

La historia pintada y representada

Como vivimos en una época en la que todo el mundo, al igual que aquel personaje de zarzuela, se considera destinado, sin embargo de los últimos apaciguamientos, a partir para la guerra de los Treinta Años, o sea, que se siente de antemano histórico, no es raro que en todas las manifestaciones de la imaginación, desde luego en la literatura —y también en el arte— la historia meta sus narices, esas narices que Pascal puso a la historia prestándoselas a Cleopatra. ¿Quiere decir esto que van a volver la novela histórica, el cuadro de historia y el drama romántico, los géneros evasivos? Pero, la literatura y el arte, si hacen historia de la actualidad, hacen actualidad de la historia. Puesto que es presencia, el teatro trae la historia al presente.

Las tragedias griegas hacían actuales a sus personajes fabulosos. Shakespeare consideró cual a contemporáneos suyos, a sus príncipes fabulosos y a sus reyes históricos. El teatro español, con Lope a la cabeza, también actualiza a reyes y príncipes de la historia y de la fábula cuando le salen al paso de su andar desenvuelto por el mundo de los hombres que viven. Corneille y Racine toman los personajes de la literatura o la historia de España, Roma y Grecia, lo hacen suyos, de su corte y su hora. Conocidas son las alusiones políticas y sociales a situaciones y momentos del reinado de Luis XIV que hay en las tragedias francesas de asunto antiguo escritas durante ese reinado. Y tales alusiones son la actualización superficial. Existe otra más honda. La *Fedra* de Racine no es la historia mitológica de la hija de Minos y de Pasifae sino la tragedia femenina de la menopausia en las damas de Versalles. Racine no les dice a las jamonas, y a los donceles de la corte: Fedra e Hipólito eran así. Lo que les dice es que si se encuentran en una situación semejante a la de Fedra e Hipólito se comporten con la

dignidad, la belleza y el estilo que les corresponde por la categoría del puesto que ocupan en la corte del rey más esplendoroso de Francia. Si los personajes de la tragedia francesa parecen estáticos, estatuas (de mármol o de cartón-piedra) que no bajan de su pedestal, es en efecto, porque no son corrientes. Son modelos. Para el Shakespeare de la comedia, aludo —evidentemente— a Molière, no cabe más historia ni más filosofía que las de la naturaleza.

La comedia, lo mismo que la tragedia, no ha querido hacer historia. El teatro que ha querido hacerla es el melodrama, aceptando llamar melodrama, con inexactitud, al drama romántico (melodramas eran las tragedias griegas). Aunque se encuentren aciertos y bellezas en los dramas históricos de Schiller y de Hugo más despreciados por los clasicistas, primero, y por los naturalistas, después, nadie tendrá la ingenuidad de ir a comprender la historia en la *Lucrecia Borgia* de Hugo, o en el *Don Carlos* de Schiller. No es que tales obras falseen la historia porque sus autores la toman para hacer la literatura; es al contrario, que esos autores se toman a sí mismos y muy en serio, por historiadores, pretenden hacer historia, contarla, interpretarla en lugar de representarla.

La historia fue un elemento fundamental del Romanticismo. El Renacimiento había descubierto la Antigüedad; el Romanticismo descubriría el pasado, sus huellas: todo lo que pasa huye, sólo deja rastros, ruinas, melancolía de lo que no puede volver a ser. Únicamente restituible, imaginable en su tiempo. Esto constituyó una de las novedades más formidables que trajo el movimiento romántico: la relatividad de la historia. El drama histórico se representaba con trajes de la época a que se refería. Y surgió en la pintura un hermano del drama histórico, el cuadro de historia, en el cual los pintores hicieron lo contrario de lo que en ese orden se venía haciendo.

Los pintores de la Edad Media y del Renacimiento pintaron las escenas de la Biblia, de la Pasión y de la vida de los Santos en paisajes del país en que pintaban con figuras del mismo país, vestidas a la usanza del día, incluso, por lo menos en cierta manera o en algún detalle, dentro del convencionalismo con que se representaba a las personas más sagradas (Salvador Dalí no se ha atrevido a tanto, pero está obligado a hacerlo, aun a riesgo de perder su clientela). Los pintores del Renacimiento mostraron tal afición

por vestir a sus figuras a la moda del día que Leonardo da Vinci, en su llamado *Tratado de la pintura*, que él no concibió como semejante tratado pues en sus papeles se hallan revueltas las observaciones artísticas con las de todo orden, se burla de las modas sucesivas que había conocido; mas, no critica la utilización antihistórica de ellas en la pintura. En sus grandes preocupaciones por el ropaje pictórico, habla con insistencia de que sea adecuado anatómico y psicológicamente, no históricamente. “Observa el decorado y la bienandanza de cada figura para vestirlas conforme a su rango y a su estado”, escribe. Y en el mismo párrafo: “Imita cuanto puedas a los griegos y a los latinos en el modo de cubrir los miembros y de hacer que el viento adhiera al cuerpo las telas con sobriedad, a no ser que se trate de ancianos togados y venerables”, porque el rango y estado a que antes se refería no era en nada el histórico, sino el de la categoría, como lo detalla más adelante insistiendo: “los trajes deben estar de acuerdo con el estado y la bienandanza de las figuras: el anciano, togado; el adolescente, elegante, etc.”.

Los pintores románticos, en vez de pintar las escenas antiguas en los lugares que ellos veían y con personajes vestidos como sus contemporáneos, se preocuparon de documentarse (la relatividad histórica era uno de los aspectos del realismo romántico) para pintarlas en los espacios cerrados o abiertos en que tuvieron lugar con hasta el mínimo detalle en la veracidad del atuendo de los mismos y en la vestimenta de los personajes representados. Sin embargo, el cuadro de *Juana la Loca*, de Padilla, uno de los cuadros de historia que fueron más famosos, no aparece hoy dotado de mayor autenticidad histórica que la pintura bíblica o hagiográfica del pintor renacentista o medieval más despreocupado de la verdad aparente.

El origen de los cuadros de historia se ha querido encontrar en Velázquez, en el cuadro de las *Lanzas*. Se puede considerar que la pintura velazqueña, además de sus otros valores pictóricos y extrapictóricos, tiene no ya el de ser un documento para la historia sino el de esclarecerla, pero no es precisamente el cuadro de las lanzas al que se debe pedir dicho esclarecimiento. Si ese cuadro, donde Velázquez hizo el magnífico disparate de poner en el primer plano, ocupando casi la cuarta parte del lienzo, las ancas de

un caballo, representa la escena de la rendición militar de una ciudad en la guerra española de los Países Bajos y el gesto de medio abrazo con que el vencedor acoge al vencido que le ofrece la llave, puede ser considerado como revelador de la delicadeza de una cultura, por otra parte tan cruel, lo histórico del cuadro resulta ahora a posteriori. Velázquez no lo pintó con las intenciones con que pintaban los románticos sus cuadros de historia. El hecho mismo de que la figura más importante sea un caballo muestra la importancia que Velázquez daba a lo que fuesen las figuras (en éste y en todos los cuadros). El asunto del cuadro, *La rendición de Breda*, es contemporáneo de Velázquez. El cuadro de las *Lanzas* es no de historia, histórico en el sentido que lo son los *Fusilamientos* y *La carga de los mamelucos*, de Goya y *Guernica*, de Picasso. Lo que parece Velázquez en las *Lanzas* es un precursor de los escenógrafos. El caballo de ancas y un banderín de espaldas también en el primer plano señalan un semicírculo abierto en torno a la escena, en la cual los personajes llenan los huecos y el coro de soldados se disimula haciéndose presente, mejor que si se le viera, con el bosque de lanzas, que se dirían por sí solas un dibujo de Klee, para dejar libre un paisaje de valores puramente pictóricos (Velázquez, el gran paisajista, el trazo quizá más ejemplar de su pintura, la espalda de la *Venus del espejo*, es un paisaje de la carne).

Cabe ver a Velázquez como historiador en sus obras más inmediatas, si no en el tiempo, en el espacio, en sus retratos de los Felipes, los infantes, las meninas, los privados, los bufones, los perros. ¿Por qué los perros de Velázquez son tan reales, de un realismo mágico, y sus caballos son tan irreales? Es curioso, también son irreales los caballos de Goya (en *La carga de los mamelucos* están pintados de colores inverosímiles). Quizá entre los caballos y los perros anda el secreto velazqueño, uno de los supremos secretos del arte aún no descifrados, como el de Miguel Ángel y el del Tintoretto. Los caballos de Velázquez parecen de cartón, como los de circo (que parecen de cartón a fuerza de hacer ejercicios, de estar domesticados). Tan grandotes como son, no tienen más que ojos. Y ojos humanos, lo mismo que el bisonte de Altamira. Los demás seres de la corte: hombre, mujeres, niños, animales y monstruos, pintados por el pintor de Cámara, marcan de tal modo su raza que contemplándolos más que leyendo ninguna historia se siente la fenomenal

peripezia de la gran monarquía española, la decadencia de los Austrias, y se siente como una catástrofe no ya personal, social. Velázquez en la pintura hace historia en presente, igual que la hicieron en teatro, Shakespeare y los trágicos griegos.

Los extravíos que el afán del pasado produce, como en el teatro y en la pintura, en la novela no se notan. Sin embargo, son peores. Van más lejos. La novela es relato de algo que se supone sucedido. La novela en presente es un recurso de estilo, no engaña ni pretende engañar al lector cuando le lleva al lugar de los sucesos, haciendo como si los viera en vez de como si se los contaran. Si en vez de traerle los sucesos le llevan a ellos, el lector sabe aún más que los sucesos están ahí, en el tiempo, que son sucedidos; de no ser así, no podría ir a ellos. La historia empezó siendo —fábula, epopeya, crónica— literatura más o menos novelesca. Resulta ineludible, obligatorio, que se haya escrito novelas históricas. Pero, esto es otra historia.

(El Nacional, 7 de diciembre de 1957)