad debida al rey —o a un superior— queda establecido en las premisas mismas de este teatro: exaltar a los nobles, pero imponerles como límite la persona del rey. “Del rey abajo ninguno”. Teatro abundante en problemas, en situaciones angustiosas, pero no en el problematismo subjetivo, ilimitado, que es el que da a ciertos personajes de Shakespeare su tensión, su libertad y su perfil manierista. La honra y la fidelidad al rey son nociones en esencia sociales, objetivas; por tanto un teatro basado en el conflicto entre estos dos polos (o en el choque entre la honra y la pasión erótica) no es un teatro en que pueda explorarse a fondo una visión del mundo basada en la individualidad desnuda y problemática de sus héroes. “A diferencia de griegos e isabelinos, los poetas dramáticos españoles poseen un repertorio de respuestas hechas, aplicables a todas las situaciones humanas. Hay ciertas preguntas —aquellas, precisamente, que se refieren al hombre y a su puesto en el cosmos— que nuestros poetas no se hacían o para las que tenían ya listas las contestaciones que da la teología católica”.¹³

atórméntado. “Lo mismo debe decirse de la comedia: es de enredo o es crítica de costumbres, nunca comedia política como en Aristófanes o sátira social como en Ben Jonson. La verdadera comedia española es una suerte de ballet poético, en el que la velocidad de la acción, lo intrincado de las situaciones y el donaire poético del diálogo hacen del espectáculo una deslumbrante función de fuegos de artificio” (*ibid.*, pág. 206). Pero, sin embargo, el teatro de Lope contiene, sin duda, elementos destinados a revelar ciertas complejidades del alma humana. No olvidemos lo que le debe a *La Celestina*, obra que en su planteamiento y en la forma de tratar el yo de los personajes cabría calificar de pre-manierista. Zamora Vicente señala que “la deuda lopesca con *La Celestina* es verdaderamente enorme, aparte de la concreta presencia del mito en *La Dorotea*. Montesinos ha destacado con agudeza que le debe los supuestos fundamentales de su teatro. En la afirmación de Menéndez Pelayo de que el arte de Lope es una continuación genial del de los tiempos medios, hay una verdad, sí, pero que necesita ser matizada con cierto rigor. Está quizá la idéntica actitud ante las leyendas, la honda contextura vital de la casta que se sintió ya ampliamente directora de la vida nacional, en demérito de las demás, y su sentido de la transmisión tradicional. Pero artísticamente se trata ya de una forma nueva de la tradición, impuesta, precisamente, por el «valladar infranqueable de *La Celestina*». Y la revolución que el arte de Lope supone descansa sobre la transformación de la Tragicomedia, que puso al desnudo la complejidad de las almas y de los sentimientos, cosa hasta entonces desconocida” (ALONSO ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961; pág. 144). Cf. también J. F. MONTESINOS, *Estudios sobre Lope*, México, El Colegio de México, 1951, pág. 78.

¹³ *El arco y la lira*, pág. 206.

Teatro escrito para colocar en un pedestal a una clase social, sus conflictos tienden, naturalmente, a definirse a base de premisas sociales, incluso cuando sus personajes están trazados con vigor y saben expresar conflictos hondamente sentidos, e incluso cuando estos conflictos son situados por el autor en épocas y lugares apartados de la realidad histórica y social del presente español que el autor conoce y quiere exaltar. La actitud dignificadora dentro de un marco fijo no se presta a las distorsiones manieristas; sí a replantear temas del pasado haciendo ver en qué forma el presente continúa el pasado y le da sentido: de ahí que las leyendas —y sobre todo las del siglo xv, que Lope sentía esencial para explicar el presente de su tiempo—, leyendas históricas o novelescas, desempeñen tan gran papel en su obra. Como ha señalado Zamora Vicente, "Lope buceó en lo hondo de todas las tradiciones de matiz heroico. Planteó problemas de los que al final del siglo xv surgieron a cada paso, con la liquidación de las formas feudales; en ellas el pueblo veía cómo se asentaban sus derechos y sus formas de vida (las que aún estaban vigentes, las que causaban su gloria imperial, ya en declive) y se imponían gracias a la ayuda de la Corona. El *sentimiento monárquico* es clave para la intelección de toda esta ladera del teatro lopesco. El villano se sentía identificado con su rey, por encima de intereses privados o momentáneos, y unido con él en la común lucha contra el noble levantisca o cruel y contra los enemigos externos."¹⁴ Integración de pasado y presente dentro de un marco dramático e ideológico firme: tal cosa es esencialmente contraria a los procedimientos manieristas, que dan por supuesta la posibilidad de ruptura de los marcos, y la consiguiente distorsión de las figuras anteriormente encuadradas.¹⁵

¹⁴ ZAMORA VICENTE, *op. cit.*, págs. 212-213.—Lo mismo ocurre, naturalmente, en la dignificación de Sancho a lo largo del *Quijote*; Sancho, que es cristiano viejo "con cuatro dedos de enjundia", recuerda varias veces su condición, y se cree autorizado a aspirar a ínsulas y honores debido en buena parte a ella.

¹⁵ Erwin Panofski y otros críticos han señalado la afinidad entre las distorsiones de algunos pintores manieristas italianos, como Parmigianino y el Bronzino, con las del arte del siglo xv. Un paralelo entre el "neo-medievalismo" de la escuela manierista y el "neo-medievalismo" de Lope sería, sin embargo, superficial. Las figuras del Parmigianino y el Bronzino son hieráticas, indescifrables. Las del "Divino" Morales, están bañadas en una profunda atmósfera de tristeza. El Greco disuelve la teatralidad de sus personajes en posturas simbólicas desrealizadas de gravedad contenida y refrenada, todo ello muy distinto de la exuberancia expresiva y directa de muchos personajes

Por otra parte, tanto la finalidad como la técnica del teatro loresco coinciden, como es natural, con un rasgo esencial de su modo de ser como hombre: coinciden en lo que pudiéramos llamar el "supra-individualismo", el espíritu colectivo de Lope, su afán de identificarse con la tradición y con el pueblo. Dámaso Alonso lo ha señalado: "Lope unió en el haz de su genio todos los elementos de hispanidad que se habían dado antes que él en la literatura española; penetró los escondrijos recónditos del alma popular y dominó el garbo de la lengua de las *honradas personas* con tanta malicia y remate como los Arciprestes y la *Celestina*, y, así, poseyó también el gran caudal de nuestro folklore... vio y reprodujo con maravilloso instinto de la ambientación —que creíamos conquista moderna— la variedad regional de España, desde los montes de León y desde Vizcaya hasta Cádiz, de Salamanca a Valencia, con la luz y el olor especial de sus campos y ciudades. En una palabra: en él siempre la obra de arte fue función de hispanidad."¹⁶ Creo que este colectivismo en los temas, en la expresividad y en la intención misma de la obra de Lope, bastaría para explicar la ausencia en buena parte de la misma, si no en su totalidad, de un estilo manierista que, en sus muy diversas formas, iba encaminado a expresar tensiones subjetivas y dislocaciones entre el individuo y las circunstancias que lo rodeaban. Ello haría también

de Lope. Tras las distorsiones de la técnica manierista se oculta con frecuencia una inquietud personal, una psicología muy compleja, que pugna por expresarse dentro de un marco social e ideológico agitado y tenso. La ruptura de las proporciones clásicas y la falta de armonía se deben, no a que al artista ya no le interese la "belleza ideal", sino a que su mensaje complejo exige también una revelación subjetiva y nos muestra la dificultad de insertar el individuo en un ambiente armónico. En los cuadros del Greco, por ejemplo, hay falta de unidad entre las figuras —curvas, alargadas— y los fondos —cielos planos o llenos de ángulos, de picos, de entrantes y salientes. El individuo no encaja ya en el ambiente; el "jardín cerrado" del Renacimiento sereno resulta una ilusión que los acontecimientos se han encargado de disipar.

¹⁶ D. ALONSO, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1952; pág. 273. "Hoy resulta en ocasiones difícil saber qué es lo de Lope y qué lo tomado de la tradición del pueblo" (pág. 277). Más decisivo que el colectivismo resulta todavía el deseo de exaltar a su sociedad, transformando en arte dinámico, pero sereno, su origen y sus conflictos. Lope dependía del público; su teatro no podía expresar su propia intimidad ni exponer los desequilibrios internos de la sociedad hispánica, en la que no faltaban, por cierto, motivos de angustia o de inquietud. Pero su público iba al teatro para olvidarse de sus problemas, no para enfrentarse con ellos. La excepción es, naturalmente, *La Dorotea*, escrita de espaldas al público, no para él.

comprensible la actitud de Lope frente a los nuevos estilos del barroco elaborados por Góngora y por los defensores del culteranismo. La negación tanto de las circunstancias concretas del presente como de las fuentes históricas del mismo, en favor de un universo de belleza abstracta e intelectual derivado del mundo grecolatino, debía de parecerle a Lope —que se expresó con gran vigor sobre este punto— como una traición, y, sobre todo, como la negación de su método artístico, que consistía en salvar este presente, o, mejor dicho, en subrayar todos sus aspectos positivos a través de la fusión de lírica y drama, y de la integración de las leyendas prestigiosas y todavía vivas del pasado medieval con las actitudes y el lenguaje del presente. El triunfo del barroco gongorino era algo más que el triunfo de una nueva escuela que iba a desplazar estilos ya establecidos: significaba que la integración y la armonización “líquidas” y “planas” de Lope resultaban insuficientes, que su simplicidad no bastaba a brindar a las nuevas generaciones un refugio contra las inclemencias de la historia. Lope se halla siempre sumergido en el presente, incluso cuando nos habla del pasado; y una y otra vez nos habla de los acontecimientos del presente, de la Armada Invencible, de los mártires del Japón. Góngora, en cambio, es indiferente al presente, y su estilo —como el de Calderón en sentido ligeramente distinto— es un intento de superación del presente en nombre de un mundo ideal.

Y, sin embargo, en un temperamento tan rico y en una obra tan variada y abundante como la de Lope, no es difícil hallar aspectos que se apartan de la línea general. En Lope todo es posible; la misma pluma que escribe el famoso soneto del *Laurel de Apolo* ridiculizando la jerga cultista, es la que, al final de su vida, nos deja como obra póstuma un libro, *El huerto deshecho*, en que parece desmentir su postura anterior y adoptar muchas de las innovaciones estilísticas de Góngora.¹⁷ La armonía renacentista

¹⁷ Véase —y ya desde antes, desde las *Rimas humanas*— el soneto xxxvii con su vocabulario y sus giros casi gongorinos. “En *El huerto deshecho* las inflexiones culteranas abundan. No se trata sólo del léxico —*purpurar rosas*—; rasgos así no faltaron nunca en la poesía de Lope. Pero hay versos cuya sintaxis y cadencia recuerdan las de otros de Góngora:

...con luz intercadente y breve el cielo,
manchado a nubes el purpúreo velo...
...silbando por el viento y polvo ciego
en selvas de agua víboras de fuego...
...en Etnas de temor sepulcros de agua...

de sus versos cede el paso en ocasiones a descripciones violentas, torturadas, sangrientas, como las del soneto "Judith y Holofernes", publicado en 1602 en *Rimas humanas*, en que nos recuerda muy de cerca un famoso cuadro del manierista Tintoretto.¹⁸

Sobre todo, en esta arrebatada carrera que fue la vida de Lope, en este incesante desbordamiento de energías vitales y artísticas, aparecen, en algunas ocasiones, ciertas pausas. Momentos en que

También el voluntario barroquismo de imágenes y metáforas. No debe de extrañarnos esta concomitancia. Cuanto más formalista se hacía la lírica de Lope, tanto más había de aproximarse al culteranismo, forma pura. Aunque Lope siga creyendo en sus *conceptos*, los tales conceptos se atiendan y casi desaparecen, ahogados en la pompa barroca del exorno" (José F. MONTESINOS, *op. cit.*, pág. 217). A medida que le iba fallando el entusiasmo, con su ambiente vital desquiciado o deshecho, Lope se refugiaba en el nuevo "jardín cerrado" del gongorismo.

¹⁸ El cuadro se encuentra actualmente en el Prado. Sensualismo dramático, claroscuro, rojos vibrantes o apagados, complicación estructural y predominio de las diagonales, hacen de este cuadro uno de varios en que sería posible subrayar tanto la presencia de elementos manieristas como de detalles barrocos. En el soneto de Lope los elementos que denotan desequilibrio y tragedia aparecen desde el primer verso

Cuelga sangriento de la cama al suelo

en que aparecen las líneas diagonales, la sangre, y el sonido *r* que va a predominar más adelante, sobre todo en el segundo cuarteto:

Revuelto con el ansia el rojo velo
del pabellón a la siniestra mano,
descubre el espectáculo inhumano
del tronco horrible convertido en hielo.

El pabellón aparece convertido en teatro, con cortina que se descorre, y ello por motivo del estertor del moribundo, para mostrarnos un cadáver horriblemente mutilado. El final del soneto nos lleva al segundo plano, a la lejanía, que se proyecta hacia nosotros debido a la presencia de Judith:

y sobre la muralla coronada
del pueblo de Israel, la casta hebrea
con la cabeza resplandece armada.

El final de apoteosis no niega, sino que subraya en dramático contraste, todos los detalles horribles o negativos, el "fuerte arnés" que afea "los vasos y la mesa derribada", los guardias dormidos por los rincones y el sangriento cadáver. Del desequilibrio inicial nace un equilibrio nuevo, la victoria de Judith, en segundo plano. En conjunto parecen predominar los elementos barrocos sobre los manieristas. La resplandeciente Judith crea un vasto espacio gracias a su importancia, a su lejanía, a la luz que la rodea, y a la monstruosa cabeza que ostenta: espacio, sensualidad y desequilibrio son también las características del cuadro y de toda la pintura de Tintoretto.

el poeta reflexiona sobre sí mismo, sobre el sentido de su propia vida, y que quedan separados del resto de su obra, cuando los plasma en literatura, con un relieve especial, con una atmósfera distinta. Sabemos que es el mismo Lope de antes, y sin embargo no es el mismo; la reflexión, la introspección, los remordimientos, la melancolía, la nostalgia, dan a su expresión un nuevo giro. Estos momentos suelen coincidir con crisis psicológicas graves. En 1614, por ejemplo, aparecen las *Rimas sacras*, algunos de cuyos sonetos dan muestras de la aflicción del poeta en aquellos años en que la muerte de su hijo Carlos Félix, la de Ana de Guardo, y el conflicto entre su religiosidad y su vida privada, determinan una situación de profunda amargura. Dos años antes habían aparecido los *Cuatro soliloquios*, en que su vida le sirve de punto de partida para reflexiones morales. Lope, que tan alegre y descaradamente descubría su intimidad en sus obras, empieza a esconderse en el momento en que más se descubre; y cuando reedita los *Soliloquios*, ampliados, escribe al duque de Sessa: "Aunque por mí no debo estimar esas prosas [subrayamos nosotros], por haberlas escrito con tanta devoción y lágrimas, quería que aprovecharan a otros." Es también significativo que al mismo tiempo aparece el libro de poemas *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, que no se atreve a firmar, disfrazándose con un anagrama (Gabriel Padecopeo). Angustia, remordimientos y mala conciencia que se reflejan en el estilo.

Otra crisis, de naturaleza distinta, es la que debió dar origen a la última redacción de *La Dorotea*. Pero en este caso la crisis no desemboca en la amargura, sino en la comprensión, en la aceptación de las complejidades y la inestabilidad de una realidad que el poeta no puede ni quiere dominar. "El libro no es un arrepentimiento —señala Montesinos—; Lope no tiene de qué arrepentirse; la pasión no peca, y *La Dorotea* no es una palinodia sino una superación... Como Cervantes, Lope ha tenido su instante de recogimiento, ha hecho examen de conciencia y ha visto que todo es como es, y la inutilidad del afán por dar a la vida las formas del ensueño. La energía, la inquietud del espíritu, esta fascinación de la aventura que trae embriagada la voluntad; los móviles, en fin, de la conducta de sus héroes, no salen condenados. La simpatía del poeta no abandona un instante a sus criaturas. No concluye un anatema, sino una duda". Examinemos ahora con algún

detalle ciertos aspectos de estos dos momentos en la obra de Lope, el auto-examen inquieto y a veces patético expresado en los *Soliloquios*, y la visión conmovida y un tanto desengañada de *La Doctorea*, en que los personajes, dibujados con mayor hondura psicológica que en el resto de su teatro, son abandonados a su destino, tratando de relacionar los textos de Lope con ciertos rasgos muy comunes entre los pintores manieristas.

Los comentarios en prosa a los *Soliloquios* ofrecen quizá, en este sentido de creación de un ambiente tenso, angustiado, dentro de un espacio amplio y turbado por elementos desequilibrados, los mejores ejemplos. En la prosa de los Comentarios se advierte desde el principio una fuerte tensión emocional expresada en numerosas frases exclamativas e interrogativas —en algún caso las frases interrogativas forman por sí solas más del diez por ciento del texto— y en un vaivén continuo entre el interior del poeta y un mundo externo de horizontes muy vastos lleno de presencias divinas que descienden de lo alto. El poeta habla con Jesucristo y consigo mismo; los monólogos no están interrumpidos por la voz divina, pero en alguna ocasión el poeta interpreta esta voz y le responde. Un vaivén de esperanza y desesperación sacude al poeta y ayuda a estructurar su prosa. La inseguridad frente al destino es casi una constante: “Venid, dulcísimo Jesús, a socorrerme, que con turbada voz os llamo de lo profundo de la miseria en que estoy; que aunque es verdad, Señor, que dije que estuve, fue en razón del engaño; pero con verme a la orilla, bien sabéis que aún ahora es más necesario vuestro favor, porque podría alguna ola de las mal sosegadas tempestades de mis costumbres volverme al mar furioso de donde he salido, y por eso os pido, dulce Señor, la mano” (*Sol. II, coment.*). Parecemos adivinar un movimiento en diagonal, con el rostro del poeta tendido hacia arriba, y la mano divina bajando a ayudarlo, mientras el horizonte hostil multiplica las olas y las sombras. Otras veces la figura divina se hace transparente, como ocurre en algunos cuadros de Caravaggio, y en particular en la segunda versión de *Susana y los viejos*, en que la luminosidad del cuerpo de Susana es un artificio para crear una sensación de profundidad espacial, y armoniza con la luz teatral del horizonte: “. . . si os miro las manos, veo, por las palmas abiertas, que se os ha de caer el cielo sobre las almas, porque manos tan rotas no le podrán guardar ni

tener cerrado en ellas; si miro vuestra cabeza santísima, Señor mío y buen Jesús, por tantas heridas como os han hecho las puntas de estas espinas, ¿quién no ve vuestros pensamientos?" (*Sol. I, coment.*). Como tantos personajes del Greco o de Ribera, Lope se presenta ante Jesucristo cubierto de andrajos que simbolizan su miseria: "rota traigo la vida y roto el vestido de vuestra gracia..." (*Sol. II, coment.*). La mirada vacila, no está dirigida hacia una línea horizontal, sino que va hacia el suelo —o sugiere este movimiento— debido a la vergüenza, o se dirige hacia Jesucristo y las alturas; en Ribera, el Greco y Caravaggio encontramos numerosos ejemplos de estas posturas, combinadas en algún caso con una mirada incierta y lacrimosa, muy frecuente en las innumerables representaciones de María Magdalena en la época del manierismo y del barroco (hasta el punto de que Mario Praz ha visto en María Magdalena un símbolo de ese período): "Ni sé cómo puedo alzar los ojos de la tierra, acordándome que a cuantas cosas hice contra Vos estabais Vos presente... mas por eso digo que quiero llorar en vuestro rostro santísimo, porque en él os ofendí, y quiero, mi bien, que, como me visteis ofender, me veáis llorar" (*Sol. III, coment.*). Como en la *Vista de Toledo*, la *Resurrección*, y tantos otros cuadros del Greco, el cielo aparece, no plano, sino fragmentado y tembloroso: "Si os tiemblan las columnas del ciclo, ¿qué haré yo, pensando que sois Juez de muertos y vivos?" (*Sol. IV, coment.*). El viento es otro descubrimiento de la pintura manierista y del primer barroco; la presencia del viento aparece, a través del movimiento de los paños o de los árboles, en numerosos cuadros de la época; y se encuentra presente en la descripción simbólica de la vida del poeta, amenazada por la muerte como por un viento oscuro: "La brevedad de la vida, Señor, os doy en disculpa de pedir tan apretadamente que tengáis lástima de mí, porque su incertidumbre me atormenta; y estas hojas débiles, que el viento arrebata, no son defensa para resistir los golpes de vuestra ira" (*Sol. IV, coment.*). El color es más bien frío, como corresponde a la situación angustiosa en que se encuentra el poeta, frente al cuerpo crucificado de Jesús: "¡Ay Dios y Señor, cuál estaría un alma que tuviese por flores en sus desmayos los jaspeados alhelfes de vuestras llagas, las cárdenas violetas de vuestros golpes!" (*Sol. VI, coment.*). Color que recuerda, una vez más, los cuadros del Greco, en varios de los cuales el violeta

y el blanco predominan. A veces la narración se plasma en una escena que recuerda los numerosos *descensos* en que la figura de Cristo aparece desclavada, aunque esta vez se trata de un Cristo vivo y caritativo; con todo, no se resuelve la tensión en apoteosis, como sería lo típico en el barroco, sino que siguen la duda, la incertidumbre, el sentimiento de culpabilidad, mezclado a la esperanza: "Y vos, árbol santísimo, permitid que se desclave de vos por este breve rato, en que me dé sus brazos enamorados: basta, Cruz santísima, lo que tenéis en los vuestros; mirad que me quiere perdonar; mirad que quiere abrazarme; cierto es, no es posible menos, más deseo tiene mi amor de llegarse a mí, que yo tengo de llegarme a El. Mirad, bandera santa, cómo tiene bajada la cabeza. ¿Qué pensáis que es aquello, sino decir que sí? ¡Bendita sea de los ángeles tal piedad, tal misericordia y tal dulzura! ¡Ay tales entrañas! ¡Ay tales brazos! ¡Ay tales abrazos! Parece, mi Señor, mi bien, mi padre, mi esperanza, mi luz y mi último y final deseo, que me queréis meter en ese costado dulcísimo; mas ¡qué indigno soy yo!, mas ¡cuál estoy!; ¡qué haré, Jesús mío? Señor, pequé; Dios mío, pequé; conozco que os ofendí; confieso que sois mi Dios: con mis pecados tiemblo, con vuestra misericordia me animo" (V, *coment.*). Movimiento de vaivén, de inestable esperanza combinada con continuas recaídas en la angustia y en la duda, en que predomina el subjetivismo (la interpretación, por ejemplo, de la posición de la cabeza del Cristo crucificado como asentimiento y aceptación del pecador); es curiosa la alusión a la "bandera santa", que pudiera ser la inscripción "Inri" tan frecuente en la iconografía de la época (sin olvidar que, por ejemplo, el Cristo triunfal de la *Resurrección* del Greco es portador de una gran bandera).

La voluntad de ascetismo aparece también en el texto de Lope, recordándonos las alargadas figuras del Greco, los secos frailes y ermitaños de Zurbarán y Ribera: "Unos hombres hay en la extrema parte de la India, de quien se escribe que se sustentan de sólo el olor de las flores, y viven sin otro sustento entre aquellos prados aromáticos, cuya fragancia los vivifica y fortalece. ¡Ay mi Dios! ¡Quién viviera de sólo el llanto, y éste fuera sólo su pan, como David decía!" (VI, *coment.*). Autocrítica, desprecio de sí mismo, humildad acongojada, son actitudes que reflejan por una parte los remordimientos de Lope —que por cierto no iba a tar-

dar en olvidarlos de nuevo en su vida privada— y también su relación ambivalente con el Creador, al que teme y ama al mismo tiempo. Los párrafos que subrayan el amor alternan con frecuencia con los que exponen el temor: “Vos no perdonasteis al ángel criado en tanta belleza, ni al hombre que fabricaron vuestras manos a vuestra imagen; pues si a la criatura intelectual no perdonasteis y a la humana echasteis del Paraíso, fábrica de vuestras manos eternas, arquitectura única y cifra de los dos mundos en alma y cuerpo, pesándoos de haberle hecho, ¿cómo yo, Señor mío, no temblé en su ejemplo y en tantos que las divinas y humanas historias me enseñaron?” (VI, coment.). Desgarrado entre su sensualidad y su fervor religioso, Lope se siente también tironeado en dos sentidos opuestos por la esperanza y la desesperación. El resultado es un profundo dramatismo sin solución bien clara, a pesar del “final feliz” con que terminan casi todos los fragmentos en prosa de los comentarios y que quedan desmentidos por nuevos pasajes sombríos. “Así es la crisis de conciencia tridentina. En 1599 el crítico Guarini, refiriéndose a la tragedia, afirmaba que el hombre vive dos vidas, «una la del intelecto y la otra la de los sentidos». La vacilación entre la carne y el espíritu constituye la verdadera tensión metafísica; y no hay resolución más allá de una expresión dramática. En la ambigüedad de sus posturas ásperamente dramáticas la psicología manierista expresa lo que no puede representar en otra forma.”¹⁹ Esta tensión se halla también en la base de la división en planos distintos, conectados entre sí por figuras que suben o bajan, propia de muchos cuadros de la época: por una parte las figuras terrestres del *Entierro del conde de Orgaz*, por otra los ángeles, que se mueven en el plano bien distinto de la trascendencia. Tintoretto explotó a fondo esta división, introduciendo ángeles en escorzo, que dibujaba copiándolos de modelos escultóricos que colgaba del techo de su taller, y observando también a los buccadores venecianos. En los “monodialogos” de los comentarios lopescos aparecen continuamente estos dos planos, el humano y el divino, conectados por las posturas del personaje humano (“mirando atentamente el que os puso en esa cruz, y abrazado a ella, como a verdadero asilo de mi perdición...”, V, coment.), o por los juegos de luz y sombra en que aparecen res-

¹⁹ SYPHER, *op. cit.*, pág. 168.

plandores en el plano superior y efectos de luz limitada —como en algunos cuadros de La Tour y de Caravaggio— en el primer plano: “¡Ay dulce Jesús, esposo amoroso de las almas que os aman! ¡Qué viva es vuestra luz! ¡Qué vela hay tan muerta, que por aquella pequeña reliquia del humo no baje desde los cielos y la encienda?” (V, *coment.*). A pesar de lo cual los dos planos, el humano y el divino, siguen bastante separados, y en algunos momentos la antítesis subraya la distancia inmensa que es preciso recorrer para pasar de uno a otro: “Veisme, pues, aquí, Señor, enamorado de vuestra hermosura y corrido de mi fealdad: Vos sois la misma limpieza; yo, la torpeza misma; Vos sois espejo de los serafines; yo lo fui un tiempo de los rebeldes a vuestra ley, pues parece que se miraban en mí para ofenderos; Vos, infinitamente bueno; yo, infinitamente malo; Vos, apto, puro, simple, santo, cándido, resplandeciente; yo, injusto, impuro, traidor, desleal, y abominable” (IV, *coment.*).

La posición de San Ignacio y del Concilio de Trento consistía, como es sabido, en aprovechar la actividad de los sentidos —ejercicios espirituales, imágenes sagradas— con fines piadosos. Pero el conflicto latente entre lo sensual y lo espiritual exigía una continua vigilancia. Los *Soliloquios* fueron sin duda para Lope una especie de ejercicio espiritual, en que abundan las “composiciones de lugar” trazadas a manera de cuadros manieristas o barrocos de la época, y los “coloquios” en que Lope trata de hablar con Jesucristo, y llega, en efecto, a expresar su angustia y su esperanza. No queremos sugerir, claro está, que ciertos rasgos de la prosa de Lope en sus *Comentarios* se hayan inspirado directamente en cuadros manieristas o barrocos; sí, que hay un paralelo psicológico —y una actitud similar en cuanto a estructura y técnica— en ambos casos. Lope, por otra parte, no se cansaba de subrayar las excelencias de la pintura.²⁰

²⁰ En sus obras cita al Bosco, a Bassano, y, varias veces, a Rubens. En *La hermosura de Angélica* habla, entre otros pintores españoles, de Ribalta, probablemente el primer maestro de Ribera:

No tiene España que envidiar, si llora
un Juanes, un Becerra, un Berruguete,
un Sánchez, un Filipe, pues ahora
tan iguales artífices promete:
Ribalta, donde el arte se mejora,
píncel octavo en los famosos siete;

El arte de Lope en *La Dorotea* es, desde luego, radicalmente distinto al de los *Soliloquios*. No se trata de expresar la angustia de un pecador arrepentido, sino de presentar una serie de personajes vistos en profundidad, que viven a la vez en dos planos distintos: en el arrebatado y poético ambiente de la literatura, y en la estrechez y las contingencias de lo cotidiano. *La Dorotea* continúa, negándola en buena parte, la exaltación lírica del teatro lopesco: en la obra coexisten la erudición pedantesca, los versos inspirados, las recetas de farmacia convertidas en símbolo del renacimiento del amor,²¹ un bofetón dado por Fernando a Dorotea,²² y la presencia constante del dinero. Pasamos bruscamente de un plano a otro: así, don Bela, que acaba de leer un poema platonizante que le inspira Dorotea: “—Mira, Laurencio: lo que ha de entender Dorotea de mi pluma son las libranzas de los mercaderes para sus galas: esto, basta que yo lo entienda” (V, 1). El contraste entre lo lírico y lo prosaico añade un claroscuro dimensional a los personajes y ayuda a presentarlos en su intimidad, una intimidad descuidada en que no les preocupa la impresión que puedan causar, sino la libre expresión de su subjetividad. Así sor-

Juan de la Cruz, que si criar no pudo,
dío casi vida y alma a un rostro mudo.

“Se ha señalado lo extraño que resulta que Lope no cite al Greco, al que debía de conocer por sus residencias en Toledo, precisamente por este tiempo [1602] o poco después” (ZAMORA VICENTE, *op. cit.*, págs. 157-158). Pero quizá Lope no llegó a entender la obra del Greco; su manierismo es muy ocasional, marginal, como venimos señalando; la postura esencial, permanente, de Lope en cuestiones artísticas no es manierista. Sin embargo, Américo Castro ha señalado unos versos de *La Corona merecida* que quizá se refieran al Greco:

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

²¹ “Récipe la hierba Dorotea, y quitadas todas las hojas de las Indias, lavada muy bien en tres aguas, de amor, de nueva amistad, y de confianza segura...” (IV, 1). Véase, para todas las citas de *La Dorotea*, la edición de E. S. Morby (University of California, 1958; pub. por Ed. Castalia, Valencia), con su abundante aparato de notas y comentarios, en general muy acertados y útiles para la comprensión de esta obra y de Lope en general.

²² Dorotea: “—...¿Qué dudas de darme la mano? Dámela, y te perdonaré un bofetón que un día me diste con ella porque alabé un caballero mozo...” (IV, 1). Don Fernando es al mismo tiempo un caballero idealista y poeta neoplatónico y un rufián que abofetea a las mujeres y les pide dinero.

prende Gerarda a Dorotea: "... ¡Tú descompuesta! ¡Tú los cabellos desordenados! ¡Tú por lavar la cara!" (V, iv). Es éste, precisamente, el tipo de intimidad capturado por sorpresa que la pintura psicológica del manierismo maduro nos ofrece en *Las Meninas* o en los interiores de Vermeer. Intimidad con un mínimo de idealización, convertida en temporalidad más allá de la cual aguarda la muerte: "Allá está con el rosario, dando más cabezadas que reza cuentas", dice Felipa de Teodora (III, v). El tiempo nos empuja insensiblemente hacia la muerte; hasta los afeites sirven para recordárnoslo: "efecto del solimán que les quita los dientes y les arruga la tez del rostro; sino que el afeite es como el tiempo; que, como quita cada día tan poco, no se siente" (V, II). Al final los personajes se dispersan, arrastrados por la muerte o por las circunstancias: "... para que veas qué se puede fiar desto que llaman vida, pues ninguno (como dijo un sabio) la imaginó tan breve que pensase morir el día que lo estaba imaginando. No hay cosa más incierta que saber el lugar donde nos ha de hallar la muerte, ni más discreta que esperarla en todos" (V, XII). Paradójicamente, el "realismo" de Lope en *La Dorotea*, con su constante presencia de detalles de la vida cotidiana, con sus alusiones a la moda, al comercio, al dinero, a mil rasgos concretos y prosaicos, niega la estabilidad del mundo que nos presenta.

Un detalle significativo es que el pintor mencionado por Lope en *La Dorotea* es el idealizador, sereno, ennoblecedor Ticiano:

Ludovico.—Más hermosa mujer, no la pintó el Ticiano, aunque entre
[Rosa Solimana, la favorecida del Turco.

Fernando.—¿No pudiérades decir Sofonisba, Atalanta o Cleopatra?

Ludovico.—Ésas no las pintó el Ticiano.

Fernando.—Bien decís, que este retrato le habemos todos visto.

(III, iv)

Pero este retrato ideal de Dorotea queda contrapesado por el prosaísmo y el desalifio de ciertas escenas y de la acción. La misma presencia de un mundo ideal, poético, de belleza neoplatónica, que recuerda los cuadros del Ticiano, no es más que un ingrediente; el ácido del tiempo y de las necesidades materiales va corroyendo el nimbo idealizador. Como en el *Quijote*, la inter-

acción entre literatura y vida cotidiana, entre "poesía" y "verdad", es aquí constante. Más aún: si se ha podido hablar de la "neutralidad" de Cervantes, que no quiere que Don Quijote domine del todo a Sancho o que sea Sancho el que siempre se lleve la palma, lo mismo cabría decir aquí de Lope frente a Fernando y Don Bela. Si Fernando es joven y poeta —cualidades evidentes—, don Bela es generoso y discreto. Y al final ninguno de los dos se queda con Dorotea: la muerte se lleva a Don Bela; Marfisa a Fernando. Dorotea, que aspiraba a verse inmortalizada literariamente ("porque la hermosura se acaba y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo, y los versos en su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre") se queda desamparada, sin nadie; buena prueba de que el afán idealizador (como el del Ticiano, como el del propio Lope) no ayuda a resolver los problemas vitales. No; el tono de la obra, la impresión total, no corresponden exactamente al arte del Ticiano. A veces recuerdan, como hemos señalado, el intimismo luminoso de Vermeer; otras, el "realismo" inquieto y sombrío de Caravaggio. En él los temas más elevados pueden ser tratados en forma sórdida; la luz que llueve de lo alto revela, implacable, las debilidades, lo falso, lo torpe o descuidado en la actitud y la conducta de los personajes. Henri Focillon ha usado la expresión "naturalismo apasionado" para referirse a este tipo de descripción manierista que con tanta frecuencia encontramos en Caravaggio y también en Ribera. La luz insistente de Lope nos revela una Dorotea que, en lugar de quedar bañada en los dorados resplandores del Ticiano, vacila entre dos realidades inauténticas: la del dinero, que le ofrece don Bela, y la de la fama literaria, que le ofrece Fernando. Al lado de destellos de sinceridad y de pasión, este continuo oscilar entre dos formas de negarse a sí misma ayuda a despoetizar a una de las más interesantes y complejas heroínas de Lope. Los movimientos en zigzag, los cambios en el punto de vista, ayudan a definir masas y perfiles, a dar una sensación de profundidad y espacio; de la lucha entre la ambición poetizadora o idealizadora y los detalles negativos, viles o torpes, nace un claroscuro definidor, en que las psicologías se revelan, la vida humana se va haciendo a sí misma en constante lucha —y constante aceptación— frente a las circunstancias que la rodean. El arte de Lope en *La Dorotea* es, como el arte de los grandes pintores de su época —o de la ma-

durez del siglo xvii, como Velázquez o Rembrandt— un arte en que adivinamos el diálogo entre el hombre y el espacio —luminoso o sombrío— que lo rodea, diálogo en que el hombre penetra en sí mismo, se comprende a sí mismo y nos revela su intimidad.

MANUEL DURÁN

Yale University.