LAS RAÍCES POÉTICAS ELEMENTALES

DEL

"Teatro independiente español y revolucionario del XVII"

(CUATRO LECCIONES DE JOSÉ BERGAMÍN)

Publico estas notas, tal como las fuí improvisando para servirme de ellas como esquema, o pauta temática, en el desarrollo de cuatro lecciones dadas en la Residencia de Señoritas de Madrid, durante la pasada primavera. Como me interesa, más que la persuasión por el discurso, las sugerencias de los puntos de vista que puedan ofrecer para el mejor entendimiento poético del teatro católico español del XVII; y como, por otra parte, me faltaría tiempo y ocasión—sino razón o motivo, dada la insignificante aportación de mi crítica—para desenvolver discursivamente estas sugerencias, dándoles la plenitud de sentido y coherencia que aquí no tienen, suplico al lector supla con su natural discurrir al mío, aceptando la informalidad de mi propósito, si es que logran interesarle estas rápidas indicaciones.

J. B.

I

Hay que tener una profunda fe en la construcción racional del mundo; un afán de captar aunque sólo sea un destello de la razón reflejado en él.

EINSTEIN

Dos actitudes críticas opuestas se enfrentaron con el teatro español del XVII: para exaltarlo, una, y, la otra, en cierto modo, para denigrarlo; la primera fué la de los románticos del XIX; la segunda, lo había sido la de los nec-clásicos academicistas del XVIII. Entre estas dos actitudes, el eclecticismo naturalista y positivista post-romántico quiso equilibrar su criterio, presumiendo de ecuanimidad, y no logró, por consiguiente, más que una inconsecuencia y una incomprensión poética doble. Por eso nos encontramos hoy, ante el conjunto arquitectónico de ese teatro, como ante un laberinto cerrado, del que no podemos salir porque no hemos podido entrar; ante el cual, lo primero que necesitamos es conocer la entrada para poder saber después si de lo que se trata es de que encontremos la salida.

Pero un laberinto no es un lío: es precisamente lo contrario. Es muy fácil hacerse un lío; lo difícil es hacerse un laberinto.

* * *

Todo proceso de honda asimilación poética tiende, por razón natural, a formarse en un laberinto: a intrincarse en la obscuridad, de ese modo, como hace el sueño. Y es que la figuración poética, como la del sueño, por ser un afán especulativo del pensamiento, tiende a extenderse en superficialidad imaginativa, ocupando el menor espacio profundo o, lo que es lo mismo, con el menor tiempo posible. Por eso, como el sueño, contrae el pensamiento poético su intención a la compleja y minuciosa floración imaginativa de lo figurado, enclaustrándola en la gestación oscura de su ímpetu, para romper, luego, esa entrañable arquitectura oculta en que se ha formado, y para romperla, expresamente y luminosamente, dándose a la luz o expresándose con evidencia luminosa, fuera, en el espacio temporalizado del pensamiento. Esta es la furia del pensamiento en existencia.

Pensar es existir. El pensar poético existe, como todo existir: escenificado o teatralizado; poniéndose fuera de sí; saliéndose a fuera o enfureciéndose. Y si se enfurece de ese modo, poéticamente, es para poderse entusiasmar del mismo modo: para poder entrar o adentrarse en lo de fuera, que es el aire o la luz; o que es, en el aire y por el aire, o a través del aire, misterioso y encendido, la luz, hoy precisada, físicamente, como en Grecia, en *marca* del espíritu: como frontera material de lo divino.

San Agustín y Santo Tomás llamaron a la luz gloria de lo divino, gloriosa inteligencia celeste. La luz es para el pensamiento, poéticamente, una revelación verdadera o divina; esto es, una verdad pura: la pura verdad; una verificación poética. Por eso, la evidencia racional de la luz, es la fe: la que nos pone poéticamente en evidencia. En trance poético de pasión racional o iluminada. Pero la fe ciega nuestros ojos por débiles para su luz. Así, como en San Pablo, al ser tan luminosamente heridos al caer por deslumbrados, sólo nos queda oir. Lo que hubo que ver es lo que hay que oir. Por eso, la fe es por el oído, como dice el apóstol; y el oído es por la palabra de Dios; porque la palabra divina está en el aire, pero no en la luz; porque el aire es el mensajero del alba, el hermético conductor de nubes, el Psicopompo del laberinto infernal de las sombras. El aire entra por el laberinto del oído insensiblemente, como Orfeo en el sombrío infierno laberíntico de lo soñado: por el aire, herméticamente, percibimos la palabra divina que nos hace así laberíntica, por el oído, la asimilación de lo creado: porque laberínticamente nos entraña en su gestación figurativa del pensamiento, para proyectarlo, después, desde su profunda cámara oscura en el aire y por el aire misteriosamente encendido o iluminado. Proyección dramática o teatral.

Las figuraciones poéticas se enfurecen o teatralizan, se salen y sitúan fuera, se objetivizan o realizan, haciéndose cosa de mirar y de oir, de entender, en definitiva; haciéndose objeto y objetos del pensamiento por medio de un artificio aparencial de aire y de luz, de una tramoya imaginativa que constituye lo que se denomina *un juego escénico*, un teatro; teatro que es, por ser juego, poéticamente racional o verdadero, o verdadera especulación imaginativa de lo pensado. Cuando este juego escénico del pensamiento dramatizado o teatralizado, adquiere, por la palabra, a más de su especula-

ción o representación un eco, una resonancia auditiva, el concepto mismo de lo dramático, que es una tensión, y no una extensión, de contemporaneidad humana, una contemporización poética, se musicaliza: esto es, que añade, al enigmático sentido luminoso de la poesía, el sonoro o musical del aire. Lo dramático se hace melodramático. Surge una convención crepuscular de luz y de sombra. Hermes pacta, antes de la Aurora, con Apolo. Así se logra, en el secreto corazón del hombre, lo que atesorará su pensamiento: la distinción divina; la claridad y clarividencia celeste de la inteligencia; la razón de ser de la poesía. Entonces será cuando podrá invertirse la exclamación del filósofo griego, diciéndose: dichoso el hombre que únicamente alberga en su corazón una idea clara y distinta, racional de lo divino: una Teodicea o una Teología; una racionalización poética del pensamiento.

* * *

La prodigiosa floración laberíntica que nos ofrece como un todo orgánico imaginativo el teatro católico español del XVII, se arraiga como una floración natural, como un árbol vivo, en el suelo y en el cielo. La existencia de la floración vegetal radica elementalmente lo mismo en la profunda oscuridad de la tierra que en la celeste claridad del aire encendido. Del mismo modo esa maravillosa floresta poética teatral (que encerraremos entre un paréntesis, al modo fenomenológico, para examinarla: de Lope de Vega a Calderón) radica, elementalmente, en la poesía, por dentro y por fuera: porque, como decía Novalis, *la poesía disuelve todas las existencias ajenas en su existencia propia.*

Nadie que no crea en la poesía, se aventure en este laberinto. El hilo que hemos de seguir para conducirnos por él será el de su propia racionalidad poética; esto es, el de su pensamiento existencial. Las raíces poéticas que sostienen y que sustentan este prodigio, son sus mismos elementos imaginativos. En este *mundo aparte* de la poesía, las apariencias no pueden (porque no quieren) engañarnos. Una de las más famosas afirmaciones de este teatro es la de que *la vida es sueño.* Novalis, el poeta a quien acabo de citar, añadía: que si nuestra vida no fuera sueño, lo debería ser; y que, probablemente, toda nuestra vida tiende a eso: a conseguirlo; a conseguir ser sueño.

Cuenta Dante en su *Purgatorio*, que el cansancio que sentía por el constante ajetreo interior de sus propios pensamientos, le hizo entornar los ojos perezosamente para soñar perezosamente, para soñar *trasmutando,* dice, *el pensamiento en sueño:*

Il pensamento in sogno trasmutai.

Esta trasmutación, esta alquimia espiritual, es la poesía: sueño del pensamiento, sueño racional. Y no se diga que «el sueño de la razón produce monstruos». Monstruoso les parecería a los pulidos críticos racionalistas del filosofismo dieciochesco el teatro laberíntico del XVII. Monstruos poéticos de ese laberinto lo son, sin duda, Lope de Vega y Calderón. Y todo el aparato de sus apariencias y tramoyas imaginativas son los enormes monstruos quiméricos que soñaba el pueblo español cansado de su dramático ajetreo secular, del ir y venir de sus pensamientos. Por esto, sin duda, coincide con la decadencia política de España la generación monstruosa laberíntica y racional de su teatro más puro. La comedia española de Lope de Vega a Calderón, se genera en ese sueño monstruoso de lo racional, en ese afán belerofóntico de perseguir quimeras que había burlado, dramáticamente, el *Quijote.*

Castillos en España llamará el decir extranjero a esos sueños de la razón, que, entre nosotros, se dicen *en el aire. Castillos en el aire de España* son esas construcciones fabulosas que forman, en conjunto maravilloso, el teatro católico español del XVII.

* * *

El teatro—se ha dicho—*es una reflexión del hombre sobre si mismo.* Un teatro verdaderamente popular será un teatro en que el pueblo reflexione sobre sí mismo como un hombre. En este sentido, esencialmente humano, fué popular el teatro griego. En este mismo sentido era popular el teatro español del XVII, que Menéndez y Pelayo, a espaldas de su incorregible eclecticismo positivista, llamó teatro independiente y revolucionario.

Este teatro *independiente, español y revolucionario,* refleja imaginativamente a un pueblo, como el teatro griego o el inglés, casi correlativo, de Shakespeare, lo reflejó: en su tiempo y en sus costumbres; es decir, en sus actos humanos, que son, por definición, lo mismo en Aristóteles, intérprete del teatro griego, que en Santo Tomás, promotor espiritual del teatro cristiano, los actos raciona-

les; y son racionales los actos humanos cuando se ejecutan moralmente, o sea, cuando se engendran por motivos o por móviles revolucionarios. Por esto, por su propio movimiento revolucionario, que es el de girar sobre su eje virtual de tiempo o de costumbre, de hábito de virtud, es por lo que podremos afirmar que la virtualidad dramática cardinal, los ejes virtuales de cada teatro son dos: el tiempo y la costumbre. El tiempo material; la costumbre espiritual. El teatro, diremos, es la reflexión dramática de los tiempos y las costumbres.

¿A imitación de la naturaleza? Sin duda a imitación divina: imitación creadora, imitación poética. La naturaleza es imagen de la gracia, pensó Pascal. Imitar la naturaleza es hacer como la naturaleza; esto es, generar nuevas vidas, no falsificar las ya engendradas. El teatro llamado naturalista no imita la naturaleza, la falsifica; por eso no es poético, no es creador; no radica elementalmente en la poesía. Por eso, también, es inmoral: porque no puede ser independiente ni revolucionario; porque no puede ejecutarse, virtualmente, como movimiento; como verdadera función dramática reflexiva o racional de un pueblo o de un hombre; como verdadero teatro vivo.

El teatro del XVII español, engendrado revolucionariamente por Lope de Vega, de este modo, con plena independencia, con elemental radicalismo poético, se corrompe cuando se desnaturaliza en su propia esencia poética o creadora; cuando se falsifica haciendo decaer su ímpetu; cuando degenera por un naturalismo literal y prosaico. Del teatro poético español puede decirse, como Niezstche de la tragedia griega, que se suicidó; y que se suicidó, según Stendhal, como todo el que se suicida: «por falta de imaginación».

Procuraré examinar críticamente este teatro, dentro de la brevedad impuesta por mi propósito, desde su generación poética en Lope de Vega y su descendente línea de degeneración o corrupción imaginativa, hasta su ascendencia generadora que culmina poéticamente en Calderón.

Pero antes me conviene precisar la verdadera situación crítica de este teatro, los términos en que se plantea.

* * *

En la introducción a las obras dramáticas de Calderón, el crítico y

amigo del poeta, Vera Tarsis, empieza diciendo que *el que pone márgenes al resplandor, más que lisongea, agravia la claridad.* La situación crítica de toda poesía es esta de aparecer evidenciada luminosamente por un margen de sombra. Lo que pone en evidencia a la poesía es la permanente situación crítica en que se encuentra; el límite marginal sombrío que la aprisiona. Por esto, la poesía lleva en sí misma su propia crítica: es lo que afirmó Valery, diciendo que el poeta verdadero es el que se sitúa en poesía críticamente.

La poesía dramática también se evidencia luminosamente de este modo: por un margen de sombra. Examinarla críticamente será tratar de señalar la levedad de esa línea oscura que agravia la poética evidencia luminosa. De este modo se sitúa críticamente el teatro español del XVII.

El teatro—se dijo y repitió constantemente—es el espejo de las costumbres. Así este prodigioso laberinto del teatro español que examinamos, se nos aparece como un laberinto de espejos. De uno de estos espejos dramáticos, dice un poeta de este teatro—el portugués o madrileño Herrera—que es *una cristalina verdad que representa al hombre en el teatro de la suerte, una y otra fortuna, y se convierte toda en el hombre...* Vemos, pues, que el teatro es *cristalina verdad* que *se convierte toda en el hombre,* representándole su fortuna, favorable o adversa, según su suerte, su necesidad o su destino. Así fué el teatro griego en la tragedia. A este espejismo o reflexión dramática atribuyó Aristóteles una eficacia purgativa o purificadora: porque esclarece la pasión al proyectarla fuera, al escenificarla o teatralizarla furiosamente. Por la furia del espíritu dionisiaco, según Niezstche, enmascarado luminosamente en la claridad apolínea de la poesía.

La costumbre que el teatro refleja, o con la que el teatro especula, racionalmente o luminosamente, para evidenciar la profunda embriaguez de la pasión enmascarada en ese cristal trasparente, es el hábito espiritual, es el hábito que hace al monje (es el hábito siempre en el teatro el que hace al monje; en el teatro las apariencias no engañan); es el traje que hace la tragedia. La perseverancia en el hábito es, como diría Husser, la que determina la permanencia o la persistencia del *yo* dramático o temporal, del *ser* dramatizado en el tiempo. La costumbre, el hábito, el traje, es una virtud

cardinal del teatro, porque lo ejecuta virtualmente en el espacio. La otra virtud cardinal del teatro es el tiempo.

Y es que el teatro es algo más superficialmente profundo de lo que se figura el que va a él sencillamente para *pasar el tiempo;* el teatro, que es, por definición etimológica, cosa de ver o de mirar, no es cosa de *pasar el tiempo:* es cosa de *verlo pasar;* porque es un pasatiempo reflexivo, o especulativo; especular y espectacular. En el teatro se ve pasar el tiempo vestido de luminosidad; es decir, enmascarado luminosamente de razón: en una figuración racional poética; fantásticamente iluminado. El teatro católico español del XVII, como el teatro trágico griego, se viste o enmascara de luminosidad racional para burlar los tiempos, el correr dramático de los tiempos; como el torero se viste de luces de racionalidad para burlar el ímpetu oscuro del toro en su carrera.

La generación dramática del hombre en el tiempo y por la costumbre se muestra especulativa o especularmente por el teatro, reflejándonos por la apariencia, por el traje, por la máscara, ese profundo dramatismo humano que nos habitúa a la temporalidad, que nos viste teatralmente de moralidad. «La tragedia refleja la conciencia moral de un pueblo», escribe Zeller. El espejo moral de la tragedia griega nos ofrece en la profundidad aparente de su traslucidez, las creencias del hombre griego, o del pueblo griego, en un orden moral inviolable, que exije una sumisión ineludible al poder divino, y más aún que a ese poder divino, al destino trágico que lo rige, que no es otro, en definitiva, que la máscara de cristal de ese orden moral mismo, más poderoso que los dioses que lo representan. Nada escapa al poder divino de ese destino trágico, contra el cual afirma Prometeo que los mismos dioses son impotentes. Así leemos en Esquilo, que frente a ese poder moral eterno, a ese orden y concierto racional del mundo, orden y concierto espiritual de la razón, el hombre se siente débil, frágil: porque *sus pensamientos son inconstantes como sombra de humo*; porque *toda su vida es como una imagen pintada que se borra con una esponja.* La tragedia especula de este modo moral la racionalidad divina del mundo. Por eso, como hemos dicho, el traje que hace la tragedia, es el hábito que hace al monje; por debajo de la máscara luminosa de la burla temporal dramática, está un cuerpo desnudo: un hombre o un pueblo, que es igual; está el cuerpo humano desnudo: la encarnación viva

de la humana temporalidad. Y ese cuerpo desnudo que para el griego era una respuesta, para el cristiano fué una interrogación. El drama cristiano añade a la especulación racional de lo divino, por la máscara, por el hábito, por el traje, la significación enigmática de su interrogación temporal por la costumbre. La vida humana se nos hace, según San Pablo, por la fe de Cristo, espejo y enigma; solamente por un espejo y en enigma la hemos de contemplar, reflejada en una conciencia escénica, en un teatro, espejo de las costumbres y enigma de los tiempos. El drama cristiano se originaba en un misterio pleno de significación transcendente, al contrario de la tragedia griega que se origina en los misterios insignificantes rituales, esto es, en un culto externo sin significación ideal. Por eso la tragedia se suicidó—como afirma Nietzsche—: porque una máscara que se desnuda se suicida.

También a Cristo le despojaron de su traje, de su trajedia antes de morir, y no murió trágicamente, porque murió desnudo, y así pudo resucitar. El cristiano espera resucitar en Cristo y por Cristo, porque ha aprendido a morir desnudo como Él, porque ha desenmascarado a la muerte. Cristo, desenmascarando a la muerte, había superado la tragedia, había sobrepasado la moral: por eso moría Dios hecho Hombre. Por debajo de Él quedaba la tragedia humana intacta, entera; quedaba su tragedia, su túnica sin partir y sin compartir, sobre la cual los hombres, como sobre toda tragedia humana, echaron suertes. Pero es que Cristo tuvo también su tragedia forzada, su escenificación o teatralización en el Pretorio, cuando le obligaron a enmascararse, a vestirse trágicamente de Rey, para burlarlo; cuando le obligaron de ese modo a dramatizarse, porque le obligaron a contemporizar. Y lo vestían de «color de llama viva» como a Beatriz, encarnación de la ciencia divina en el Paraíso de Dante; lo vistieron o trajearon o trajiquizaron de púrpura, de color de fuego y de sangre; lo burlaron, trágicamente, para poder señalarlo entonces, teatralizado, con las palabras de *ese es el hombre*, y esa es su tragedia sangrienta.

El pueblo griego se purificaba o purgaba por el espectáculo de la tragedia, vistiendo como el héroe mítico, una túnica de sangre para morir enmascarándose de sangre. Y esta fué su orgía: un rito purificador. La furia dionisiaca invisible, esa profunda música, esa desgarradora melodía en que Nietzsche creía ver germinar la trage-

dia, el *melos* orgiástico, la melodía dionisiaca, la fuerza viva de la sangre, le embriagaba mortalmente con su vino sangriento. La *catarsis* aristotélica es la orgía dionisiaca de los órficos y pitagóricos; la tragedia griega es un acto orgiástico representativo, un acto de purificación en el que se proyecta luminosamente sobre el sueño apolíneo de lo dramático, el profundo canto de la embriaguez dionisiaca: la melodía. El teatro griego en su origen, como lo será el teatro español del XVII en su fin, en su culminación calderoniana, es un teatro melodramático: esto es, un teatro orgiástico o sacramental.

El acto orgiástico de la tragedia griega, es en la comedia católica acto sacramental. En el acto sacramental o purificador cristiano, la sangre no se viste por fuera para enmascarar a la muerte: esta sangre sacramental no es la del vino de la embriaguez orgiástica, sino que es este vino el de la sangre, el de *el verdadero Dios Sangre*, que enciende por dentro la vida, haciendo que la fe se haga sangre,—como quería San Pablo—pero sangre de clarividencia inmortal. Como la finalidad de la tragedia griega fué purificadora, orgiásticamente o dionisiácamente, la finalidad del teatro *independiente español y revolucionario* del XVII, fué sacramental.

La comedia española, como la tragedia griega, radica elementalmente en una poesía de naturaleza melodramática. El melodramatismo griego, como el melodramatismo español, es una prodigiosa figuración poética, por cuyas imágenes vivas, verdaderas personificaciones dramáticas, circula el fluído vitalizador de la fe en lo divino; de una sangre cristiana, dionisiaca, melodiosa; de ese fluído lírico de la fe que Calderón llamará, en un verso perfecto,

la música de la sangre.

Del mismo modo que la generación poética del teatro está en la reflexión dramática de los tiempos y las costumbres—lo que es, en definitiva, como hemos visto, su especulación racional de lo divino—, su generación o corrupción poética, radica en esa misma superficie de su espejismo racional.

Desdichado el hombre—exclama el filósofo griego Empédocles—*que no guarda en su corazón más que una idea confusa de los dioses.*

Desdichado el teatro—conciencia o reflexión dramática de un hombre o un pueblo—que enturbia su cristalina verdad especula-

tiva con esa idea confusa de la divinidad; que no refleja claramente a sus dioses; que no se hace una especulación racional de lo divino; que no se convierte, como el español del XVII o la tragedia griega, en la función moral de una Teodicea o una Teología.

¡Desdichado el teatro que mata sus propias quimeras!

II

Per speculum, in aenigmate.
SAN PABLO

«*Una de las definiciones de la verdad*—escribía Lope de Vega—*es la de su propio conocimiento*». La poesía, que es la pura verdad en que radica elementalmente el teatro del XVII, puede definirnos por su propio conocimiento este teatro, determinándolo en el tiempo y en el espacio en que se genera, por virtud cardinal poética de habitualidad o de costumbre; por la máscara transparente de los actos o sucesos humanos, que es esa *cristalina verdad* especular o especulativa *que se convierte toda en el hombre*; esa superficie refulgente que le refleja como *imagen y semejanza divina.*

Pero al mismo tiempo, y en el tiempo o por él, el espejismo teatral es la imagen viva de nuestros actos, porque los aprisiona enigmáticamente en una máscara de temporalidad; porque nos los muestra encendidos e iluminados transparentándolos imaginativamente por el pensamiento, como si estuvieramos soñando; porque nos los hace ver de ese modo, en un breve espacio poético, trágicamente o melodramáticamente determinado. Por eso decíamos, que el acto teatral griego era un acto de fe poética, *de profunda fe*—como diría Einstein—*en la estructura racional del mundo*, en un orden y concierto espiritual de la razón, y que trataba de captar, por su espejismo, *aunque sólo fuera un destello* de esa razón divina; por eso decíamos, que guardaba en su corazón—como escribió el filósofo—una idea clara de los dioses, esto es, una Teodicea. El teatro «independiente español y revolucionario del XVII» por ser del mismo modo una especulación racional de lo divino, una *cristalina verdad* especular humana, guarda también en su corazón una idea clara de la divinidad: una Teología. La función trágica de estos teatros universales o católicos, es vestir con su máscara sangrienta el enigmático cuerpo humano, proyectándolo escenificado o enfurecido ante nuestros ojos, en una luminosa proyección dramática. En el teatro de Calderón escucharemos *la música de esa sangre;* en el de Lope de Vega podremos contemplarla como el maravilloso esqueleto arterial que lo sostiene.

Por este árbol sangriento se intrinca nuestra contemplación racional en el más prodigioso mundo de creación poética que acaso haya existido.

* * *

En una comedia de Cervantes, *(El rufián dichoso)* la propia en encarnación alegórica de la Comedia, dice:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes.

No parece, a primera vista, congruente la relación entre la mudanza de las cosas por el tiempo y la perfección de las artes poéticas, que como consecuencia del teatro, y en éstas, nos ofrecerá esta mudanza. Esta mudanza es de la que decía Shelley que era lo único que había eterno. Paradójicamente, el teatro, o las artes poéticas del teatro, se perfeccionan artísticamente por su propia mutabilidad, por su propósito poético y mecánico de pura mutabilidad. Una palabra parece concretar todas las finalidades estéticas y mecánicas del teatro: *mutación.* Mutación es, en una palabra, el sentido más profundamente superficial de la tragedia o de la comedia. Todo el teatro griego, como el español del XVII, nos afirma el pasar melodramático de los tiempos por la mudanza de las cosas. ¿No habrá entre uno y otro más que una diferencia de velocidad? Así, al menos, nos lo parece; y ya sabemos que en el teatro las apariencias no engañan.

Lope de Vega consiguió un teatro en el que vemos pasar los tiempos con fantástica velocidad. Y esto, no porque en él coexistían, a veces, sucesos distantes, y se daban violentos saltos temporales, sino porque la complejísima mudanza de las cosas se verificaba en el más breve plazo posible, como en el sueño. El poder dramático teatral de Lope de Vega consiste en su asombrosa facilidad para mover en el mínimo espacio escénico las más grandes fabulaciones o historias. Eso presta al teatro de Lope una enorme descarga poética de fluído espiritual, de interés poético: porque especializa, como diría Bergson, la dramática duración humana, dándola la máxima clarividencia inteligible; o dicho de otro modo, porque es rápido como el pensamiento.

* * *

La existencia poética de este teatro, como de todo teatro verdadero, es consecuencia viva de su pensamiento: de ese pensamiento (teológico) que venimos denominando especulación racional de lo divino. Para haberse podido construir racionalmente, y tan divinamente, este teatro, de un modo tan quimérieo o cartesiano, (pues no olvidemos que Descartes es un epígono escolástico) esto es, de un modo tan claro y distinto, este teatro tuvo que pensarse existencialmente, o sea concebirse o figurarse escenificado, como un acto de fe: es decir, de pura racionalidad veloz, de ligero ímpetu de alas, de metafísico salto inmortal.

El *nuevo arte de hacer comedias* que inventaba en su tiempo Lope de Vega, no es, ni más ni menos, entonces, que un *arte de birlibirloque*: *el arte de birlibirloque* de hacer comedias. El juego escénico de Lope es juego de limpia prestidigitación; por eso es juego de villanos, porque es juego de manos. En Lope es en el que verdaderamente, como él decía, *se hicieron niñas las comedias*, para gatear a lo más alto, para multiplicar sus pies. El *arte nuevo de hacer comedias* inventado por Lope de Vega *según el tiempo* y *por la costumbre,* es arte de birlar y burlar por la mudanza rapidísima de las cosas habituales, los trajes, las máscaras, el dramático correr de los tiempos; de los tiempos que corren en el teatro con todo y con todos. (Meredith tenía buena memoria al fijar el recuerdo de estas imágenes por la reminiscencia sonora de un galopar de caballos invisible.)

La *oscura noche de los tiempos* se ilumima por la poesía. De *la oscura noche de los tiempos* saca Lope de Vega, como de un cucurucho de papel en forma de cuerno de la Fortuna, sus prodigiosos mundos imaginativos. Le basta una llamada a esa oscura noche del pasado o de lo pasado, de lo sucedido histórica o fantásticamente, para promoverlo ante nosotros escenificado, en un acto de creación poética, tan puro que es un verdadero *in actu oculi; un abrir y cerrar de ojos. Visto y no visto; rápido*, decíamos, *como el pensamiento.* Precisamente porque es pensamiento. Y la virtud mágica de este pensamiento de Lope, por serlo pura, por ser la del pensamiento, poéticamente puro, es la de convertir en poesía cuanto toca. Y esta prestidigitación poética de la poesía no da nunca, en este teatro, gato por liebre, ni liebre por gato. Eso lo hacen los que cocinan po-

sitivamente en el teatro, desnaturalizándolo poéticamente: es decir, haciéndolo naturalístico o positivo, matando sus quimeras.

(Veamos cómo y por qué montó Lope de Vega esta *gran máquina*—como la llamó Cervantes—de su teatro; esta enorme maquinaria quimérica.)

* * *

Auque parezca extraño, voy a limitarme a afirmar que la motivación psicológica que determinó esta admirable técnica dramática de Lope de Vega, (la más admirable, en mi sentir, que ningún otro poeta haya inventado) esta sorprendente mecanización teatral que ofreció consistencia suficiente, no sólo para sostener el inmenso mundo poético de Lope, el más extenso y rico que se ha conocido entre las creaciones imaginativas del hombre, sino también el de todos los poetas dramáticos españoles del XVII, incluso Calderón, que no añadieron ni siquiera alcanzaron a Lope de Vega en este punto, aunque pueda parecer extraño, diré que el origen psicológico de esta prodigiosa arquitectura imaginativa, cuya riqueza hoy nos asombra, está en el hecho, al parecer levísimo e impertinente de lo que el propio Lope denominó con expresión graciosamente exacta, *la cólera de un español sentado.*

Así es, sin embargo, y no es mucho; pues *la cólera de un español sentado* ha cambiado tal vez, a veces, el curso mismo de la historia.

También en el «Apologético de las comedias españolas», del lopista valenciano Ricardo de Turia, se habla de *la cólera española* y se dice de ella *que está mejor con la pintura que con la historia: dígolo*—añade—*porque una tabla o lienzo, de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad.*

Lope de Vega se encontraba ante la impaciencia colérica de un español sentado, al que había de pintarle su historia o sus historias para darle gusto a la española; por eso este teatro, porque nace español, se hace por Lope independiente y revolucionario.

El español del XVII quería ver pasar el tiempo en el teatro con rapidez:

Pase en el menos tiempo que ser pueda

aseveraba Lope, porque quería que no se le engañase: quería el juego limpio. Esto es, quería ver claro. Y de tal modo necesitaba ver con

claridad el enigma trágico de su mutabilidad viva, que llevado impacientemente por esa colérica pasión española de mirar, vivía para ver solamente; y a tal extremo, que *se andaba con contemplaciones* en todo. *Andarse con contemplaciones*, es y ha sido siempre lo más genuinamente español; ningún español ha eliminado nunca esta metafísica cortesía *de dejar pasar* todo, para verlo pasar sencillamente; ningún pueblo o público como el español católico del XVII, tan adecuado para el teatro, por eso mismo; y por eso mismo, también, tan exigente.

Porque el pueblo español en su enorme epopeya histórica se había oído tan en lo hondo cantar esa divina *música de su sangre*, la quería ver enfurecida, proyectada o escenificada, teatralmente, fuera. Para descansar de haber luchado tanto al trasmutar, como el poeta, sus pensamientos en el sueño, quería, también, aún en el sueño, seguir jugándose la vida.

Vivir para ver, piensa coléricamente el español sentado; y para ver tan claro que pueda creer en lo que ve para jugarse en esa fe la vida. Para ver visiones, como Dante. Ver para creer en la vida, es decir, en que la mudanza de las cosas transparenta, visiblemente iluminada, una verdad eterna. Vivir para ver, es ver para creer; y creer, para jugar con la muerte.

La cólera española es la obscura apetencia dionisiaca o diabólica de lo divino, de la luz gloriosa. El *español sentado* ante la escena quiere ver claro y quiere ver lejos, lo más lejos posible; *hasta el final juicio desde el Génesis*—dice Lope—. Su vista cansada de mirar, le va dando esta lejana clarividencia, como a los hombres de llanura, o de mar, que se ciegan para lo próximo en la medida que penetran de luz visiblemente lo más remoto. Si el español se encoleriza de furor divino es que quiere ver claramente y distintamente sus quimeras.

La razón de ser del teatro es tener sentada delante una cólera dionisiaca, una tenebrosa apetencia de luz.

Al que esperó tres horas cara a cara

—como escribe Lope—no se le puede engañar con las apariencias, sino con la verdad.

El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien.

—dice Lope.

Al colérico *español sentado* le ha parecido siempre bien que se le engañe de ese modo: con la verdad; con *la pura verdad*; con la poesía. Porque no es él el engañado, sino la vida que contempla engañosamente tramada, o enmarañada, en el correr dramático del tiempo, o de los tiempos; en la mutación aparente de las cosas que hace la Fortuna. El colérico *español sentado* sabe que, al verse representado en ese espejo, por el retrato, como por la suerte o el destino, se ha convertido por la máscara de su cristalina verdad en hombre verdadero: *por un espejo y como un enigma* se contempla a sí mismo, burlador burlado, como quería San Pablo. Porque el hombre, así, cristianamente o divinamente representado es hombre muerto: muerto para el hombre y vivo para Dios, según la terrible afirmación de Vico.

No tengo modo de analizar detenidamente ahora el mecanismo dramático de Lope de Vega, el arte birlibirlógico o birlibirlomáquico de hacer comedias. Señalaré que estas comedias, lo mismo en la poética de Lope, que en las de sus discípulos, asumían una doble ejecución o ejemplaridad, un doble juego: el tragicómico. Podría citar innumerables textos que afirman esto mismo:

Por argumento la tragedia tiene
la historia, y la comedia el fingimiento,

—escribe Lope.—Pero la historia fingida o ficción histórica de lo tragicómico transparenta además, como vimos, algo más profundo.

La superficie especular o especulativa del teatro de Lope refleja en definitiva su razón divina de ser, y sin embargo ha sido por eso, por su virtud cardinal dramática, acusado el poeta de superficialidad poética. También de virtuosismo. ¿Qué quiere decir esto?

Si examinamos *El casamiento en la muerte*, o *El castigo sin venganza*, o *La fuerza lastimosa*, o *La quinta de Florencia*, o *La esclava de su galán*, o *Porfiar hasta morir*, o *El perro del hortelano*, o *Por la puente Juana*, o *La fianza satisfecha*, etc., etc..., entre las más, aunque no las mejor conocidas; y entre las que ya no lo son tanto, La *Santa Teresa*, o *El niño inocente de la Guarda*, o *La creación del mundo*, etc..., notaremos que esa perfección tan extremada de su realización poética es tan justa, que virtualizándose dramátimente, como toda obra teatral, por su tiempo y por su costumbre, ni desciende ni se corrompe, desnaturalizándose como pura poesía,

sino afirmándose elementalmente por ella. Esta *cristalina verdad* humana no se enturbia de nada que no sea exclusivamente verdadero, es decir, pura verdad poética, existencia de máscara, luminosamente evidenciada para burlar y birlar por el más limpio juego escénico, la acción dramática del tiempo, el correr dramático de los tiempos. Todo lo que es puro anda con pies ligeros, delicados— decía Nietzsche. — En cualquier comedia de Lope percibimos esa luminosa ligereza, signo evidente según Nietzsche, de presencia divina.

El mecanismo quimérico de este teatro nos ofrece ya todas las modalidades posteriores. Sabido es que estas modalidades eran conocidas desde el XVII bajo dos aspectos principales: el de las llamadas *comedias de capa y espada*, y el de las llamadas de *ruido*, o también, *de teatro y de cuerpo*. La diferencia entre ellas no ofrece rasgos muy precisos. De todos modos, afianzando previamente nuestro criterio crítico, podría servirnos esta distinción predicional, para señalar, desde su propia generación imaginativa, los gérmenes mortales o inmortales de su destino. Sabremos por esta especie de dicotomía tragicómica del teatro español del XVII, de qué mal iba a morir y de qué bien iba a inmortalizarse.

El conjunto de figuraciones dramáticas de Lope de Vega, realiza, con absoluta perfección, el *arte de birlibirloque* teatral que se propuso. Aunque no hubiese sido continuado por tantos otros, y, en diversas ramificaciones, constituyese hoy esa portentosa floresta imaginativa cuyas raíces poéticas elementales venimos examinando, este solo teatro se bastaría para mostrar todas las posibilidades inagotables de una poesía, que, teatralizada en esa arquitectura, apenas podemos señalar aquí más que por su masa. Lope de Vega ha realizado solo y con tal perfección su técnica dramática, que nadie, ni el mismo Calderón, en este sentido, ha logrado igualarle. Todo ese maravilloso sentido poético le pertenece a él solo, con una plenitud universal de pensamiento.

Podemos encontrar en este mundo poético lopesco todas sus consecuencias: lo mismo las que germinaron, en línea ascendente, su existencia poética hasta Calderón, que las que iniciaron, al desvirtuarse, su descendencia y corrupción poética. La vida de este teatro, precisamente por serlo tan pura, engendra, como toda vida, su muerte.

III

Por toda la hermosura,
nunca yo me perderé,
sino por un no sé qué
que se alcanza por ventura.
S. JUAN DE LA CRUZ.

Después de afirmar elogiosamente la personalidad de Lope de Vega, añade Cervantes la alabanza de otros poetas contemporáneos entre los que cita al doctor Ramón, cuya fecundidad sabemos que seguía de cerca a la de Lope, aunque no podemos juzgarle habiéndose perdido la casi totalidad de sus comedias. Alaba Cervantes, en esta enumeración de poetas, a Miguel Sánchez *el divino, por sus trazas artificiosas* (los críticos positivistas, por esta misma razón, le censurarían); *por su gravedad* alaba al doctor Mira de Amescua, *honra singular de nuestra nación*—dice—por la *discreción e innumerables conceptos* (esto es, señores críticos positivistas, por conceptuoso); ensalza al doctor en Teología, el canónigo Tárrega, de la Academia de *Nocturnos* valenciana; y, en fin, elogia Cervantes a Guillén de Castro, *por su suavidad y dulzura; por su agudeza* alaba a Aguilar, *el discreto valenciano;* y por *el rumbo*, *el tropel*, *el boato, la grandeza* de sus comedias, a Luis Velez de Guevara; que *todos estos y otros algunos*—dice—*han ayudado a llevar esta gran máquina al gran Lope.*

Ni de todos estos, ni de otros algunos, aunque se llamen Ricardo del Turia, el autor de *La burladora burlada* y de la curiosa apología de la comedia española que he citado, o Salustio del Poyo, con su admirable comedia de *La próspera y adversa fortuna de Ruy Lopez de Avalos;* o Grajales, o Villaizán, o Godinez, o Jiménez de Enciso (cuyo *Príncipe don Carlos* merecía ser recuperado) etc., etc...; de ninguno puedo ocuparme aquí: ni siquiera de los que como Rodrigo de Herrera, o Montalbán, o *Tirso de Molina*, o Cubillo de Aragón, exigiría que lo hiciera el señalar la línea descendente del teatro lopesco; y la ascendente, por Hurtado de Mendoza, Solís, Mattos Fragoso, Diamante, Monroy, Rojas y Moreto, hasta Calderón.

Únicamente puedo examinar en esta busca de raíces elementales del teatro *independiente español* y *revolucionario* del XVII, aquellos

términos imaginativos en que se polariza su virtud cardinal poética por el tiempo y por la costumbre; esto es, por su especulación racional y enigmática de lo divino; y examinar hasta qué extremada ramificación espiritual se ve, o se toca por la mirada, la generación y el sostenimiento o la degeneración o corrupción y caída de este mundo aparte de la poesía dramática que se construyó gracias a esa enorme máquina de quimeras, gracias a ese portentoso artilugio escénico, inventado por Lope de Vega. Y claro es que no se me oculta el peligro de andar buscando, o buceando, por estas raíces elementales, cuando son celestes, que es tanto como *andarse por las ramas*, para lo que hace falta agilidad y destreza intelectual de ardilla.

La enorme superficie especulativa del teatro de Lope de Vega multiplicaba sus imágenes ante el colérico espectador, de modo que aguzase su mirada, ejercitándola en la penetración de su luminosa evidencia. Este radicalismo elemental poético de la claridad; esta fe en la evidencia de la poesía, o esta poesía evidente de la fe, refleja en la comedia española, lo mismo que reflejaba en la tragedia griega al hombre aprisionado por su fuego purificador; por la burla luminosamente cegadora de lo divino. El hábito que enmascara trágicamente al hombre de temporalidad, pone a su resplandor márgenes sombrías, al ponerle en tan dramática evidencia, en tan verdadera situación crítica. La oscura noche de los tiempos envuelve el destello racional de la pasión humana, definiéndola y determinándola dramáticamente de este modo. Hay en este trance decisivo de la vida humana y la verdad divina una encrucijada peligrosa: un agravio hecho a la claridad por la negación de su lumbre. El teatro, espejo de las costumbres, viste, transparenta la verdad divina convirtiéndola toda en el hombre, como enigma vivo de los tiempos.

La especulación racional de lo divino, que en el teatro griego tenía dos caras—una cara de risa, otra de llanto—curvando la línea de su clara superficie especular en cristalina máscara de tragedia o de comedia, en el teatro tragicómico español del XVII tiene cara y cruz como una moneda: por eso fía largamente su propia existencia aparencial a lo divino, como el héroe lopesco cuya figura se perpetuó en todas las comedias españolas cuando exclamaba:

¡que lo pague Dios por mí
y me lo pida después!

Por eso este maravilloso teatro, divinamente racional, acaba por burlarse de sí mismo. El verdadero teatro, como diría Pascal, se burla del teatro: como de la filosofía, la filosofía verdadera. El teatro español del XVII, gracias al impulso creador de Lope de Vega, que fué el Díos poético que puso en marcha este prodigioso aparato quimérico de relojería; aparato para medir con dramática exactitud la carrera humana de los tiempos; el teatro español del XVII, verificó su propia razón teológica de existir por la burla. El código estético de este teatro es una verdadera sistematización imaginativa de la burla; una ética, una poética y hasta una política de la burla; de la burla y de la birla consiguiente; por el admirable juego escénico de prestidigitación teatral construído por Lope de Vega, se burla y se birla todo lo humano y lo divino. La virtud dramática contemporizadora de Lope de Vega, moviliza todo un mundo poético de figuraciones tragicómicas, extemporáneas, y las moviliza en función expresa de teatro, que es en función expresa de la burla. Todo es y todos son, o se hacen, burladoras o burladores, burladeras o burladeros, en este ruedo nacional del espejismo birlibirlógico lopista: todo se juega a cara y cruz en esta escenificación burlesca, donde todo se pierde, práctica y poéticamente, menos el tiempo. El tiempo se convierte en prenda del pensamiento existencial del hombre. El correr dramático de los tiempos puede ser burlado por el pensamiento, como el toro por el torero. La oscura noche de la temporalidad arremete contra la inteligencia humana que la enciende luminosamente en su aurora para burlarla. El colérico *español sentado* quiere ver matar el tiempo mirándose en ese espejismo teatral de este modo: rápidamente. *Por arte de birlibirioque.* Porque sabe que si el hombre no se apresura en matar al tiempo, el tiempo se apresurará en matarle a él: precipitándole en su noche oscura. Por eso se visten estos fantasmas dramáticos de la pura temporalidad de luces racionales, para burlarlo y birlarlo limpiamente en un juego escénico, es decir, enfurecido y entusiasmado; para adentrarse en la luz gloriosa de lo divino. La nocturna sombra de la temporalidad le arremete al hombre en el teatro impetuosamente enfurecida, como el toro. Y el hombre, enmascarado de luz, le quiebra o le cruza en la misma cara. *El que estuvo tres horas cara a cara*—como dijo Lope—mirando este teatro, mirándose en ese espejismo dramático, sabe que detrás de esa cara que se le ofrece, la cara del espejo, está la cruz de Cristo;

y que a esa cara y a esa cruz, se lo juega todo. Porque no tiene tiempo que perder, ni que ganar, se encoleriza el *español sentado*, si quieren desviarle de su afán eterno: porque no quiere tener materialmente tiempo, sino habitualmente espíritu: máscara cristalina donde mirar correr y oir cantar su propia sangre. La sangre mágica de su fe que pone al contacto de los ojos y de la lengua el enigma que transparenta poéticamente toda la creación divina.

La mutación dramática de los tiempos se hace en este teatro, al que con razón denominó el madrileño o portugués Herrera, *de la suerte*, representación de la fortuna. *Todas las cosas piensan por voluntad de la Fortuna*— leemos en un fragmento filosófico griego—. El pensamiento sometido a esa acción temporal de la divina Fortuna o el divino Destino o la divina Providencia, se hace rapidísimo, por la fe, para burlar la muerte que el tiempo, o los tiempos, llevan consigo enmascarada en el furor oscuro de su ímpetu. La suerte está echada *a lo divino*. A cara o cruz. Para ganarlo o perderlo todo.

La cara y la cruz de esta moneda del teatro lopista, que Calderón echará al aire para destacar luminosamente sus destellos, (corriendo, de este maravilloso modo, el temporal, capeando el temporal deshecho de la historia, por arraigarlo elementalmente en el cielo de la razón o bajo la capa del cielo de la poesía, corriendo con ella la misma suerte) acaso se nos ofrezca con evidente limpieza imaginativa mejor que en ninguna otra comedia española, en la atribuída a *Tirso de Molina,* comedia verdaderamente famosa del *Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*. Por ser la de más amplia resonancia universal, y ser también, correlativamente, la de más caracterizada significación espiritual católica, debería elegirse, siendo además la que puede ser más fácilmente conocida por sus innumerables consecuencias. Pero otra razón me decide, sobre todo, a señalarla como ejemplo; y es que esta pura cara poética, la más transparente y cristalina del sentido tragicómico de la burla, esencial en este teatro, está respaldada, efectivamente, por la cruz; puesto que el reverso de su figura lo compone la comedia de Lope de Vega que la antecede y complementa, integrándola o reintegrándola a su plena verificación poética; el reverso de esta contante y sonante moneda del *Burlador de Sevilla,* tan contada y sonada, está en la no menos famosa, en su tiempo, comedia de Lope de Vega llamada *La fianza satisfecha*. Vamos a mirar esta moneda teatral

por sus dos caras, por sus dos lados: el de su figuración cómica del *Burlador de Sevilla*, el *Don Juan Tenorio*, y el de su contrafiguración trágica, el crucificado *Leonido* de la comedia de Lope de Vega, *La fianza satisfecha*.

Al

¡Tan largo me lo fiais!

de don Juan, responde por el otro lado, por el reverso de esta cara, el ya citado antes,

¡que lo pague Dios por mí,
y me lo pida después!

El desarrollo temático de este grito, cuya repetición va marcando las diversas etapas dramáticas de la burla, como el clarín en las corridas de toros marca el cambio de suerte, nos señala entre la figura trágica de *Leonido* y la cómica de *don Juan* una fundamental coincidencia. En efecto, *Leonido* y *don Juan* coinciden en *sortear* con dramática decisión el correr ineludible de los tiempos. Coinciden en querer burlar la muerte lenta, esa muerte que Lope llamó en un verso admirable,

muerte perezosa y larga.

La rapidez del pensamiento decide de su voluntad. No se ha insistido, que yo sepa, todavía en este aspecto de intelectualismo puro que marca la fisonomía tragicómica de todas las personalidades o personificaciones dramáticas de este teatro; de todos esos intelectuales *fantasmas iluminados*. Ninguno lo es tanto como el rapidísimo *don Juan*. Por serlo, nos parece en la comedia admirable del *Burlador*, tan castamente desinteresado de todas las solicitaciones sensuales que quieren detenerle en su disparatada carrera: esa carrera en la que parece como si quisiera ganar al correr de los tiempos mismos, y ganarle por pies. Siempre sale por pies don Juan de sus aventuras, como el buen torero se sale de las suertes—según Pepe-Illo—aunque haya un concepto falso, *perezoso y largo*, del valor que lo interprete como cobardía. El valor consiste para este auténtico torero *don Juan Tenorio*, en la verificación dramática de la suerte; y en la suerte, o por la suerte, es en donde se lo juega él todo: el todo por el todo. En la suerte en la que *se estrella:*

¡Estrellas que me alumbrais
dadme en este engaño suerte,
si el galardón en la muerte
tan largo me lo fiais!

Por eso *don Juan* no da la cara más que al destino; para burlarlo cruzándose con él limpiamente; para quebrar o cambiar su empeño; si alguien o algo *se le pone por delante,* lo quitará como un estorbo: así mata al Comendador, por quitarse un bulto de encima. *Don Juan* quiere las cosas claras, y a menos bulto, más claridad; por eso se quita también de delante sus amorosas aventuras femeninas: porque no le dejan ver claramente lo que desea; porque tratan de entorpecerle la marcha: el ímpetu oscuro con que tiende, con toda su pasión racional, a la claridad burladora del tiempo y de la muerte. Por eso, este auténtico burlador *don Juan* no engaña a las mujeres: al contrario, las desengaña, las desilusiona. «Las mujeres—decía Nietzsche—ven todo en la vida a través de Claudio de Lorena»: ilusoriamente.

Podría decirse que mientras los hombres para vivir se hacen ideales, las mujeres se hacen ilusiones. Las mujeres se hacían ilusiones con don Juan, y don Juan las desilusionaba, deshacía su ilusorio engaño. Porque, en definitiva, los ideales de *don Juan* no podían coincidir fácilmente con las ilusiones femeninas. Pero este aspecto de aventurero amoroso, que después se ha desarrollado patológicamente en degenerados descendientes románticos y naturalistas, no es el más importante, ni siquiera casi importante, en la comedia del *Burlador.* En su contrafigura trágica de Lope de Vega, ni siquiera aparece. El *Leonido* de Lope es casi un misógino, un verdadero asceta de la desesperación y del crimen. La mujer es para él, únicamente un pretexto de sus maldades; por eso, las que intervienen en su vida son las que llevan su misma sangre: para acrecentar en los espectadores el horror por la maldad en que este burlador se pierde. Y se pierde por rapidez de luciferino: por amor a la claridad: con rapidez, como don Juan, de bala: de bala perdida. *Don Juan* es una bala perdida efectivamente, que va a dar por casualidad en el blanco, en su blanco Comendador escayolado; por casualidad o *por voluntad de la fortuna,* que es, como sabemos, para el español, como era para el griego, voluntad divina. El burlador *don Juan* de Sevilla, como *Leonido* el burlador lopesco, lo que quiere solamente es eso, aparentemente tan sencillo: hacer su voluntad; exclusivamente hacer su santísima voluntad. Y aquí radica su dramatismo: en que el hacer la santísima voluntad nuestra es contrario a nuestra voluntad misma; por eso *don Juan,* como *Leo-*

nido, van contra sí mismos: cómicamente uno, trágicamente el otro. El burlador de Lope va contra su propia sangre, en la grave ofensa que se hace a sí mismo de ella, agraviando a su madre, a quien ha procurado la muerte; a su hermana, a la que ha querido llevar a la deshonra; a su padre, a quien abofetea y saca los ojos. Todos estos horrores que nos pinta la comedia de Lope, harían palidecer los actos burlescos de *don Juan* de Sevilla, si este no los encendiera luminosamente y graciosamente por su poderosa inteligencia.

Graciosa burla y sucinta

dice este *don Juan*. No hay tiempo que perder nunca en nada. *La muerte perezosa y larga* no nos entrampará día por día. «La juventud y la vejez—escribía Lope—son una misma enfermedad». Los burladores de los tiempos, los burladores de todos los tiempos, no quieren enfermar de ese modo, porque quieren inmortalizarse claramente: por la razón humana o divina; porque quieren *ser como dioses:* de verdad. Esa verdad es la que busca el don Juan sevillano, burlador cómico de su tiempo, y por esa verdad cita a cenar al Comendador a su casa, y por esa verdad le cumple la palabra empeñada de ir a cenar con él a su sepultura. (Aunque ese mismo día fuese el señalado para su boda; porque es conveniente recordar, para no desfigurar la personalidad auténtica de *don Juan*, que este verdadero *don Juan* se hubiera casado tranquilamente, si la muerte, su divina fiadora, no le hubiese salido al paso para pedirle, a él, la mano de desposado, para ganarle tramposamente *por la mano,* para arrastrarle hasta el infierno eterno de la más impenetrable oscuridad temporal). *Don Juan* se condena por haberse fiado de la vida largamente. En cambio, el trágico *Leonido,* de Lope de Vega, se salva por no haber alargado perezosamente esa fianza como hizo don Juan, sino por haberla acortado desde el primer día, desde el primer momento, colgándosela o endosándola nada menos que al mismo Dios, que no puede ser temporal, sino perdurable:

¡que lo pague Dios por mí,
y me lo pida después!

Dios podía exigirle satisfacción a *Leonido*, que le había endosado sus deudas, y no a *don Juan,* que se había dejado afianzar largamente en las suyas. Por eso *don Juan* se condena, y se salva *Leonido. Don Juan* se condena por la cara, por su linda cara; *Leonido* se salva por

la cruz, por su sangrienta cruz. El burlador de la comedia de Lope de Vega satisface su larga fianza al final, pagándole a Dios lo que le debía de su propia moneda, que es su propia sangre: muriendo como Cristo, crucificado. Y es curioso notar que mientras *don Juan*, sin proponérselo, involuntariamente, comete asesinatos y traiciones, el perverso *Leonido* lopesco nunca llega a lograr efectivamente todos los espantosos crímenes que se había propuesto. En esto también se complementan para instruirnos estas dos comedias esenciales. El protagonista de *La fianza satisfecha*, marcha señalando con sangre la perfidia de su voluntad, y señalando siempre con la cruz: *cruzando* los rostros sangrientamente con su estoque. Cuando Cristo se le aparece enmascarado de pastor,

pastorcico nuevo
de color de Dios,

—como diría Lope—le trae un zurrón con todas las prendas que se le debían: estas prendas que *Leonido* contempla asombrado, son todos los atributos divinos de la Pasión: la corona de espinas, la túnica, los clavos, el madero de la cruz... El protagonista lopesco había jugado mejor su suerte que el burlador sevillano su propio destino: se lo había jugado de veras, no de burlas: se lo había jugado con su sangre, y por eso también con su sangre lo podía verdaderamente pagar.

Al reverso de la maravillosa escenificación dramática del *Burlador de Sevilla,* está la estremecedora escenificación trágica de Lope de Vega en *La fianza satisfecha* que la respalda y la apoya, duplicando su significación burlesca. Este doble juego tragicómico de la burla, hallará en el teatro calderoniano su desenvolvimiento integral y definitivo, sobre todo, en la suprema culminación melodramática de todo este teatro, la extraordinaria creación poética teatral de *La hija del aire.*

***

«Los hijos de las tinieblas son más prudentes que los hijos de la luz», dice el Evangelio. La filiación celeste de esta poesía dramática radica elementalmente en la luz que le trasmite al mecanismo quimérico de su teatro, su velocidad, la máxima velocidad conocida. En este sentido parece que la generación poética de la burla que enciende de racionalidad dramática este espejismo figu-

rativo, asciende luminosamente prendiéndose en el aire que ilumina. La línea de esta generación ascendente la forman los calderonianos, los veloces, mientras que la degeneración o corrupción poética de este teatro se desliza en el descenso tenebroso de la prudencia que va disminuyendo la velocidad arriesgada de la luminosa rapidez lopista. El teatro degenerado y corrompido de Ruiz de Alarcón es el mejor ejemplo. En él podemos ver como *en ralenti* la cinematográfica comedia española. Por eso lo silbaron en su siglo, y por eso fué alabado después, desde el XIX, por naturalistas y psicologistas de nuestra época: porque desnaturaliza la poesía de este teatro totalmente, paralizándola con su perezosa y mortal lentitud; desarraigándola; matando definitivamente sus quimeras.

IV

... y tu rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro.
FR. LUIS DE LEÓN.

La *gran máquina* quimérica del teatro de Lope de Vega era un prodigioso artilugio o artefacto imaginativo montado al aire, en ese claro aire de Madrid a que alude Hurtado de Mendoza en el principio de una de sus comedias, diciendo:

Madrid, con su buen aire, todo es viento.

Aire de capas y capas de aire, envolvían la ingeniosa trama de la comedia española, dándole su acento peculiar y agudo, su acerado y relampagueante reflejo; *comedias de capa y de espada* para sortear ligeramente en sus vuelos—y en sus vilos—el correr dramático de los tiempos. *Bajo la capa del cielo*, de ese claro cielo favorable o airado, en guerra o en calma, el *buen aire* madrileño encendía avivándolos con su soplo a esos quiméricos fantasmas, iluminándolos de racionalidad humana y templando la superfícialidad breve de su acerada reflexión dramática, como una flexible espada penetrante: para traspasar de su luz, espada de fuego, el cerco incendiado del pensamiento. *Esfera del pensamiento* llamó a la comedia española el maestro Tirso de Molina.

El pensamiento, ¿qué es el pensamiento?
Ni el viento aquí ha de entrar con ser el viento

escribe Calderón.

Pero si *todo es viento* en este *buen aire* de Madrid, el que ofrecía al propio teatro de Calderón, en sus jardines, el mejor retiro—el aire de aquel Buen Retiro o el buen retiro de aquel aire—¿cómo no había de entrar y salir en escena, como personaje principal de esta acción, el viento?

Si el viento entrase no le cause enojos:
que el viento no se ve por los anteojos.

El viento no se ve ni por anteojos. No se ve; pero por él se oye. Por el aire encendido y misterioso de este teatro calderoniano se

esparcirán y propagarán en vibración ondulatoria, armoniosamente, las palabras sacramentales de una poesía que añade al luminoso afán quimérico de la de Lope de Vega, este otro blando acento, porque en ella:

ver mezclar
horrores y voces blancas,
jeroglífico es que diga
que pacífica esta llama
será halago, será alivio,
será gozo, será gracia.
Y colérica será
incendio, ira, estrago y rabia.

Vimos arder en el teatro de Lope de Vega por esta llama la rueda de la fortuna como una rueda de fuego artificial, consumiendo o purificando luminosamente el pensamiento; pensamiento que por su propia virtud dramática, *más que alumbra, deslumbra* la oscura noche de los tiempos. Esta *moralidad envuelta en fabulosa enseñanza* que se encendía o incendiaba en el teatro luminoso de Lope de Vega, no se apaga en los ecos del de Calderón, sino que se ahonda, prendiéndose más aún en él, por el incremento que le prestan.

los vientos en voces altas.

Las diáfanas vidrieras del teatro lopista, han temblado, temerosamente estremecidas, al encanto nuevo de esa voz, *sonoro enigma del aire:*

que, tal vez, al cielo empaña,
y, tal vez, al viento ahuma.

Y si a Calderón no le tocaba más, después de Lope,

que haber sido humo y ser viento,

por esto le lleva como de la mano, ese armonioso vendaval, le lleva

tras su armonía
el boreal imán del viento.

La pura poesía que le había dado

voz al barro y luz al alma,

era lo que afirmaba que

la lumbre
material, desmentir
lo elemental no puede,

ya que

no es bien que a duelo
pase de la voluntad
la luz del entendimiento.

A este entendimiento luminoso de lo divino en la poesía dramática de Lope de Vega sucede el armonioso de la poesía airosa calderoniana *que suspende y arrebata los sentidos* con esa *música de la sangre,* que encontró en el viento Calderón; en el viento, porque tal vez fué con *el cuerno menos violento*, el de la Fortuna, con lo que arremetió de esta suerte, verificando así el milagro expresado por Góngora, cuando escribía que

el cuerno menos violento
le sacará sangre al viento.

El teatro melodramático de Calderón *le sacará sangre al viento,* para convertir en música la luz dionisiacamente, como Nietzsche quería.

Atiende a su luz,
no a su voz atiendas.

Pero la luz ciega y la voz espanta. De la zarza angélica que ardía sin consumirse, como de esta otra *zarzuela* melodramática de Calderón, en el aire y por el aire, vino la voz divina: porque *la fe es por el oído, y el oído es por la palabra de Dios.*

Errada voz que los vientos
discurres y con veloz
acento me atemorizas,
¿qué es del cuerpo de tu voz?

Las comedias del XVII se agrupaban, como dijimos, en dos conjuntos: el de las llamadas *de ingenio*, o *de capa y espada,* y el de las llamadas *de cuerpo, de teatro*, o *de ruido.* Ambas tendencias características encontraron en Calderón su realizador más perfecto. Precisó Calderón la forma de la comedia *de capa y espada*, ingeniándoselas para trazar su airosa figuración poética, *alhaja del viento*,

que el ruido en trompas y cajas
no es más que alhaja del viento,

y buscando *el cuerpo de su voz* extremaba la *de teatro* hasta depurarla o apurarla, verdaderamente, de todo exceso; ciñendo aun más que precisando, que el ceñir—dije alguna vez—es como una voluptuosidad del precisar el sentido figurativo de su ímpetu.

La luminosa generación dramática de la comedia española, encendida de veras y de burlas, descendiendo de Lope de Vega y ascendiendo hasta Calderón, cumple así quiméricamente su empeño orgiástico o sacramental, purificador; lo mismo que hizo la tragedia griega. Los viajeros extranjeros que, a mediados del siglo XVII, veían representar comedias y autos sacramentales en España, no entendían por qué las comedias que se representaban en grandes salas o interiores, aunque su fondo fuera practicable, como hoy diríamos, es decir, sin fondo—como sucedía en el teatro del Buen Retiro—, no tuviesen más luz, generalmente, que la del día; empezándose, por ello, a representar desde muy temprano; y que, en cambio, los *autos sacramentales*, con todo el aparato de sus carros al aire libre, y durante el día, se iluminasen de infinidad de luces, como un altar. Estas luces que no se encienden más que en sentido espiritual o figurativo, con intención y significación exclusivamente poética o alegórica,—la del culto al *Santísimo Sacramento*, a quien en definitiva va a ir a parar el sentido órfico o purificador de toda esta poesía—son luces también de veras y de burlas, como las que encienden el traje o tragedia: la máscara cristalina de este teatro para su racional entendimiento; son luces vacilantes de entendimiento racional, que es el que enciende o ilumina sus sentidos. Todos sus sentidos, incluso el sentido común de su fe poética. Luces vacilantes en el aire y por el aire. Luces de burlas y de veras:

Todo el aire
—exclama el poeta—
se puebla de luces claras.

La representación melodramática de esta poesía la hizo Calderón por medio de *apariencias* y *tramoyas* imaginativas que completasen el efecto, para evidenciarla mejor; para ponerla todavía más que su propia situación crítica, generadora, verdaderamente *en evidencia:*

Porque tienen de su parte
mucho poder las mentiras
cuando parecen verdades.

El aparatoso teatro calderoniano se montará al aire con más auxilios y apoyos imaginativos que los que tuvo la *gran máquina* del poético quimerismo lopista. Pero esto, no entorpecerá su movimiento: porque se monta escénicamente en un laberinto de jardines

o de zarzales, que, proyectados a esa luz sobrenatural de lo divino, tomarán irrealidad teatral e ilusoria perfecta; en este teatro, montado al aire de verdad, es la naturaleza la que miente; el paisaje es, por primera vez en el mundo, un verdadero *estado de alma.*

En este fingido paisaje madrileño, así universalizado o convertido al catolicismo los iluminados fantasmas de *Semíramis, Irenes, Segismundos, Ciprianos, Justinas, Pandoras, Prometeos, Leonidos* y *Marfisas...* Y tantos *don Juanes* y *Leonoras* o *Beatrices;* tanto *galán fantasma* y *dama duende;* tantos *escondidos* y *tapadas;* tantos intrigantes poéticos de lo divino, todos dándole tiempo al tiempo para poder ganar suerte; todos, movidos libremente por esa gran rueda de la voluntad de la Fortuna que, como decía el griego, *determina su pensamiento: porque las cosas más ligeras se unen en la caída.* Todos dividen, compartiéndola, esta voluntad afortunada que los determina melodramáticamente, y la dividen para no caer, para vencerla, queriendo figurársela,

esparcida en tan pequeñas
partes, que la lleva el aire.

Pero hay otra voluntad que junta las cosas para lo contrario: para no precipitarlas en la caída. Es la voluntad que hizo al pájaro, divinamente, como al ángel, dándole alas que fuesen leve unanimidad de plumas:

y como en la lengua siria,
quien dijo pájaro dijo
Semíramis, este nombre
me puso por haber sido
hija del aire y las aves.

De todos los luminosos *hijos del aire* o de la Fortuna, ninguno tan claro, tan puramente evidenciado en el teatro de Calderón como esta *Semíramis,* figurada o contrafigurada tan divinamente:

siguiendo el dictamen
del aire, que la dibuja.

Esta portentosa figuración melodramática de Calderón, sin duda la obra poética culminante de todo el teatro católico español del XVII, ha sido, sin embargo, mal conocida y maltratada siempre por la crítica, incluso por la de los románticos, exceptuando a Schlegel. El propio Goethe, que tan certeramente intuía la poesía dramática de Calderón, aun sin desconocer el valor inventivo y poemático de *La hija del aire,* la consideraba fracasada en su enor-

me intento y la calificaba, también, coincidiendo en la torpeza peyorativa de la adjetivación con la crítica positivista, de *monstruosa.*

Si todos los monstruos son
como aqueste mostruoncico,

—exclama el gracioso de la comedia, al reparar en la descomunal belleza de *La hija del aire*—

yo quiero llevarme uno,
dos o tres, o cuatro o cinco.

Nosotros también diríamos que si todos los monstruos poéticos son como este, ya quisiéramos tener dos o tres o cuatro o cinco. Pero no nos será fácil hallarlos ni en el mismo teatro de Calderón, ni en todo el teatro español del XVII.

La impresión primera de esta fabulosa *Hija del Aire* hará exclamar hoy calderonianamente a nuestra admiración:

¡divinos dioses! ¿es sueño,
es encanto o es delirio?

y lo es efectivamente: sueño, encanto y delirio poéticos, por los cuales

entre Dios y una belleza
anda delirando el juicio.

La original divinidad de esta pura creación poética de Calderón es, en efecto, monstruosa porque

es parto de infausta quiebra:
que no deja de ser monstruo
quien es monstruo de belleza.

Al darla a la luz, de esta maravillosa poesía pudo Calderón designarla, diciéndole las mismas palabras que Prometeo al concebir la estatua de Pandora, como *la providencia del tiempo*, según la interpretación calderoniana de este nombre. Desde la mente del poeta llevaba la divina *hija del aire* esta providencial temporalización contradictoria de su destino, esta sublimidad trágica de su monstruoso contratiempo melodramático. Así dice el Prometeo Calderoniano:

Crezca de suerte que el aire
dude, cuando la sacuda,
si es huracán que se abate
o fábrica que se encumbra.

Semiramis, la hija del aire, de Calderón, como *Segismundo*, como *Marfisa*, como tantos otros, airadas y airosas personalidades dramáticas calderonianas, proceden de una oscura cárcel, de una misteriosa caverna platónica, o plutónica, en la que fueron encerrados para librar al mundo de las espantosas consecuencias de su estrella; pero como

a una dominante estrella
obedecerla es el mismo
riesgo, que no obedecerla,

verdaderamente *se estrellan* todas las precauciones humanas contra esa imprudente luminosidad de los predestinados celestes puestos por Calderón en el trance poético de decidir entre la inteligencia humana y la voluntad divina. *Semiramis* se encara con esa voluntad oculta, declarándose orgullosamente contra la Fortuna, cuando dice:

que para vencerla a ella
tengo entendimiento yo.

Pero como Dios o los dioses *escriben derecho con líneas torcidas*,—según se dice en el proverbio portugués utilizado por Claudel para una parodia de comedia española—esta oculta voluntad divina, pendiente sobre la luminosa o luciferina belleza de la *hija del aire* durante toda la tragedia, va tejiendo misteriosamente el hilo de su laberinto, para conducirnos por él, hasta revelarnos el secreto designio de su divina Providencia. La vida de la *hija del aire*, animada aparentemente de su exclusiva y poderosa voluntad inteligente contra la desconocida de los dioses, tiene sin saberlo esa animación misma, ese *alma en un hilo*; en el hilo sutilísimo de su tiempo, de su medida temporalidad, que es el trágico ser de su vida humana, verdaderamente providencial. *Semiramis* es también una divina burladora del correr dramático de los tiempos: por eso tan ligera, tan rápida para burlarlos como *don Juan*, como todos los burladores de este teatro *de cuerpos, de capas y de espadas:*

¡Oh, quien pudiera veloz
cortar el aire!

podría también exclamar esta mujer-pájaro de quien se dice en su poema, que *se deja atras el viento.*

Las mujeres—decía Niezstche—*son tigres o son vacas, o a lo mejor pájaros.* Este pájaro calderoniano anda dando vueltas alrededor de nuestro pensamiento, proyectándose, imaginativamente, en

el cielo, como un verdadero proyectil espiritual y desinteresado; como un tiro al aire.

¡Oh monstruo de la fortuna!
¿dónde vas sin luz ni aviso?
si el fin es morir; ¿por qué
andas rodeando el camino?

¿Cómo podrá caer si es tan luminoso y avisado su vuelo? ¿Cómo se vencerá de ningún lado ese poderoso ímpetu, monstuosamente afortunado, de su destino?

quiere morir del rayo,
y del trueno solo no;

que quiere morir de verdad y no de miedo, toma ante los cielos esa actitud de gallardía intelectual pura, que atribuíamos a *don Juan.* Esta divina burladora quiere penetrar por la mirada racional de su pensamiento, como *don Juan:*

La hija del aire que

cuanto en sí encierra,
debajo de su velo,
toda esa azul república del cielo.

Todos los imperios del mundo se desvanecen ante su divina ambición alada: *su pensamiento fué desvanecer el aire.* Todos los poderes humanos la han dejado imaginativamente insatisfecha: quiere el poder divino, porque se sabe divinamente predestinada para eso:

como angélica criatura
capaz de todas las ciencias.

Ahonda el poeta en esta *boreal fiera*, el sentido más puro de la feminidad pecadora: de la feminidad de Eva. Así veremos que este *monstruo de la fortuna*, este divino engendro celeste, consecuente con su bello orgullo, no se declarará, al final, vencida ni por la muerte: *hija soy del aire,* grita al morir, *ya en él hoy me desvanezco.* Su paso por el mundo cumplía los presagios desastrosos, prendiendo de su fuego celeste todo cuanto se le acercaba, enamorado de esa portentosa belleza inteligible de su luz. Y el rasgo más certeramente agudo del poeta es el de ofrecérnosla como madre escamoteadora de su propio hijo, a quien sustituye, para continuar su imperio luminoso, aprovechándose, para eso, de la exactitud del parecido que tiene con él. Y es admirable el acierto calderoniano, que nos pone aquí de manifiesto el sentido católico de su *Pandora,*

la providencia divina del tiempo, haciendo, que, precisamente por ese monstruoso engaño de una mujer que arrebata el poder a su propio hijo, inconscientemente le salve con ello la vida; es decir, que utiliza esa *divina providencia* o Fortuna aquella misma voluntad que se le opone *por las malas*, para vencerla *por las buenas;* para no alterar ese orden y concierto espiritual de todo: esa divina *construcción racional del mundo* que tan evidentemente se afirma en este teatro de Calderón, como en el de Esquilo. A la que ha convertido *en bien el mal y el mal en peor*, responde esa providencial voluntad divina convirtiendo *el mal en bien y el bien en mejor.*

¿A quién quedarán recelos
viendo verdades tan claras?

* * *

Dice el texto oficial del Conservatorio de Música y Declamación de España, que la música es «el arte de ordenar los sonidos entre sí y estos con el tiempo». Y decía Calderón:

no es música solamente
la de la voz que entonada
se escucha, música es
cuanto hace consonancia.

El melodramatismo español, como el melodramatismo griego, coincide en esa consonancia superior de lo humano con lo divino que nos hizo definir desde un principio estos teatros, poéticamente puros, como reflexión dramática de los tiempos y las costumbres, o como espejo de las costumbres y enigma de los tiempos; como especulación racional, en definitiva, de lo divino.

Entra en lo más intrincado, propone un personaje calderoniano, y el otro le responde: *No puedo porque me intrinco yo también.* Hay que intrincarse en el teatro católico español del XVII, que aprisiona en ese su intrincado laberinto fabuloso—orgiástico o sacramental—la especulación luminosa de una poesía, monstruo afortunado, de airada y airosa caída o cadencia musical, sombríamente órfica.

La razón es una pasión, afirmó Aristóteles. La poesía no puede volver la vista atrás sin hallar convertida a su mirada la propia pasión racional generadora de su divino enamoramiento en una fugitiva sombra. Y esta es la situación más crítica de la poesía; el *agravio hecho a la claridad, poniéndole a su resplandor márgenes de*

sombra. La verdadera situación crítica de esta poesía, por Calderón, melodramáticamente teatralizada, es la de aparecer así *montada al aire*, situando en vilo y en vuelo de razón, que es pasión divina, luminosamente, al pensamiento. Por esto, al proyectarse en un *juego escénico*, arraigándolo elementalmente en el aire como en la luz, esta poesía de Calderón, como la de los trágicos griegos, pliega en sutilezas fervientes la caída o cadencia melodramática de su forma. Por eso, por montada al aire y diamantina, sigue esta poesia sobre Pegaso, en el aire y por el aire, el afán belerefóntico de las Quimeras. Aires misteriosos y encendidos la envuelven, sosteniéndola o sustentándola, quiméricamente, de luces y de alas. De Teodicea o de Teología. Porque coinciden en idéntico entusiasmo racional, como el pensamiento aristotélico, tomista y cartesiano, las figuraciones melodramáticas de estos dos teatros—el mítico griego y el español católico del XVII—al proyectarse escénicamente, enfurecidas, al enfurecerse o salir a fuera (al originarse o escenificarse en el teatro de ese modo, entusiasmadas de pasión racional), se entran o adentran en lo divino, trasparentando, por sus apariencias y tramoyas imaginativas, su íntima y profunda analogía de entendimiento, su honda y ardiente semejanza de naturaleza, celeste: como la de la llama. *Haz como la naturaleza hace en el fuego*—dijo Dante, otro enfurecido y entusiasta racional apasionado de lo divino, otro cadencioso y candente poeta órfico melodramático—. La llama viva de la fe, que es divina pasión racional poética de entendimiento, airada y luminosa, prende como una rueda de fogoso artificio, la de la Fortuna, engendradora en entrañable laberinto imaginativo, de esos divinos monstruos poéticos: la *Semíramis* de Calderón, el *Prometeo* de Esquilo. *Prometeo* y *Semíramis*, la prodigiosa *hija del aire* calderoniana, nos aparecen fulminados por una misma ira: porque el mismo orgullo de inteligencia, de bella luz intelectual, les prende; el mismo pecado luciferino; la misma confusión divina. Por eso, también, como *las cosas más ligeras se unen en la caída*, encendidos o incendiados en ella, en el aire y por el aire, confundiéndose vertiginosamente por tan leve precipitación de plumas, de alas, de ángel o pájaro caídos. Caída melodramática en las sombras; descenso infernal órfico.

* * *

Shakespeare es la viña, Calderón es el vino, dijo Gœthe. *In vino*

veritas. En el vino calderoniano está la más pura verdad: la de la poesía clara, distinta, transparente. Verdad axiomática, elemental, luminosa y airosamente evidenciada: vista y no vista, ligerísima: como la rotunda voluntad de la fortuna en *la alegría de su soledad circular* según la expresión del filósofo griego; para el torero, por las *suertes*. *Vamos a ver si es verdad,* se dice a sí mismo el filosófico espectador del ruedo taurino, rueda de razón y pasión afortunada, como se lo dijo el espectador en el circo romano o en los juegos públicos de Grecia, personificando de este modo, según Pitágoras, la definición filosófica del hombre. El engañar con la verdad es la cosa o causa del teatro, como pensó Lope. Engañar con la verdad y mentir con el engaño.

Cuenta Lope de Vega en una de sus dedicatorias este antiguo enigma: que unos hombres tiraban piedras a un espejo que habían colgado en lo alto de un árbol: en cada una de estas piedras estaba escrito: PELIGROSO ESPLENDOR.

Hacia ese *peligroso esplendor* tiende el sentido verdadero o racional, poético, del teatro católico español del XVII, que en el de Calderón asume, por voluntad afortunada, la caída o decadencia melodramática de su pensamiento: el sentido órfico de una poesía que proyecta su ímpetu tirando al aire, o por el aire, a la más alta especulación racional de lo divino. Este es el *nuevo enigma de la vida* que nos propone el *sonoro enigma del aire*, que plasma imaginativamente en el espacio su melodramática temporalidad figurativa, fijando su filiación celeste, al proclamarla, lisonja de la claridad, embite airoso, cuando esclama:

ese clarín que canta lisonjero:
en jardines de espuma, ave de acero.