

LA SANGRE Y LOS ENCAJES *

Al mismo tiempo que la poesía, la novela, el ensayo y otras producciones diversas (de las que sólo interpretamos los ejemplos más significativos) se escribe la poesía dramática que es, quizá, el más adecuado sitio literario para terminar esta investigación.

Si se hace un recuento de lo visto, por un lado existe la *Novela picaresca* que, de Alemán y Quevedo hasta *Estebanillo González* recorre, casi íntegro, el siglo XVII. Pero lo mismo en este tipo de narrativa que en los *Sueños*, se encuentra un tono de mal humor, diríamos, para el cual el mundo es desperdicio, maldad, desintegración. Esta vertiente de colores oscuros cobra la otra parte de su totalidad en su antípoda, pues una alegría decidida, sin alambicamientos (la que hay en *El Quijote*) pretende despojar al hombre de su mezquindad y bajeza. Lo sorprendente es que ambas corrientes desembocan en una común desilusión, en una completa soledad. ¿Sería ésta la llamada literatura popular? Sí y no al mismo tiempo: sí en cuanto se la compara a otra, estrictamente esotérica, pero no en cuanto tal, debido, ya a sus raíces moralizantes, ya al idioma, ya a los sutiles trasfondos que no se revelan fácilmente por más que el lector se *divierta* al pasar y repasar las páginas.

A su lado Góngora, el propio Quevedo y Gracián escriben una literatura para minorías. El caso de Quevedo, siempre complicado, pisa por ello múltiples terrenos. En cuanto a los otros dos, serán un raro apéndice burgués que, junto con Alarcón, formarán la excepción en esta abundante literatura de variado carácter. Ambas directrices estéticas —la popular, la hermética— serán absorbidas por el gran remolino de la *Comedia*, y por tal motivo el investigador podrá aquí encontrar el más amplio teclado si desea entender el ánimo barroco y las manifestaciones a que da lugar.

Como premisa para revisar la *Comedia* será necesario de-

* Este ensayo corresponde al último capítulo de mi libro titulado *Figuras españolas del Renacimiento y el Barroco*, de próxima publicación en *Collier Book* de New York.

cir que es, sin lugar a dudas —como compendio histórico—, un definitivo intento para escapar a la realidad de este mundo. El teatro —de Lope a Calderón— será una huida, de la misma manera en que lo son la mayor parte de las producciones de la época. Nada nuevo hay en esto. Por lo contrario, sólo existe reiteración y, en este llover sobre mojado, creemos que se mostrará, algo más clara, la visión barroca del hombre y el mundo. Pero como el material es inagotable, ocurre curarnos en salud: como una vida no bastaría para leerlo, lo que se diga de la *Comedia* será el más ligero y a la postre incompleto intento de interpretarla. Cabrán siempre modificaciones, ampliaciones, arrepentimientos y nostalgias por cosas no expresadas. De esta suerte, las páginas escritas serán un mero esquema que permita al lector levantar su propia realidad, es decir, su visión del teatro español del siglo XVII.

Dividiremos este capítulo en tres apartados: la *Comedia* en cuanto tal (problemas de forma y contenido), y después vendrá lo referente al dramaturgo y al personaje, aun cuando al espectador se le tenga siempre presente. Los ángulos permitirán una rápida ojeada al inabarcable conjunto que mostrará, de ser posible, su sentido.

A fin de abrir brecha en medio de esta selva inquieta y poderosa, diremos que al hablar de la *Comedia* en realidad nos referimos al drama y que el término contiene las clásicas vertientes de comicidad y de tragedia. *Comedia* son pues *La dama duende* y *El burlador de Sevilla*; *El castigo sin venganza* y *Entre bobos anda el juego*. La diferencia no la da el fin, como pudiera suponerse, sino el tono espiritual que ampara la trayectoria misma de la obra. Hay comedias en broma, sin huella alguna de tragedia; pero también *en serio*, sin que se excluya la posibilidad de que existan tragedias en las que el desenlace conduce a la felicidad.

La arquitectura de la *Comedia* es, en principio, notablemente sencilla. Sólo así, dentro de un orden especial, tendrá el héroe —como veremos— la libertad de lanzarse al interno desorden que lo asiste. Tres "actos" o "jornadas", divididos entre diez y ocho o veinticinco escenas, son el horizonte físico de Segismundo, o don García, o de las muchas Leonores,

Blancas y Beatrices que pueblan la *Comedia*. En cuanto a la escenografía, es variable, cada vez más profusa en orden cronológico. Con Calderón lo fastuoso linda con la inverosimilitud, pero aun en Lope —no obstante lo auditivo de su cultura— se advierte lo complicado del montaje. Con frecuencia leemos notas que ayudan al presunto director y completan, por supuesto, el panorama visual de quien lee: "Descúbrase, con música, hincado de rodillas, un ángel; tenga una fuente, otro aguamanil levantado, como que ya le echó el agua y otro una vela blanca encendida, y otro un cepillo." No es difícil que, como parte de la tramoya, aparezcan elementos sobrenaturales no sólo, por tal motivo, restringidos a formar parte de la trama ideológica: "Fínjase un trueno y él (el Emperador) caiga en el suelo", agrega el mismo Lope en *Lo fingido verdadero*.

En cuanto al tono o secuencia espiritual del teatro podríamos afirmar que es casi y exclusivamente el afectivo. Toda suerte de vivencias íntimas (llámense ira, venganza, celos o recelos) se combinan, curiosamente, en una materia ambiental contrastada fuertemente por ser una mezcla de realidad de vida (a lo *novela picaresca*) y alegoría. Ya veremos, al referirnos a los temas, los matices que encierra el problema. Por lo pronto es indispensable referirnos a las fuentes, mismas que revelan la poderosa cultura del seiscientos. Y si de ligas históricas se trata, cualquier lector —más o menos compenetrado con la época— podrá distinguir a la *Biblia* entre los más socorridos puntos de inspiración. Es evidente que la reciedumbre moral de los asuntos, así como lo majestuoso y grandilocuente de los personajes, fueron en consonancia con el carácter español, inclinado por naturaleza a lo que él juzgó como sublime. De allí también su contacto con el teatro griego, finamente expurgado, o el latino, raíz —la más importante— de la comicidad aparecida en la *Comedia*. Existe también la tradición medieval mediata o inmediata, que de perlas viene para crear al héroe; pero asimismo se halla, entre las fuentes, la poesía lírica italiana.

Si seguimos las huellas tropezaremos, ahora, con una clase de literatura atractiva en la medida en que fue peligrosa: la inherente a Boccaccio y a *La Celestina*. En cuanto a los dra-

maturgos posteriores a Lope, Lope mismo, si no modelo único, sí el máximo.

Pero la diversidad de las fuentes indica la multiplicidad de los asuntos que, en manos de dramaturgos tan estrictamente personales, ofrecen gamas sin cuento. Ello no obstante, el clima cultural que compartieron los indujo —como veremos en su oportunidad— a constreñirlas de acuerdo con las exigencias de un ideal humano: el héroe barroco literario que influye en la vida para hacerla barroca.

¿Cuáles son los temas fundamentalmente atrapados por el escritor? Si hemos de ser sinceros, se limitarán a muy pocos, envueltos, como es natural, por el tono afectivo del que hablamos y que, por tratarse de espíritus sombríos, se referirá al desengaño de este mundo. Pero como el barroco es libertad en el arte (aun cuando en la vida sea libertinaje), Lope tendrá la necesidad de romper con las unidades clásicas para que, fuera ya de las adustas barreras de tiempo y espacio, los grandes momentos humanos —sueño, muerte, locura, mezclados en el cotidiano vaivén de ser y parecer— puedan encontrar acomodo. Pues, dueños de la escena y derramados hacia mil vertientes, darán ángulos de insospechada vibración moral.

Sin ir más lejos, es posible, desde ahora, congraciarnos con la premisa de la que partimos: la *Comedia* del siglo XVII es, en principio, huida de la realidad. Si se consigue o no escapar, ya es otra cosa, y habríamos de descubrir lo que el hombre barroco entiende y ve en esos momentos humanos a los que hicimos referencia. Pero como saberlo es imposible sin el material mismo que da el teatro, sigamos investigando antes de llegar a un resultado más o menos legal. De este modo, si Lope rompe los límites del hombre al alzarse contra la tradición literaria, no es menos cierta que la otra —la tradición de vida— impondrá, vengativamente, un tope. Y si es verdad que ya no hay tiempo, que ya no hay espacio que contenga al individuo, en cambio un sentido religioso austero (intolerancia católica profunda) así como una manera de ser convencional (y no moral) que de allí se deriva, establecen cercados que muy pocos habrán de traspasar. Para que alguien se suicide tendrá la obligación de ser paga-

no, por ejemplo; y no es del todo inusual oír hablar de lo español (en su sentido patriótico más estricto) a un romano de la época de Diocleciano. Ya veremos cómo en el juego y entrelazamiento de las dos tradiciones estriba lo excéntrico de la *Comedia*, pues por lo bajo existe la lucha que España sostiene consigo misma para poder justificarse en la derrota.

¿Qué de extrañío tiene, por tanto, que —sea cual fuere la génesis de un determinado asunto— la circunstancia dramática no sea sino una manera o pretexto de presentar la propia realidad? En esta forma se declara, ya velada, ya rotundamente, el sentido indígena de la vida y del hombre. Romanos, hebreos, italianos, franceses; nobles, plebeyos, secundarios, incidentales, primordiales; todo personaje, en suma, será español. Quien no lo es lo será; quien no lo sea, es porque la nacionalidad, de tan profunda, no habrá ninguna urgencia de expresarse. Quien, por último, represente lo ajeno, tendrá como razón de ser el parangón que delate su inferioridad. Ello no obstante, en caracteres tan complejos existe un cariz más, muy importante, y el tema será, además, pretexto de juegos, de paradojas, de sutilezas idiomáticas o conceptuales que no en pocas ocasiones lo sepultarán, como veremos al hablar del idioma en relación a la *Comedia* y al dramaturgo.

Desde ahora se perfila pues un teatro que, por ser intensamente nacionalista, será, a no dudarlo, heroico y metafísico, si bien con excepciones. Si a ello agregamos la común tendencia a la revelación de la inteligencia y anticipamos el gusto que el hombre tiene por la palabra en cuanto tal, será fácil colegir que el intento de huida al que nos hemos referido se hace por medio de un ambiente propio y exclusivo: el del siglo XVII español. Que tal atmósfera, para mostrarse, se ayudará —por mucho que parezca una perogrullada— por una mente y lengua propias; que por eso la salvación —de haber alguna— no se deberá más que a la afirmación de los valores nacionales. La gran aporía no existe en ello, puesto que la solución, en principio, es legal, sino en que el deseo de trascender el mundo queda en manos de un personaje (el creado por el dramaturgo) debatido entre una libertad literaria dada conscientemente y una prisión de vida impuesta:

por la tradición. Cuál sea el resultado de este ser hendido por ambas realidades será, según creemos, el íntimo sentido del teatro que Lope de Vega, con su genio, inaugura.

Si seguimos rastreando en la *Comedia*, salta a la vista que la originalidad de la temática es escasa. A nadie le importará apoyarse bien en la tradición, bien en los dramaturgos precedentes o contemporáneos: el plagio, con ser tan amplio, acaba por hacer la afrenta mínima o por nulificarse. Al poeta dramático, como al lírico, parece no importarle el tema, sino la carga humana, ideológica y formal, que lo exprese. Por lo demás, si, fuera cual fuere el asunto elegido, lo combinaríamos con la persona dramática que le presta relieve, tendríamos ante la mirada las circunstancias, dramáticas e históricas, comunes a la época. De esta manera, en la escena española habrá una colectiva hipocondría que o bien se asfixia en sí misma o desemboca en inmoralidad. Pero como no ignoramos que la literatura se vive como vida, deduciremos que este ferviente amor por la melancolía se aprehende ávidamente y que todo español hará suyas no sólo ésta, sino vivencias a cual más peligrosas y osadas. Por ello el siglo XVII, al asistir al teatro, se empapa de fealdad humana que en variadas expresiones (burla, crueldad, cinismo, etc.) saltará en las "jornadas" cuando menos se espere. ¿Y qué decir de otras actitudes? Existe en este teatro una carencia de sentido común (que lleva generalmente a la excentricidad) y una especie de atavismo (que denota inconstancia) por cambiar de estado, de condición y hasta de ser. Ya por ofuscamiento, ya por ambición, el personaje —como don Juan— se desconoce íntimamente o —como Segismundo— se desconoce a sí mismo en relación con lo demás. Personajes hay que, a fuerza de desear un futuro y negar un presente, viven un no ser que a la larga habrá de descentrarlos:

No soy, seré;
que sólo por pretender
ser más de lo que hay en mí
menosprecié lo que fui
por lo que tengo que ser,

dice Mireno en *El vergonzoso en palacio*. Ya veremos dónde desembocan estas posturas rarificadas y disímbolas. Por

lo pronto, a ésta tendríamos que agregar otras circunstancias no menos relevantes: la arbitrariedad moral y lo absurdo; el ingenio colectivo y la sensibilidad limitada; lo pensado del sentimiento. Pero además existe un desorden cronológico, espacial y humano; la intervención de factores sobrenaturales, el predominio de un sentido arcaico de la vida. ¿Humor? De toda índole: ironía, sarcasmo, tristezas ciertas o fingidas. Pero la *Comedia* tiene, además, un exceso de imaginación que torna la representación hiperbólica y sensacionalista.

La sola enumeración de estas circunstancias nos pone en antecedentes de lo dinámico de la escena española. De hecho el espectador o el lector asisten, guiados por el genio del dramaturgo, a un espectáculo violento y magnífico, en el cual él, omnipotente dios de su universo, hará lo que le venga en gana. No olvidemos que se justifica lo que conviene a una razón propia aun cuando en esta justificación esté implicada, por su misma arbitrariedad, la condena de lados afines o íntimamente cercanos. De aquí que las circunstancias, aunque semejantes en ciertos casos, sean medidas por varas distintas de acuerdo con el momento dramático en que surjan. Los ejemplos se darán cuando se enfoque las diarias tareas a las que el personaje dedica su atención. Y una vez repasado, aunque ligeramente, el armazón de la *Comedia*, detengámonos a considerar al escritor.

Lope es, en realidad, la gran puerta de entrada, y a él converge el genio creador de los demás. En sus obras (aun la menos lograda) se pone de relieve una eléctrica y amplísima sagacidad en las que hay un conocimiento de la vida y una intuición psicológica profundas. Tales características, sin embargo, sufren deterioros ante las barreras que la *Comedia* tiene: la intolerancia religiosa y lo convencional. Por eso, el ritmo dramático se quiebra con frecuencia, y asistimos a escenas que, en lugar de dolor o de angustia, provocan indiferencia por parte del lector moderno hacia el personaje y la obra en su conjunto. Pero ¿cómo referirse a Lope si en rigor tantos escritores existen en él? De los exaltados clímax de *La amistad pagada* al suave y matizado dramaturgo de *El arenal de Sevilla* hay la misma distancia que marca el devaneo amoroso de *La dama boba* al arrebatado espiritual de

El castigo sin venganza. No obstante se ve con claridad la evolución habida desde el momento en que redacta los amores de Dorotea y Fernando a este otro en que cualquier amor, por cómico que sea, estará alimentado por un sentido heroico y metafísico del hombre. Y es esta idea del mundo la que habrá de legar a los dramaturgos contemporáneos suyos, por lo cual será semejante al choque de Lope el encuentro que haya entre el genio personal del escritor y los tabús marcados por la época.

Es así como Tirso de Molina acentúa, de ser ello posible, las mejores características de Lope. En cambio, la adhesión que posee en expresar pasiones que en sí o de suyo no le pertenecen (el caso de *Los amantes de Teruel*) marchita, por decirlo así, su formidable conocimiento de la escena. Esta divergencia —que parece separar su talento— lo muestra desigual, pues es evidente que lo violento y tempestuoso de la dramática española no armoniza con su finura espiritual. Por eso, mientras triste es el resultado de sus comedias bíblicas, acierta inigualablemente en terrenos más suaves y que tan en consonancia están con personajes de tonos morales dudosos, ya en lo cómico, ya en lo trágico. ¿Quién no recuerda la situación ambivalente ofrecida por *Don Gil de las calzas verdes*? ¿O la que se muestra en *El celoso prudente*? La *Comedia* se enriquece con éstas y otras actitudes, cuyo ángulo opuesto lo daría Calderón. Entre los más importantes, sería el más endeble dramaturgo. Su recio talento poético, aunado a una raquíca concepción, no del espíritu humano, sino de sus múltiples variantes, lo vuelven poco dúctil, sin amplitud psicológica y sí, en cambio, con una inmensa profundidad moral. Calderón —a diferencia de un cierto Lope y de Tirso de Molina— penetra al personaje en un solo sitio y, al agotarlo, demuestra la capacidad que tiene de ver, por ese resquicio, el funcionamiento del universo en su totalidad. En esa forma Segismundo, más que una persona viva, sería un estado de la mente humana, como lo es también el Hérodes de *El mayor monstruo del mundo*. Tal su falla y al mismo tiempo su grandeza, porque si bien no hay en él la "variedad del pensamiento" que tanto atrae a Lope, en cambio posee un tono cósmico realmente insuperable.

Unos y otros —lo mismo Vélez de Guevera que Guillén de Castro; Pérez de Montalbán que Rojas Zorrilla— representarán una actitud distinta frente a la *Comedia*, y de esa manera tanto los estilos idiomáticos, como los vitales, provocarán la multiplicidad barroca de la que hemos hablado. Por eso la excepción a este teatro heroico y metafísico también tendrá cabida, y Alarcón se presenta como una puerta de escape, no a la temática, sino al modo que se tiene de enfocarla. Sería, para decirlo de alguna manera, la columna estípite de este gran altar por cuyo vértice el barroco, de esencia contradictoria, toca atmósferas que no le son propias. No hay en él huella alguna del sentido teológico de Calderón, ni la inmisericorde rudeza de ciertos aspectos de Lope. Pero tampoco posee la riquísima gama espiritual de Tirso de Molina. Existe en cambio un curioso atisbar de la existencia que oculta, más que entrega, cualquier intimidad, ya sea la de los personajes, ya la del dramaturgo. Entre sus comedias y las de sus contemporáneos se percibe, claramente, una diferencia. Pues mientras en éstas hay un héroe, pararrayos de burlas y escarnios, en Alarcón hay la mofa, no al héroe propuesto, sino a la vida en general, que por ello se convierte en inmanente y definitivamente razonada. Ni mexicano ni español, Alarcón más bien posee un carácter que lo acerca, por lo cínico de su postura, a un italiano renacentista. Quienes han visto en su teatro tónicas morales, aciertan en cuanto a que una obra, explícitamente o no, las contiene, pero no en cuanto a que la conciencia del dramaturgo fuera moralizante. En ello estriba su sabor de vida, tan poco convencional a pesar de los convencionalismos de sus temas. Es el único, entre todos, con una estructura burguesa de la vida.

Dos problemas se presentan ahora con categoría de inevitables. Se ha dicho que la *Comedia* (y por ende el dramaturgo) posee una tendencia marcadamente intelectual, lo que no equivale a decir que abunde en ideas o carezca de pasiones. Estas últimas existen, sólo que en la mayor parte de los casos, aunque de hecho conduzcan al caos y lo aberrado, están "razonadas". Dicho en otras palabras: el sentimiento, más que sentido, está pensado, y es éste el talón de Aquiles del teatro del siglo XVII. Pero, a reserva de detenernos des-

pués en el asunto, diremos que en cuanto a las ideas podría asegurarse que nadie ha dicho tanto, de tan poco, como el dramaturgo español. En este sentido, las que se hallan —unas cuantas— se antojan miles, debido al complejo verbal que las expresa. Si hubiera tiempo y deseos de cernir el pensamiento, de apresarlo para lograr formar un patrón determinado, sería tan limitado, que quedaríamos casi con las manos vacías. Hay en cambio —ya lo sabemos— sabiduría de vida, y tan alta, que puede, cuando quiere, prescindir de la razón formal, sin que haya el peligro de desmigajarse y rodar por el suelo. Por ello, un segundo problema, el del idioma, será necesario ventilar. Pero antes hay que añadir que, si la *Comedia* es intelectual, es porque tiene la urgencia, común a la época, de expresar el ingenio, fuerza que en ocasiones se impone en detrimento de la trama misma o de la obra como conjunto artístico. Pero, independientemente a esta voluntad creadora —o al menos esa es la impresión—, existe la inteligencia de la obra en cuanto tal, que lucha, aunque no siempre gane, con las frecuentes arbitrariedades del dramaturgo, sean o no conscientes. Y es este concierto de caprichos lo que ante nuestra vista aparece, sin que podamos deslindar el pespunte, en un escenario barroco.

En cuanto al idioma, empezaremos por un lugar común: decir que todos son maestros. Ya anticipamos que, en realidad, se tiene la impresión de que el dramaturgo —como en el caso de Quevedo— todo lo subordina a la palabra. ¿Métrica? Variada y espléndida: redondillas, sonetos, espinelas, romances, seguidillas, estrofas aliradas, liras, etc. El goce del vocablo por ello nos lleva a no tomar, en su consideración más íntima, las muchas e intrincadas opiniones que el dramaturgo suelta con frecuencia, sin otro afán que la consiente belleza de expresión. Cuando Lope dice:

Si sientes, Fabia, tormento,
tan grande en aborrecerme,
imagina cuál será
el que tengo aborrecido,
pues del amor al olvido
tanta diferencia va

sería ocioso, por parte del lector, detenerse a desenredar el laberinto ideológico porque el idioma, en sí mismo, lo coloca en una zona estética que no necesita de ninguna explicación racional. En la mente del escritor ocurren, por ello, fenómenos curiosos y en abierta consonancia —por lo complicado— con el complejo espiritual barroco. De esta suerte diremos que el tema se pierde porque es, ya lo sabemos, pretexto de lujo verbal. Muchas veces asistimos al sorprendente espectáculo de ver al dramaturgo fascinado ante una concatenación de conceptos que retrasa —por decirlo así— un enredo o retarda la urgencia dramática de una venganza. Las almas, las espumas, los cuerpos sin aliento, los monstruos de fuego y aire de Calderón permiten comprobarlo. Pero ¿qué decir del asalto que sufre el escritor por la irrupción de un sitio exótico o de una palabra soltada al azar? Los seres que desfilan en las inmediaciones de un puerto (un ladrón, la mulata coqueta, los mercaderes moros o los indios cargados de riquezas) obligan a Lope a desatender el cumplimiento de un amor. Y si alguna de sus caprichosas y varoniles damas adquiere, por ejemplo, un collar de corales, la palabra induce a Tirso de Molina a hilar frases sin cuento, atrapado por la fisonomía y el color de la palabra en sí. Pero ¿qué decir de Francisco de Rojas, entusiasmado, al máximo, en pintar bodegones equiparables a los de Zurbarán? ¿No se antoja la obra, cualquiera que ella sea, un indispensable pretexto para que el artista se recree en la pintura de su cuadro? Aderezar un guisado de perdices que nadie ha de comer es tan importante como sorprender a la esposa en brazos del amante. En *La mejor espigadera* es evidente que Tirso termina la trama de la obra, que no la obra, en la segunda jornada. De ese modo la tercera o final, no sólo no añade nada dramáticamente, sino que deslava, en cierta forma, el antecedente. Pues la última jornada es poesía bucólica a la manera del Renacimiento y recuerda, en especial, a Garcilaso.

El hombre barroco, pendiente de "hipogrifos violentos" o contemplador fervoroso de zapatos anegados en diamantes, pasa la vida en una estética dilatación que, por su misma amplitud, lo abriga de un caos social y político ya conscien-

te, ya intuitivamente percibido, todo lo cual delata, una vez más, el apriori del que hemos partido: la *Comedia* como huida del mundo. En el teatro, y no sólo en la poesía lírica, es donde existe el gran encuentro del hombre con la metáfora. Ésta, que desde un punto de vista espiritual revelaría inconformidad absoluta con un mundo de valores dado por la realidad, combina admirablemente con el rechazo que el hombre del seiscientos hace de su época. En esta forma, no exclusivamente la metáfora, sino la más simple de las comparaciones, o la imagen, son la torre de marfil que a un tiempo embelesa y protege, de un mundo pedestre y hostil, tanto al creador como al contemplador de la obra de arte. La metáfora eleva un contenido ideológico o sensorial a una realidad juzgada superior, y representa una potencia que da cabida a la exageración que informa los valores de la existencia. Por eso siendo, en cuanto tal, exceso, conduce, como si tal cosa no bastara, a un clímax vital y no sólo verbal:

Yo, haciendo lenguas los ojos,
solamente le ofrecía
a cada cabello un alma
a cada paso una vida

dice Lope en *El caballero de Olmedo*. Y tan ilusorio e irreal es el terreno que pisan los personajes y las personas vivas de la España del siglo xvii, que no es difícil pensar que se cree en la metáfora, es decir, que se participa en su realidad como verdad de vida y no únicamente como exigencia literaria. Sólo así —además de las causas políticas y sociales ya examinadas al hablar de Quevedo— se explica la alegórica atmósfera del tiempo. Se trata, a base de la opulencia del lenguaje, de establecer una batalla con la vida y —ya lo dice Alarcón en *La verdad sospechosa*— de vencerla. ¿No es eso lo que ocurre cuando Tristán, al oír hablar a don García, comenta que

¡Válgate el diablo por hombre!
¡Que tan de repente pueda
pintar un convite tal
que a la misma verdad venza!

Ya establecimos que, a pesar de los matices, los dramaturgos comparten las exigencias de un solo ideal humano, el héroe barroco. Y el héroe posee, por su misma condición, características que chocan, con estrépito, frente a la realidad; sería el mismo caso que ofrecen el escritor y la tradición que se le impone. Este golpe, así como las agudas aristas que provoca, nos arrastra a considerar quién es el héroe y lo que pretende en su vida dramática.

No debe, por supuesto, confundirse al héroe con el personaje en general. El primero surge entre los otros, símbolos de un mundo envilecido, pero tarde o temprano el ideal acabará por imponerse. No hay que olvidar que, en el fondo, es el país todo el que habla por su boca para justificarse. Y este peculiar ser revive al que se halla apolillado en los códices y las leyendas medievales afines a este sentido de la vida. Ya sabemos que mientras la *Biblia* viene a perfección, en cambio los cuentos del *Decamerone* o el látrico amor de Calixto son tomados con pinzas. Por ello el héroe es magnánimo, valiente, educado, amoroso, fiel y conceptuoso. La condición indispensable para alcanzar tan altas prendas lo es, por una parte, la nobleza de cuna; por la otra, el credo religioso. Podría objetarse que en ciertas obras campea una atmósfera democrática, lo cual es cierto, pero siempre como excepción. Pues para ser feliz un hombre requiere, en el fondo, no ser villano, ni extranjero, ni mucho menos infiel, hebreo o gentil.

Resulta natural, conociendo la realidad de la *Comedia*, que la utopía no prevalezca: la tradición heredada distorsiona la escena, y el héroe (movido por circunstancias caprichosas y alguna que otra vez inverosímiles) se convierte en un ser confuso, alocado, estremecido hasta el fondo mismo de su ser. Pero ¿cómo no estarlo, si un monte aparece "preñado de asombros"? ¿Si las peñas tienen "espíritus"? ¿Si alma los troncos de los árboles? Calderón lleva al máximo este choque, y sus personajes se admirarán de todo: "¡Cielos! ¿Qué prodigios toco?" "¿Qué enigmas, cielos, son éstos?" "¿Habrà quien crea sucesos tan extraños?" No ignoramos que en obras hechas escuetamente para divertir, lo

heroico se transforma en lo cómico-heroico, pero jamás desaparece.

Así pues, se parte de una base, el ideal, para después formar un mundo infinitamente maravilloso y transformable en la medida del deseo. De esencia medieval, posee, pues, un disfraz de diversos colores, de velos diferentes que lo harán divertido o siniestro: trágico, sublime, pedante, real, irreal. Estas máscaras, de tanto usarse, resultan a la larga postura vital, de tal suerte que héroe y personaje (lo quiera o lo rechace el dramaturgo) serán, a la postre, uno solo. Y disfraz y rostro a un tiempo —caminante en un ámbito de fingimientos, engaños, fantasmas e ilusiones— es éste, y no otro, el héroe barroco, indefinible por naturaleza, preñado de pasión, bien sea amor, bien celos; ya envidia, ya crueldad; o soberbia, u odio, o desenfrenada vanidad. O lealtad y afecto, y enorme conciencia de sí mismo y alto ingenio; y extrema y original belleza, que también es pasión.

Inmensamente imaginativo, generalmente sensual y muy poco o nada sensible; siempre inteligente, aunque no siempre razonable, va en busca de una coyuntura que el mundo le ofrezca para imponer su ilusoria verdad.

Como prisma que estallara en luces, el ideal del hombre reviste a la dramaturgia de seres muy poco comunes. Los hay nobles, plebeyos, bucólicos, simbólicos, abstractos; los hay metafísicos e inexistentes. Un bulto o una sombra de hecho intervienen en el destino de los hombres y pueden desvirtuarlo. ¿Quién no recuerda el caso de *El caballero de Olmedo*? Al lado de don García o don Juan, encontramos, como personaje, a un pueblo entero, *Fuenteovejuna*. Pero los hay de naturaleza dual: villanos que a la postre resultan nobles o seres que juegan, a un tiempo, dos personalidades. Y si la una miente con la verdad, la otra asienta la verdad por medio del engaño: es la participación ondulante del ser y el parecer.

La escena se engalana con la presencia del Demonio, de Cristo, América, Asia, el Fuego, el Aire, el Hombre, la Tierra, el Interés, el Honor, el Desengaño, la Virtud, el Buen ladrón, la Magdalena o el Recelo. La gama imaginativa, en sus trasfondos ético y estético, es variada y fecunda; los hay vie-

jos y jóvenes, bellos y feos, graciosos y sofisticados, humildes y soberbios. Por lo demás se tiene un verdadero horror a la masa, a la mediocridad, al anonimato:

Quien vive sin ser sentido,
 quien sólo el número aumenta
 y hace lo que todos hacen,
 ¿en qué difiere de bestias?

vuelve apuntar Alarcón en *La verdad sospechosa*. Nadie está dispuesto a pasar inadvertido, a no cobrar fama, a no ser admirado o temido, o respetado, o amado. Hasta el gracioso se ingenia para llamar la atención. Difícil sería encontrar a gente sin deseos, apática, privada de apetencias, por más que el desengaño esté dispuesto a asaltar la conciencia. Pero ¿qué ocurre una vez atrapada la meta? La vida, en lugar de sosegar-se aunque fuera momentáneamente, se resuelve en luces e ilusiones, a manera de una bengala cuando estalla en la noche.

Un heterogéneo código de costumbres aparece en este inagotable carnaval. Lope y Calderón son inigualables en lograr que sus personajes se dejen arrastrar por las más álgidas, vehementes y encontradas pasiones. Sería tan arduo como inútil intentar saber cuál encuentra más placer en la venganza, la ira o los celos. La diferencia consiste, a grandes rasgos, en que Lope crea temperamentos puros, al hueso —valga la expresión— capaces de imaginar notables juegos de expresión mental y pasional. Calderón, en cambio, ofrece, más que el temperamento, la idea de él. Su técnica consiste en conectarla a un mundo natural, si por ello se entiende un cosmos convertido en metáfora. Mas, para engrandecer la escena, Tirso de Molina inventa los seres más modernos, sin duda, que ofrece la *Comedia*. Ya anticipamos que se escinde de la general furia, y crea así el medio tono moral, la penumbra anímica. De esta suerte, si apasionada hasta el delirio de amor es la Casandra de *El castigo sin venganza*; si loco de celos está el Herodes de Calderón; si su Cristerna de *Afectos de odio y amor* es tan altiva "qué le sobra la belleza", en cambio habrá el tímido egoísta, revestido de modales suaves, que es Mireno, o el generoso avaro que es don.

Juan. Y también don Sancho, *El celoso prudente*; o los galanes discretos, bellos, y cobardes. Y ese género híbrido de mujeres-hombres que se hacen el amor por medio de billetes perfumados y enrarecidos signos.

Los seres de Alarcón nada creen, ni respetan, ni temen. Más que hombres de verdad, revelan juegos de circunstancias, pasiones chuscas o elementos anímicos desintegrados, que aparentan contener la más completa enjundia espiritual. Alarcón, genio de la frivolidad, se da maña para hacer vana, o hueca, toda religión sentimental. Flota en su literatura un amor liviano, comunal, que a nadie y a todos pertenece. Y de tal fuente el personaje abreva sin exponerse al más leve dolor. Sin embargo, por muy disímbolos que aparezcan los personajes de la *Comedia*, los une a todos un temperamento caprichoso y una atávica creencia en la perversidad del hombre; en su naturaleza y condición primaria de maldad. Los seres magnánimos, sacrificados y prudentes existen, pero como excepción; se crean en un contrapunto dramático, o sea como equilibrio de la escena. Pero en general el egoísmo, la falta de buenas maneras —morales, que no sociales— la dureza interior, son características de estos entes fríamente pasionales. Es pues razonable que las relaciones, esa comunicación del ser consigo mismo y con los demás, de la que hablamos en principio, sean poco, o nada, cómodas.

Ya sabemos —aunque dejemos lo más en el tintero— la naturaleza del héroe. Cabría ahora atisbarlo en su cueva más íntima, pues ya hemos dicho que la *Comedia* se significa por un tono afectivo singular. Pues si el héroe (o el personaje) es el resultado del choque entre el ideal y la realidad; si de este impacto se descentra, de aquí deduciremos que sus faenas cotidianas no sean precisamente normales, si el término se enfoca a través de prismas burgueses de la existencia. Las ideas —no lo ignoramos— son muy pocas, pero habrá, en cambio, múltiples opiniones: es la "variedad del pensamiento" de Lope, si por ello se entiende un saber de vida poderoso.

Todo sentimiento está entendido en su condición de instantaneidad, lo cual los vuelve, a la par, frágiles y volubles. Pero, como todo es posible en la *Comedia*, cabe también el

lado opuesto, y tan firme resulta la pasión que el dramaturgo no vacila en darle, con la muerte, carácter de eternidad. Pero, sea como fuere, este ser disímbolo y extravagante necesita de muy poco para desbordar el ser y derramarlo.

¿Las afecciones? Fundamentalmente amor y honor. ¿El marco? Además del engaño (cosa harto común), los grandes momentos (sueño, locura, muerte), que al final nos prestarán la ayuda indispensable para aprehender esta vertiente del ser barroco. ¿Las consecuencias de las afecciones del ánimo? Infinitas: celos, envidia, venganza, ira, fidelidad, recato, lujuria, etc. Pero así, como el héroe habrá de dedicarse a estos menesteres, tanto él como la *Comedia* pasarán por alto algunos otros que también veremos.

De hecho, como todo es engaño, el mundo entero —para quien sepa verlo— será desengaño. Se parte, además, de un ideal estricto del amor y del honor, que despedazado, confuso entre tanta batahola, clama por sus derechos. La realidad afectiva es una dilatada galería en la cual cabe toda proposición, cualquier postura, desde lo lícito hasta lo aberrado, desde lo prohibido hasta la insensatez. Por ello Lope opina que el amante es igual al amado, o contrario a él, si se desea. El dramaturgo afila aquí la pluma para confesar que el gusto es la salud del amante, o que el afecto es una tiranía suprema y una mortal fatiga. Ya destino, ya correspondencia; ya azar, ya rechazo, ya estrellas, lunas o celajes; ya voluntad o caos, el amor es todo y nada, entendimiento, rebeldía a la razón, dicha, olvido, acción, memoria, lengua, osadía, recato, fiera. ¿Dónde apresararlo, dónde detenerlo? Una siniestra línea marca por lo bajo a los amantes y los conduce a la pérdida de cualquier ilusión, de toda realidad afectiva. El amor es, en el fondo, soledad. Las fuerzas del desengaño, rarificadas, conducen del amor a la locura, mientras que las del engaño cambian el amor en celos. Pero engaño y desengaño provocan, a la larga, olvido:

Amor me puso en tanta desventura
la verde primavera de mis años,
que pensé por el mar de sus engaños
en vez del puerto hallar la sepultura.

Y aunque este fuego en las cenizas dura,
ya con menos vigor siento sus daños;
amé con celos, mas con desengaños
no pienso que es amor, sino locura.

Bien pueden mientras viven engañados
confesarse en la fe de amor fingido,
de un ofendido amante los cuidados.

¿Y qué importa que quiera el ofendido?
Que quien ama con celos declarados
ya llega a los principios del olvido.

Tirso es, en estas actitudes, el más complejo. Si se parte de la base de que para él el amor lo es propio, resulta innecesario y oficioso el análisis del contorno afectivo que tal entraña tiene. Sin embargo, para que haya una expresión de tan recalcitrante y desilusionada postura, necesario será que aparezca la "persona amada", o sea, el pretexto de amor de uno mismo. Pero Tirso —que de cuando en cuando recuerda a Platón— opina que el amor es potencia del alma; que quien ama, más que en sí mismo, vive en el amado; que el amor es conformación de las almas. También es "arte", melancolía y nace —¡ atención!— de repugnancias. Al mismo tiempo surge de la espuma y se engendra en mirar. No sirve —agrega olvidado del ideal— huir del enemigo, pues en sí mismo se lleva diabólica, desacertadamente. El alma, que le admite generosa, se vuelve cárcel propia; el corazón, que le presta cabida, vive pena de ausencia. Y esta no siempre discreta necesidad de amar se reviste de cristales, de enigmas, de recelos, adivinanzas y fingidos sueños.

El amor se torna locura en Calderón. La amplitud espiritual casi desaparece frente a lo tremendo de la concepción. Aquí no hay finuras ni dobleces, ni alambiques curiosos. La pasión, indómita y caótica, atrapa a estos seres asustados que no encuentran, a su desdicha, solución alguna. Y una vez que el hombre se despeña en el abismo, necia será toda acción que pretenda el olvido. Pero quien ama no desconoce que tampoco es cuerdo persuadirse con la esperanza de llegar a ningún merecimiento. ¿Qué solución existe?

...no queda
otro remedio a mi esperanza
que morir de mi tristeza,
supuesto que en dos extremos
de odio y amor, llanto y queja,
rencor y agrado, venganza
y piedad, dolor y ofensa,
siendo fuerza que yo adore,
y fuerza que ella aborrezca,
no es tratable a mis desdichas
ni olvidarla ni quererla.

Por eso el sentimiento es sangre, lustre, honor, fausto; desdén, aplauso, agrado, enojo, miseria, espanto. Es palabra, idea, condición. Y si hemos de creerle, tal concepción afectiva se debe a que el hombre vive rodeado de pasmos, hielos, terrores, sustos, paroxismos, letargos, suerte adversa, pena mortal, "cruel influjo", y "fieros hados". Poseído de un sentido de lo maravilloso, Calderón se afirma en un universo lleno, el más, de una escatología en la que se conglomeran las más fuertes cargas de la imaginación de la *Comedia*. Es por eso por lo que el milagro se aúna a toda suerte de figuras extrañas y las sombras de un más allá casi escultórico invaden al hombre y al amor. Los actos prefijados, los sueños y toda clase de quimeras obligan al ser a gemir, a asombrarse, a tantear en un mundo que no entiende ni entenderá nunca. Sólo el amor, paradójicamente, entrega una seguridad, pues, al ser inmortal, permite, por su medio, acercarse a la divinidad.

Pero, ya amor, ya cualquier otra condición del espíritu, lo cierto es que no pocas veces existe, no el convencionalismo, sino la exageración de esta postura. Y es en el sentido del honor en donde el problema se hace más relevante. Anticuado, obsesionante, decadente, el héroe barroco no transige con la imagen ideal de un mundo en donde tal código pudiera cumplirse a perfección. Es éste el sitio en el cual la tradición de vida atropella la libertad de tiempo y espacio que Lope consiguió para su teatro; y en vano el personaje intentará sublevarse a semejante yugo. Por honor se destrazan vidas, amores, porvenires brillantes; por la honra se

mata, se muere, se forman los enredos, se deshacen las ligas. Una lujuria medianamente escondida (el sexo se entiende como pecado, lo que no implica que el amasiato en ocasiones parezca lo normal), acechante, es, las más veces, el resorte íntimo del honor, máscara de prohibidas y feroces pasiones.

Un caso extremo bastará para juzgar hasta qué punto el honor caballeresco feudal, confundido con el falso honor barroco, se alían sin que puedan deslindarse de una manera clara. Si leemos *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla, pronto observaremos cómo el sentimiento se enrosca en sí mismo hasta lo absurdo. La comedia empieza con una escena orgánicamente tradicional. La dama burlada trata de retener al galán que ha empeñado palabra de matrimonio. En una encendida y larguísima reclamación, se pone de manifiesto que Zorrilla pretende impresionar tanto con la belleza idiomática como con la agudeza de las opiniones. Indignada, resuelta, rabiosa, iracunda, demanda la dama la recompensa a su manchado honor. Es de creer el entusiasmo del público contemporáneo que, por ello, pasará por alto la reiteración de los problemas mismos que probablemente —si bien privados de estética— aquejan al asistente del corral. Es en este marco oficioso donde el escritor hunde el agujón del ingenio. Trampas, mañas, ardidés: todo resulta válido con tal de conseguir el objeto deseado. Debido a razones obvias, el padre de la dama ofendida reta al galán cuando lo encuentra en casa de su hija. Pero ¿cuál es la razón del rechazo? ¿Por qué el caballero no quiere casarse con la mujer burlada?

Alega —y no injustificadamente para la época— que no es lo bastante noble para merecerlo. Pero el padre, por su edad, no puede batirse, de modo que, ofendido y obligado —sin honor—, delega el duelo en su hijo. Por su parte, el seductor, un Conde, tiene dos hermanos, hombre y mujer, con lo cual Zorrilla complicará las cosas. Un estudiante —hermano de la dama burlada— enamora a aquélla, y una noche el hermano del Conde, al defender la honra de la doncella, es muerto por el estudiante. Simultáneamente un grupo de valentones, protegido por la oscuridad, trata de vengarse, pero el Conde —que por casualidad asiste a la reyerta— salva, igno-

rante del problema, al estudiante, quien —claro está— es el asesino de su hermano y presunto burlador de su hermana. Así las cosas, lo esconde en su casa, pero pronto el asunto se aclara.

¿Qué ocurre? ¿Cuál es la solución del dramaturgo? Al Tirso más original todo le pasaría por la mente, menos un feo desenlace. Tal vez el Conde fuera una mujer disfrazada y el estudiante acabaría por casarse con ella para agradecerle la perifrástica persecución. Pero Calderón haría que el Conde se volviera loco y que, dando gritos al cielo, encontrara más tarde la paz en el convento. En cuanto a Lope, seguramente haría que el estudiante —por medio de mercenarios asesinos— matara al Conde y a sus dos hermanos. Alarcón haría que todos se enredaran en situaciones inverosímiles y que alguno, disfrazado de sí mismo, se tuviera celos. Todo acabaría entre caravanas y buenos decires. ¿Qué sucede con Rojas Zorrilla?

La caballerosidad del Conde y su nobleza de sangre le impide matar, en su propia casa, al estudiante, por lo cual decide vengarse extramuros. Pero, a su vez, el estudiante que le debe la vida rehuye el duelo y prefiere pasar por cobarde antes que por ingrato. Pero la complicación va a mayores, pues, cuando sabe a su padre sin honor —sin enterarse de quién ha hecho semejante agravio— recurre al Conde, pensando que si fue padrino de su vida, lo será de su nombre. Le pide entonces, mientras lava el honor del padre, que ceje en sus pretensiones de duelo y detenga su furia. Pero ¿qué se gana con ello? El colmo: que el Conde tenga un enemigo con honra a quien matar. Tiempo habrá, pues, para la venganza y el castigo. La propuesta se acepta y, contenido el sentimiento, existe por lo pronto una leal amistad que más tarde se convertirá en atroz combate. No es de extrañar por ello que Tirso, en su Auto o Coloquio *No le arriendo la ganancia*, ponga al Honor como personaje principal, el cual, loco de vanidad y delirio de grandeza, piensa —digno antecesor de Vidriera— que es de vidrio.

¿De qué sirve que Alarcón haga muñecas y se ría del acartonado sentimiento? Pues por más que alguien exclame:

¡Qué cosa para mi humor!
 ¿En riesgo el honor? ¡No es nada!

la época sigue sin volver sobre sus propios pasos. Tampoco ayuda el que Lope —uno de tantos Lope—, libre por momentos de convencionalismos, deslice que

Maldiga el cielo mis labios:
 si el amor no es para sabios
 ¿de qué se queja el honor?

pues por lo visto la vida requiere de esos soportes drásticos y absolutamente literarios para equilibrar la disolución social de España y, sobre todo, del Madrid regido por la corte de Felipe IV.

Mas, como sería imposible recorrer la gama pasional del personaje que puebla la *Comedia*, nos referiremos a los celos en lo particular, para pasar después a consideraciones de tipo general. No es posible desconocer que, conscientes o epidérmicos, invaden hasta el menor resquicio de este teatro. Saltan aquí y allá, brillantemente, en acertados juegos de palabras. Desde los "átomos, ilusiones y desvelos" con que los marca Calderón, hasta el "amor cauteloso" por medio del cual son desenmascarados por Lope, todo en verdad, son celos. La gama, como la del amor, se presta a fenómenos curiosos. Casimiro, duque de Rusia, teme que su dolor llegue a padecer celos de él, del duque mismo. Mireno, el vergonzoso, piensa, pero no siente, celos: serían parte del devaneo amoroso que, más que con Madalena, tiene consigo mismo. Don Juan, por su misma condición de vanidad y orgullo, no los experimenta, pues el amor, instantáneo, no puede alimentarlos. En don Sancho, son una contenida pasión por falta de certeza real. Lope los considera como una veloz forma del pensamiento y de la imaginación que al hombre despoja de su mayor arma, la inteligencia. Pero, ¿cómo evadirlos si, según Calderón:

...Tú ¿no ves
 que celos es aire, Inés,
 que viene de cualquier parte?

Con frecuencia, como el honor, se disfrazan de pasiones afines. ¿Quién puede saber qué origina una muerte violenta, un asesinato? ¿Celos, agravio de la honra, ira? Emparentados con la envidia, exceden cualquier intento que se haga por apresarlos, por ordenarlos, por valorizarlos :

Son los celos una envidia
de talle y parte ajenos
con cuyas internas penas
el alma batalla y lidia

dice Lope, poniendo el dedo en la llaga. La escena trágica española, teñida en sangre, en ellos —y en el honor— justifica sus crímenes. Por eso, a manera de energía colectiva, flotan en el ambiente, y no sería exagerado aventurar que casi es un timbre de orgullo poseerlos. Nadie —como no sea el gracioso, generalmente cínico— se libra de su abrazo. De aquí que varíen la intensidad y el tono de los celos. Quien los padezca puede ser sutil o inhibido; razonable, impetuoso, tajante, cruel, indulgente, despiadado. Alarcón, siempre elegante, los aprehende como parte intrínseca de su constante farsa de vivir. Los celos son, en él, materia de fino coqueteo. Pero no puede ser de otra manera en personajes que, negados no a la pasión (son ambiciosos y egoístas), sino al sentimiento, no buscan sino su provecho personal. Los celos se provocan y se sufren hasta donde el personaje lo permite, pero, una vez que el amor los aburre, no tienen razón de existir. Sin embargo allí están, presentes, y de esta amable y alocada disposición —recorriendo todos los caminos— llegarán al máximo de su gravedad con Calderón.

En efecto, si recordamos *El mayor monstruo del mundo* veremos que Herodes llega al crimen ante la sola posibilidad del engaño. El enfoque es misterioso y eficaz, pues el personaje no siente celos, ya que es, él mismo, los celos. Ello no obstante, monstruosamente los prefija y de esta suerte Mariene —la amada— es un pretexto para padecerse a sí mismo. Sólo en Herodes cabe la fusión de la pasión y el ser, pues la parte dañada —encelada o celosa— se apodera del todo interior, o sea, el alma. ¿De qué sirve que aniquile a Mariene?

¿De qué su propia muerte, siendo el alma inmortal, ya que arrastra, al más allá, los celos? La actitud deviene, en esta forma, metafísica.

Unida estrechamente a esta situación afectiva *real* del personaje estaría el problema de saber hasta qué punto el sentimiento corresponde, auténticamente, a la expresión que de él nos muestra el dramaturgo. En otras palabras: es tan *real*, tan efectivo, como el amor por el ingenio? Algo, si bien de pasada, anticipamos. Por eso, si prescindimos de la vertiente cómica de la *Comedia*, así como del teatro de Alarcón (en donde el sentimiento se sustituye, obviamente, por otros factores inherentes al tono de las obras), tendríamos que reconocer que lo *intelectual*, por ser preponderante, es arma de doble filo. Pues a mayor inteligencia expuesta, a mayor capacidad —valga la redundancia— de invención imaginativa, habrá menor sensibilidad humana, menor capacidad también para crear seres vivos conforme a un sentido moderno de la realidad dramática. Porque generalmente se tiene la impresión de que el personaje, por no vivir la circunstancia adecuada, o carece del sentimiento, o lo pide prestado. Pero como el asunto ofrece el peligro de la perspectiva histórica, lo enfocaremos, por lo pronto, desde el ángulo del espectador actual.

No es normal, diríamos; no lo es dramática ni vitalmente, que un padre justifique al asesino de su hijo por razones de honor. Y si legal fuera para el siglo XVII desde un punto de vista social y moral, no por ello el padre dejaría de *sentir* la muerte que tan cercana de su intimidad se presenta. Pero al dramaturgo no le pasa por la mente su deber de dotar al personaje de ternura, ni de lástima, ni siquiera de desesperación. Inmutable, el escritor baja el telón sin que el menor estremecimiento acontezca. Pero pongamos otros ejemplos para no resultar arbitrarios.

¿Qué siente el hermano ante la muerte de la hermana? Nada o punto menos que nada. El crimen se utiliza para crear el enredo, para continuar el conflicto de honor, pero no se toma en cuenta como crisis moral del personaje, ni del drama en sí mismo. ¿Qué ocurre entonces? ¿Existe la costumbre de anegarse en sangre? No asombra, de tan repetido,

el caso en que el hijo desea la muerte de los progenitores: una herencia, un odio fortuito, el azar mismo lo justifican. En alguna tragedia de Lope, los hijos acusan a la madre, por venganza, de adulterio. ¿Cuál ha sido el pretexto del falso testimonio? Una banalidad: la madre —por expreso deseo del esposo— no ha querido prestarle a uno de ellos un determinado corcel, símbolo de obediencia. Pero el asunto no para allí, pues el padre, que cree a pie juntillas la ignominia, encarcela a la supuesta adúltera, diciendo que

Mas si dentro de año y día
nadie entrare en esta casa,
será la Reina quemada
hasta ser ceniza fría.

En otra ocasión un rayo fulmina al padre a la vista del hijo, sin que a éste le importe mayormente. Y si esto sucede con los vínculos familiares ¿qué decir en los casos de amor? Muchas veces el personaje encuentra, en la retórica, una agradable cueva a su estado de inautenticidad vital; está ¿por qué no decirlo? sentimentalmente vacío. De hecho, asistimos no a pasiones experimentadas, sino a razonamientos que el dramaturgo encarna en seres con un contorno humano. Todo coadyuva a hacer esto posible. Pero ¿a dónde conducen estas consideraciones, que parecen alejarnos de la estructura que nos hemos impuesto?

Si recordamos que en la *Comedia* la hipocondría se resuelve en inmoralidad o bien se asfixia; si no olvidamos que el héroe o el héroe cómico manejan a su antojo la burla, el cinismo, la crueldad, el egoísmo; si agregamos que existe —en personaje y dramaturgo— una carencia de sentido común, que no de inteligencia, y que en cambio hay locura de vida, libertad artística, exageración, absurdidad, arbitrariedad moral, exceso de imaginación, amén de otras muchas características; si a más de todo ello contemplamos al ser barroco sumergido en un desorden cronológico, espacial y humano, comprenderemos su falta de sensibilidad, por exceso —si se quiere— de susceptibilidad. Esta carencia, debida al temor, es defensa, es huida de una cierta parte del ser, lo cual tam-

bién confluye con la propuesta de la que partimos, en el sentido de que la *Comedia* sería, en principio, el escape del mundo. Y, en relación con este problema, será necesario detenernos, no en el quehacer del héroe —puesto que ya lo conocemos—, sino justamente en lo contrario, puesto que también en lo que evite encontraremos una envidia espiritual.

Así pues ¿qué es lo que no se vive en la escena española? Fuera de Lope —y no todo Lope—, la *Comedia* sería contraria a una cierta realidad de vida. Es evidente que ni siquiera roza algunos sectores sociales que la habrían, por lo demás, enriquecido. En este aspecto no encontraríamos —tal como ocurre en la novela, por ejemplo— problemas tales como el económico, o el doméstico, o el político. Existen, sí, el pobre, o el avaro, o mujeres que lavan la ropa, o el rey; pero son siempre símbolos, o zonas espirituales determinadas, o meros pretextos de divagación poética. El dramaturgo del seiscientos parece ignorar, no sólo las luchas políticas de la España del tiempo, sino también la miseria social y el desequilibrio económico consiguiente. Pero tampoco presta especial cuidado a otras necesidades, no ya de la sociedad, sino del personaje en particular. Nadie (ni un pobre, ni un rico, ni mucho menos un enamorado o una mujer infiel) padece hambre. Nadie, tampoco, siente sueño, por más que todos sueñen. Tirso de Molina puede, de hecho, presentar a todo un pueblo miserable (los hebreos castigados por Dios). Lo que sucede no es que pretenda suplir la omisión, sino que el drama bíblico lo obliga a tal secuencia. Esta colectiva miseria, íntimamente no sentida, postiza, se lleva a extremos tales que uno de los personajes pretende comerse a su propio hijo. El incidente, a fuer de ser o no congruente con el gusto de la época, no revela ninguna condición histórica o social propia, como no sea la de evadirse. No; el héroe barroco desprecia tales exigencias y —como Góngora, pero con menos justificación— habita un mundo en que las situaciones a su juicio pedestres han sido superadas. Ya sabemos, en cambio, cuáles son las circunstancias que desvelan a este ser herido, en su centro, por una realidad que no admite irrupciones de ninguna otra índole. Por ello, si el dramaturgo ignora o pretende ignorar parte de la realidad, *conoce* en cambio el resul-

tado de lo que ignora: el exceso, el descentramiento espiritual del cual el héroe participa.

No en vano Tirso de Molina lo define conspicuamente al decir que

Árbol se llama al revés
 el hombre, y si en todos ellos
 son raíces sus cabellos
 y son las ramas sus pies,
 árbol con propiedad es,
 que más perfección encierra;
 mas ¡ay de mí! cuánto yerra
 quien por gusto de mentira
 raíces que el cielo mira
 quiere arraigar en la tierra

de lo cual deduciríamos que el barroco no es un ser sin raigambre, sino de arraigo ambigüo, pues, si bien tiene raíces en el cielo, se empeña, a toda costa, en estar en la tierra. Esta condición tiene, naturalmente, un precio. Pero ¿qué puede hacer un hombre —hendido, como éste— si se le ha encomendado su propia salvación? ¿Qué si su verdad es ilusoria? ¿Si cree en la llamada imagen de la imaginación?

Ahora bien. Si hemos recorrido las páginas de la *Comedia* ha sido, primeramente, porque es a no dudarlo una de las grandes expresiones espirituales de la época. Pero además porque —ya lo advertimos— es aquí donde el ser barroco (por haber absorbido las vivencias íntimas de las otras vertientes literarias) se erguirá, según creemos, relevantemente. Pero ¿qué hemos sacado en claro?

Un teatro heroico y metafísico, que declara su verdad ignorando parte de la realidad viva de su tiempo. De esta suerte el héroe, católico y noble, se refugia en un complicado ambiente afectivo y desprecia, sabia y artificiosamente, el problema doméstico, el económico, el político. Ingenioso, imaginativo, sensual y muy poco sensible, crea, a través del concepto y de la metáfora, un mundo hiperbólico que lo protege. Por ello, ya lo dijimos, la *Comedia* es huida; por ello, también, los grandes momentos barrocos (la locura, el sueño, la muerte) serán una forma extraordinaria de evasión. Sin

embargo, estas fuerzas centrífugas —que tienden a desintegrar los valores humanos— hallan una armonía estética, que no vital, en la interpretación de sus propios contrarios: la razón, la vigilia, la vida. El personaje experimenta estos vaivenes y los irradia sobre la existencia de los hombres. Por eso el dislate (puesto que se muda la realidad viva por la realidad de la literatura) proviene de don Juan, de don García, del propio Segismundo, quienes, a su vez, han padecido —aunque lo callen— el choque de las dos tradiciones aparecido en la *Comedia*. Pero el problema se complica, pues si en el héroe está la salvación y él, precisamente él, no sabe qué le ocurre, tampoco lo sabrá el siglo XVII español.

Hay, sin embargo, otra conciencia, porque si Segismundo y España toda se encuentran suspendidos, tal situación no es la del escritor. Notemos, en efecto, que el sueño —para la mentalidad barroca— se entiende como anticipación de la muerte. Pero como el dramaturgo, influido por teología y mística, cambia muerte por vida, de aquí resulta que el sueño será un resquicio por medio del cual el hombre muerto o moribundo que somos contempla el más allá, único estado de vida verdadera. Pero contemplar no es alcanzar, ni mucho menos. Al contrario, siguiendo a Tirso de Molina sabemos que aquél que mira al cielo y tiene, sin poder aniquilarlas, raíces terrenales, no logra elevarse sino acentuar su muy profundo error. De este modo ¿qué más da que haya esa otra conciencia? ¿Qué importa que para Calderón el más allá sea la vigilia auténtica? ¿Qué, si para Segismundo, y para España entera, la vida es sólo un sueño?

SERGIO FERNÁNDEZ

Facultad de Filosofía y Letras.