

SENTIDO Y FORMA DE *EL VERGONZOSO EN PALACIO*

En la comedia de enredo como en la de carácter hay varios subgrupos. Ahora quisiera detenerme en dos: el urbano y el palaciego. Aquél está arraigado en la sociedad, éste en la fantasía. La acción ideal del uno va acompañada de elementos y datos costumbristas, que casi desaparecen en la acción igualmente ideal del otro, la cual se mueve en un mundo poético. Los dos tipos de comedia satisfacían los mismos ideales, las mismas necesidades espirituales y morales, el mismo ritmo vital. Las comedias sociales de capa y espada, ya sean de enredo, ya de caracteres, ponen su ritmo rápido al servicio de los mismos ideales que la comedia palaciega, pero insisten más en el enredo y la intriga, en las cualidades y vicios del hombre. La fama tras la cual van los caballeros no traspasa los límites de la ciudad —a veces se diría que se contenta con el barrio o la calle. En la comedia de Palacio, el enredo se transforma en aventura, los sentimientos se escapan de lo cotidiano. Bordeamos la frontera de lo excelso, que a la mayor parte de los hombres les está vedado atravesar. Antes de describir *El vergonzoso en Palacio*, quisiera hacer notar cómo Tirso da un gran volumen y un espléndido movimiento de luces a la trayectoria preceptística del género: comienzo trágico, desenlace feliz. La comedia¹ es eso (I, 1090-91):

cuando comienza por mal,
venir a acabar en bien.

A los personajes les impulsa la Nobleza (Merino), el Ingenio y la Hermosura (Don Antonio), el Amor (Magdalena), el Ingenio y la Belleza (Serafina). Es Merino quien nos presenta la fama (II, 197-200):

Intento
ir, señora, donde pueda
alcanzar fama que exceda
a mi altivo pensamiento.

El Don García de *La verdad sospechosa*, que da tan bien el ritmo de la intriga de la comedia (“vine ayer y, en un momento, / tengo amor

¹ Cito por la edición de Américo Castro en *Clás. cast.*, Madrid, 1922.

y casamiento / y causa de desafío", II, 1752-54), nos sirve para ver el diferente sentido de la fama (I, 861-62):

Ser famoso es gran cosa,
el medio cual fuere sea.

El vergonzoso en Palacio comienza así:

Acto I, Núcleo I, A (octavas). El lugar es una espesura apartada en un bosque, adonde se ha retirado el Duque de Averro a petición del Conde de Estremoz, quien, acusándolo de haberle mandado matar, le desafía. El Duque declara su inocencia y promete descubrir al que ha falsificado su firma y se ha servido de su sello. La traición no se llevó a cabo, porque el criado del Conde fue leal. El Duque ha exclamado, al enseñarle el Conde el papel: "¿Qué enredo es éste, cielos soberanos?" (I, 48). Este enredo permite el argumento y veremos cómo se transforma en aventura.

B. El diálogo de esta acción termina con la entrada de dos cazadores que hablan de la abundancia de la caza, y tratándose de venados hacen una alusión a los hombres: "Más de veinte / coronados venados, porque adornen / las puertas de palacio con su frente, / y porque en ellos, cuando a Averro tornen, / originales vean sus traslados, / que en figuras de hombre son venados" (I, 96-102).

C. Llega un criado, el cual cuenta cómo ha sido descubierto que el Secretario del Duque quería asesinar al Conde. En un aparte, el Conde informa que la causa de esto ha sido que él engañó a la hermana del Secretario, Leonela. El Secretario se llama Ruy Lorenzo. Dice también que esto lo ha urdido "la mujeril venganza de Leonela", punto del argumento que no se desarrolla. En esta parte, junto a sentencias como "Mas ¿qué no engañará una falsa pluma?", nos encontramos con principios de conducta. Dice el Duque: "Averiguar primero las verdades, / Conde, que despeñarse, fue prudencia / de sabias y discretas calidades" (151-53). Para Secretario conviene más un hombre leal que discreto: "Si el fiar secretos / importa tanto, ya no me apercibo / a elegir más leales que discretos".

La comedia empieza con una grandiosidad extraordinaria: octavas, un sitio apartado en un bosque, un Conde que acusa de traidor a un Duque, acusación que va a dar lugar a un desafío (y efectivamente los dos echan mano a las espadas). Esta acción intensamente dramática y rápida, rápidamente también termina, ya que el Duque declara su inocencia, el Conde acepta la palabra del Duque y no hay desafío. La entrada de los cazadores es un breve intermedio, una separación entre la acción dramática y la exposición que sigue. Esta función de intermedio se subraya aún más con un tono de anticlímax, pues se habla de algo agradable y se hace alusión de manera humorística a los casados. El comienzo nos da inmediatamente la causa del "enredo"; para elevar a un nivel literario el contacto de este comienzo con la realidad se le decora con las sentencias y los principios de

conducta, que nos mantienen en un nivel práctico, pero no a ras de tierra. Este primer núcleo se caracteriza con dos notas: acción rápida y dramática y desenredo del enredo; muy marcada cada parte, gracias a la unidad de cada una y a la separación entre la primera y la última. Este enredo introductorio sirve para apoyar el argumento de la comedia, pero sobre todo para contrabalancear la aventura, equilibrando tema y argumento.

Núcleo II, *A* (redondillas). No hay indicación del lugar de la escena. Dos villanos, Melisa y Tarso, aparecen disputando uno con otro. La muchacha reprocha al joven que la abandone, éste le dice que se ha curado de su amor y que no le importa que le engañe. Tarso habla con gracia, hace chistes. Es la figura del gracioso, que queda incluida dentro de lo popular, lo cual, como siempre en el teatro de la época, bordea lo literario. Melisa exclama: "¡Hombre, que es decir olvido!" (220). Melisa acusa a Tarso de tener celos de Mireno. El gracioso se ríe, está al servicio del hijo de Lauro, y sabe que no piensa en el amor.

B. Se marcha Melisa y sale Mireno. Mireno confía a Tarso sus inquietudes: no se aviene con su calidad de villano, se siente de otro barro; su ambición le dice que es noble, su nobleza le hace ser ambicioso. Ha decidido ir a la corte del Duque, a Avero, y que Tarso le acompañe. El gracioso pone fin al diálogo: "¡Plegue a Dios / que no volvamos los dos / como perro con pedrada!" (424-26). Lo noble y lo bajo del hombre quedan unidos y frente a frente.

Al pasar de las octavas a las redondillas, dejamos a los personajes nobles por los villanos. Este contraste entre los dos núcleos refuerza el tono, el color diferente de los dos hilos que forman la trama de la comedia. En el primer núcleo hemos asistido a una fuerte y rápida acción dramática y a la motivación de esa acción, la cual deja a dos personajes —el Conde de Estremoz y el Secretario Ruy Lorenzo— dentro de la corriente de los acontecimientos. La primera parte del núcleo segundo, muy movida con su comicidad, sirve para introducir el motivo del amor (en el Núcleo I el motivo era el del honor) y presentar a Mireno, el cual cuando sale a escena expone inmediatamente el desasosiego de su corazón, su inquietud, sus luchas, sus dudas. La redondilla que ha sido vehículo de lo popular en la primera parte, ahora nos da con su brevedad octosilábica el zigzagueante tormento de Mireno, sus vaivenes: un subir impulsado por la ambición soberbia a grandes alturas para caer arrastrado por la fuerza de la realidad: padre, vida en el lugar. Tener que reprochar a Dios su ingratitud, pues pudiendo haberle hecho noble le hizo plebeyo; tener que sentirse avergonzado de su padre.

Núcleo III, *A* (endecasílabos sueltos). Lugar de la escena: una senda que se aparta del camino real. Sale Ruy Lorenzo acompañado de su lacayo Vasco. Se presenta perseguido y a punto de suicidarse. El lacayo le

recrimina que actúe así, pues el Conde no pudo engañar a su hermana, ya que no hay mujeres forzadas. El lacayo hace chistes (uno sobre la *cera*, en las dos acepciones) cuando oyen llegar gente. Son Mireno y Tarso. Ruy explica a Mireno la razón de su huída y éste le ofrece cambiar de trajes; Ruy acepta, y los dos se entran en el bosque para mudarse.

B (redondillas). No se entran tanto para trocar la vestimenta como para dar lugar a que unos cuantos pastores salgan y nos digan que están dispuestos a prender a Ruy y llevarlo a Avero.

C (redondillas). Salen Ruy y Mireno, aquél de pastor y éste de galán, y se separan no sin antes hablar del traje cortesano y de la nobleza que debe de haber en el pastor, pues tan bien le sienta.

D (redondillas). Sale Vasco preparándonos para las tonterías que va a hacer y decir Tarso cuando vuelva vestido de lacayo, el cual ya empezó sus gracias en la parte *A*.

E. Queda solo Mireno (soneto). Sirviéndose del ejemplo del caballo, satisfecho con la yerba cuando paca, pero altivo, alborozado con el jaez de oro, así el traje cortesano ha despertado en él su pensamiento noble: "Que aumenta la soberbia el buen vestido".

F (redondillas). Sale Tarso de lacayo: bromas, chistes, ingeniosidades a costa del traje. Propósito de Mireno de ir a Avero; cambian de nombre.

G (redondillas). Llegan los villanos, y al reconocer los trajes, toman a Mireno y a Tarso por Ruy y Vasco y los prenden, sin que les sirva de nada su protesta, llevándolos a Avero.

En este largo núcleo se unen los dos hilos, los dos motivos de la comedia. Se unen inmediatamente, como recomendaba Lope. También la versificación se ha enlazado: el endecasílabo de la parte dramática y del enredo, y las redondillas de la aventura y del amor. Vemos la acción noble de Mireno al acudir en auxilio de Ruy; como es natural —es decir, caballeresco—, sin necesitar ningún testimonio de veracidad. Cambio de traje, de nombre: afloramiento de la persona noble. El soneto frena, remansa con su forma de soliloquio la acción —su dramatismo y su enredo. Se detiene la corriente de la acción para que se convierta en fuerza y dinamismo interior, en aventura. Se recoge la acción haciéndose palabra, la cual desplaza un gran volumen retórico que va acompañado de un gesto noble y cortesano. La palabra nos hace ver plásticamente la forma de esa ambición.

Del castizo caballo descuidado,
el hambre y apetito satisface
la verde hierba que en el campo nace,
el freno duro del arzón colgado;
mas luego que el jaez de oro esmaltado
le pone el dueño cuando fiestas hace,
argenta espumas, céspedes deshace,
con el pretal sonoro alborotado.

Del mismo modo entre la encina y roble,
criado con el rústico lenguaje
y vistiendo sayal tosco, he vivido;

mas despertó mi pensamiento noble,
 como al caballo, el cortesano traje:
 que aumenta la soberbia el buen vestido.

El caballo nos hace entrar por los ojos la humildad, la tranquilidad del placer, que satisface el hambre. Eso es todo; es mucho, pero no basta. Se padece para algo. El segundo cuarteto —oro, fiestas, argenta, céspedes (no hierba como en el primer cuarteto), pretal sonoro— nos da la estampa de la energía, el esfuerzo, el anhelo; ese alborozo que va a convertirse en carrera noble y bella. En los tercetos vemos la vida simple y material de un lado, y de otro el “pensamiento noble”. Pensamiento que se ofrece ante nosotros en su aspecto social, y así ambición, nobleza, soberbia forman una taracea tan delicada como brillante. Proyección social de la nobleza que incluye un halo religioso, pues en el segundo cuarteto quien exalta al bruto es su “dueño”. No es un caballo en medio de la naturaleza, sino sometido a una voluntad regente.

Merino, por fin, ve cumplidos sus deseos: se encamina a Averó, aunque preso; el traje hace resaltar su nobleza, mas es el traje de quien ha cometido un crimen. No hemos de perder ni por un momento la armazón religiosa de la intriga. Sin embargo hemos de atenuarla lo más posible para dejar brillar con todas sus luces lo social. El contraste del juego escénico entre gracioso y señor, al salir con los nuevos trajes, es tan obvio que no necesita ser comentado.

Núcleo IV, A (quintillas). Lugar: Palacio del Duque de Averó. De paso para Galicia, donde le llama el rey de Castilla que le hace merced, Don Antonio de Barceló, Conde de Penela, se detiene en Averó, dando un rodeo, llevado por la fama de hermosas que tienen las hijas del Duque. A su prima Doña Juana, que vive en el Palacio, le confiesa que no es amor lo que le impulsa sino curiosidad, aunque es posible enamorarse de oídas. Sale primero el nombre de la menor de las hijas —Serafina. Las dos tienen pretendientes: el de la mayor es el hijo del Duque de Berganza, apadrinado por el Rey; el de la menor, Don Duarte, Conde de Estremoz (el que ha engañado a la hermana del Secretario). Don Antonio se propone verlas esa misma tarde, pues ha de partir en seguida.

Es innecesario, no obstante, esperar a la tarde, porque acompañado de sus hijas y de Don Duarte, llega el Duque. B (redondillas, como las dos partes restantes). El Duque accede a la pretensión de Don Duarte: que al someterse a los deseos del Rey por lo que se refiere a la primogénita, proponga el matrimonio de Serafina con Don Duarte. Don Antonio reconoce la belleza de la mayor, Doña Magdalena (ahora sale el nombre), quedando absorto ante Doña Serafina. El Duque le dice a la hija la voluntad del Rey, y Magdalena se somete inmediatamente a la voluntad del padre; mientras, Don Duarte hace la corte a Serafina, y ésta ni rechaza ni acepta, observando Don Antonio: “Prima, para ser tan blanca, / notablemente es discreta”. Termina esta parte recordando el Duque el trabajo que le ha de costar encontrar un secretario.

C. Los pastores llegan con Mireno y Tarso. El traje lo reconoce el Duque, y Mireno explica por qué lo lleva. Don Duarte, al oír la declaración, se alarma de que ya se sepa lo que ha hecho. Mireno ignora dónde está el Secretario, afirmando que si lo supiera tampoco lo diría. Esta actitud le conduce a la cárcel, pero hace que Serafina y Magdalena se fijen en él. Su noble comportamiento es lo que las mueve, también su figura.

D. El núcleo termina como empezó. Don Antonio queda solo con su prima, como al principio. "¿Habéis de ir esta tarde?", pregunta ella; "...no he de irme hasta mañana", contesta Don Antonio. Y el acto termina.

Del bosque pasamos a palacio. En Palacio tiene lugar la presentación de la belleza, la fuerza del amor y la acción noble, así como en el Bosque habíamos visto las pasiones criminales: venganza del Conde, quien corre ciego a matar al Duque; venganza de Ruy Lorenzo. No hay un contraste entre la pasión y la razón, pues en Palacio vemos cuán rápidamente el corazón domina a hombres y mujeres: por la belleza, por el valor. Pero la pasión en Palacio, en lugar de dirigir al crimen y a la muerte, conduce a una armonía. La indicación del tiempo sirve para mostrar el rápido cambiar del hombre, el cual, primero, hizo notar que la fama de la belleza le obligaba a dar un rodeo y a acudir lentamente a la llamada de su Rey —hasta tal punto la belleza tiene imperio; segundo, la belleza vista, obliga no ya a dar un rodeo sino a posponer los planes. La belleza ha sido la dimensión que ha intervenido en el espacio y en el tiempo.

De la belleza femenina pasamos al valor del hombre, presencia del valor que ejerce tal fuerza en la mujer que la somete. Mireno, al desobedecer al Duque, actúa movido por una ley superior.

La unidad del Núcleo IV es perfecta, reforzándose gracias al encuadramiento. Con la figura de Don Antonio empieza y termina. Don Antonio atraído por la belleza, al comienzo; al final, impulsado por el amor. Y es a Don Antonio a quien se le confían todas las variaciones del nombre de Serafina —*serafín, será fin*. Belleza y amor están sirviendo de marco a la "extraña audacia" (1040) que hace menospreciar el pasado para crearse un futuro superior: "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" (1035-39). Esa extraña audacia, esa falta de temor, nos mantiene dentro de los límites trascendentalizados de lo social. La confusión con el siglo XIX es imposible. No se trata de un progreso material ni aun moral. Vemos el sentido del futuro cristiano: la realización de lo que hay de mejor en el hombre; la realización de aquello para lo cual ha sido creado.

Hay un contraste entre personajes nobles y plebeyos: para aquéllos todas las pasiones y sus conflictos, para éstos la simplicidad. La simplicidad, lo elemental es la base, los fundamentos rocosos y sin desbastar de esta arquitectura social de la pasión, la belleza, la no-

bleza y el amor. El verso —endecasílabo, octosílabo— no depende del personaje, sino del tema. A la Comedia se va en busca de una acción sumamente dinámica que muestre toda la fuerza del corazón y de los apetitos. Se quieren los cambios bruscos, los movimientos repentinos; se busca la confirmación de que el instante forma parte de la eternidad y de que lo circunstancial está incluido en lo permanente. Se exalta la nobleza, el valor, la belleza como dominadores de lo corriente, cotidiano y lógico. Una serie de principios, de los cuales es ajena la razón racionalista, son los que sirven de guía. Es el triunfo de este idealismo lo que se busca en la Comedia. El triunfo de la “estraña audacia”, de la gran aventura de la maravilla del mundo y de la vida.

Con la consumada destreza en la composición de los artistas de su época, Tirso elimina la exposición, y en su lugar va acumulando accidentes, para mantener así una gran corriente dramática que luego va a encauzar. La prisión de Mireno lleva a su ápice el enredo del comienzo. Como esta prisión es un error, el enredo se complica, y se complica aún más al finalizar el acto, cuando el amor (reforzado por el papel similar de Don Antonio) va a intervenir para que triunfe la nobleza —y para tenernos pendientes del segundo acto.

Acto II, Núcleo I, *A* (décimas). El lugar, dado el personaje, se sobrentiende que es palacio. Monólogo de Magdalena. Presenta, más que su conflicto, su asombro (11-20):

Ayer guardaban los cielos
el mar de vuestra esperanza
con la tranquila bonanza
que agora inquietan desvelos.
Al Conde de Vasconcelos,
o a mi padre di, en su nombre,
el sí; mas, porque me asombre,
sin que mi honor lo resista,
se entró al alma, a escala vista,
por la misma vista un hombre.

(Recuérdese que Magdalena es la que tan sumisamente aceptó la propuesta del padre, intermediario de la voluntad del Rey. Es un caso más de la fuerza y lo imprevisto del amor). Siguen los lugares comunes sobre la irracionalidad del amor, y las comparaciones tradicionales con el enfermo y los cirujanos. Por su intercesión ha sido puesto en libertad el manco. Ella, en su lucha, decide llamarle, pero el decoro triunfa, ya que Mireno desea despedirse de su protectora. Al llegar Doña Juana (la prima de Don Antonio y dama de Doña Magdalena) con la noticia, el monólogo se abre en diálogo y continúa mostrándose, por medio de ingeniosos lugares comunes, la fuerza del amor y el conflicto delicioso en que se ve la dama. Al retirarse Doña Juana con la orden de que pase Mireno, las décimas vuelven al monólogo. Continúan los lugares comunes: amar es natural, pero la honrada sabe callar, diferenciándose así de la que no lo es; sin embargo, es difícil que los ojos no traicionen; diferencia entre la

palabra y la mirada. Es un encanto disponer de tantos lugares comunes que dan todo su valor a la escuela, al arte de decir.

B (redondillas). Agradecimiento de Mireno (lugares comunes). Magdalena le pregunta qué piensa hacer ahora que es libre: "Alcanzar fama" en la guerra. Magdalena le dice que la alcance en la paz y solicite el puesto de secretario. La idea de servir no le gusta, pero la acepta en seguida (lugares comunes e ingeniosidades).

Se va Magdalena y queda solo Mireno (*C*). Monólogo (décimas) en forma de diálogo. Trata de aprehender la situación en que se encuentra. ¿El favor es hijo del amor o sólo de la bondad de la dama?

D (redondillas). Aparece Tarso con su miedo, con sus calzas, y desea marcharse. Al decirle Mireno que es Secretario, el otro cambia rápidamente de parecer y le pide que le haga ya un favor —que le permita quitarse las calzas.

No importa lo que se diga, sino la manera de decirlo; y además, lo que interesa es lo que suceda. La Comedia es acción y palabra. Por acción hay que entender el desarrollo de los acontecimientos y también el juego escénico. Se obtiene así una línea de un movimiento lleno de esbeltez, gracia y delicadeza. La fantasía es tan rica como elegante. La índole de la naturaleza humana es del dominio de todos. Ésa es la primera materia, con ella ha de triunfar el artista. A base de eso tan conocido, el poeta consigue sorprender, unas veces con audacias extraordinarias, otras veces confiándose en su profundidad de visión, pero logrando siempre lo inesperado y vitalmente elegante o ingenioso. Ante la amplitud, la complicación, la riqueza, el atrevimiento de la imaginación no se puede hablar de buen gusto. En el Barroco hay una fuerza que aparece férreamente, imperiosamente, señorilmente dominada, o bien que se desborda inmensamente. No es buen gusto. Es el encanto y la magia del decoro.

Para la concepción del hombre y del mundo a comienzos del siglo xvii, deben retenerse las observaciones de Mireno, cuidadosamente ponderadas, ponderación subrayada con la impaciencia que produce en Magdalena: "¿Sois noble?" —"Creo que sí". —¿Vuestras obras darán muestras de que lo sois? —"Creo que sí". "*Creo* decís a cualquier punto: / ¿Creis acaso que os pregunto / artículos de la fe?" (166-76). La impaciencia se muestra ya en forma ingeniosamente irónica, y es el ingenio el que sustituye en la contestación el tono de ponderación.

¿Cómo va a lograr la fama que quiere alcanzar?, pregunta Magdalena, y contesta Mireno: "En la guerra", replicando ella inmediatamente: "¿Y no será más seguro / que la adquiráis en la paz?" Ese sustituir la guerra por la paz me parece reflejar exactamente el estado espiritual de la época de Felipe III. No hay odio a la guerra ni quizás cansancio por tanto combatir, es más bien el reflejo de la tregua europea que acababa de terminar.

En el Núcleo I, la acción se ha representado de la siguiente manera: monólogo, diálogo, monólogo, diálogo - décimas, redondillas, décimas, redondillas. El Núcleo II se reparte en octavas y endecasílabos sueltos. *A* (8 octavas, cuatro las dice Don Antonio exponiendo su estado, las otras cuatro se reparten entre Doña Juana y Don Antonio). Don Antonio declara que está enamorado de Doña Serafina y no acudirá a la llamada del Rey. Explica lo sucedido comparándose a un pájaro preso en la liga de amor que estaba en la rama de la hermosura, y que cuanto más pretende volar más se enreda. El hecho de que un hombre sienta la curiosidad de ver a una mujer hermosa no es nada extraordinario, lo es más que por verla abandone mercedes y ofertas; que una vez contemplada la hermosura un hombre se enamore de ella, tampoco es extraordinario. Lo sorprendente puede estar en la manera de declarar lo sucedido: éste creo que es el oficio de la comparación. En el desarrollo posible de una conducta se abre el cuadrado de la comparación. Don Antonio para quedarse en palacio ha solicitado el puesto de secretario, solicitud indecente dado su rango social. Así ya hemos visto dos personas que por la fuerza del amor hacen algo indecoroso: Doña Magdalena y Don Antonio.

B (endecasílabos sueltos). El Duque concede el puesto de secretario a Don Antonio. Solos de nuevo Don Antonio y Doña Juana, aquél se muestra muy alegre por su triunfo; su prima no lo comprende y le dice que Serafina, lejos de pensar en Don Duarte, lo que la ocupa es ensayar un papel de hombre en una representación que va a dar para divertir a su hermana Magdalena. Don Antonio quiere poder estar en el jardín durante el ensayo y llevar un pintor que la retrate.

Núcleo III, *A* (redondillas). Jardín por la tarde (478). Magdalena está melancólica, su padre cree que se debe al próximo matrimonio (equivocación tradicional literaria). Al hablar su padre, ella le pide el puesto de secretario para Mireno. Al no poder concedérselo, pide que lo sea suyo, para que la enseñe a escribir las cartas a su futuro marido. El Duque lo otorga. Don Duarte llega con el permiso del Rey para su boda. El Duque se alegra, pero le pide que tenga paciencia hasta que se incline Serafina al matrimonio. Cuando llegue el de Vasconcelos, se celebrarán los dos matrimonios.

B (dos décimas). Magdalena sola. Considera el amor como una enfermedad y locura (lugares comunes). En la batalla entre el honor y el amor que está ya en casa, no hay duda de quién llevará la victoria.

C (redondillas). Doña Juana trae a Don Antonio con el pintor al jardín para que observen escondidos a Serafina. Solos, Don Antonio habla de la pintura espiritual y de la corporal —ingeniosa disquisición que es un momento de lucimiento para el actor, seguido de otro (redondillas y romance) a cargo de Serafina, quien representa, vestida con un traje negro de hombre, el papel del celoso, del enamorado y del loco, mostrando su cólera, su ternura, su furor, y su capacidad de pasar rápidamente de un sentimiento a otro. Mientras representa, Doña Juana, Don Antonio y el pintor nos dan las vivencias de los espectadores. Aún se complica la escena por medio de la expresión equívoca que declara la verdad. Doña Juana con el espejo le dice a Serafina que la están retratando (812-14):

es Amor. La actriz que debía hacer el papel de Serafina quizás era famosa por su garbo al salir vestida de hombre, la cuestión es que se señala repetidamente su apostura, y con la excusa del traje se da lugar a sentimientos extrasociales: narcisismo e inversión, partiendo de las mismas palabras de Serafina: "No te asombre / que apetezca el traje de hombre, / ya que no lo puedo ser" (737-38).

El papel del celoso estaba en romance y en romance continúan Don Antonio y el pintor: tristeza y celos junto a un bello colorido real y al mismo tiempo simbólico. Don Antonio quiere que el retrato de Serafina se haga en traje de hombre, pero que los colores sean oro (amor) y azul (celos). Estos colores ya iluminaban el acto primero: "Ya han esmaltado los cielos / el oro de amor con celos" (I, 969-70). El romance de Serafina terminaba con dos endecasílabos; así termina también el diálogo de Don Antonio y el pintor.

Núcleo IV (redondillas). Magdalena y Mireno. La dama le dice al galán que queda en Palacio como su maestro. Temiendo haberse declarado demasiado, explica que necesita escribir al Conde de Vasconcelos; temiendo haberle causado demasiado dolor hace como que tropieza y le da la mano. A estos sentimientos corresponden los de Mireno, ya convencido de que ella le ama, ya avergonzado de haberse atrevido a tener semejante pensamiento, ya recobrando esperanza, ya cayendo en la duda final del acto.

El segundo acto está dedicado todo él exclusivamente al amor y su conflicto; el motivo del 'secretario' se revela muy claramente como el acompañamiento del tema principal. Empieza con Magdalena y Mireno, termina con estos dos personajes. Los dos núcleos centrales quedan a cargo de Antonio y Serafina. Con la primera pareja el amor está lleno de aventura y de tormento interior: enamorarse la dama, enamorarse de un desconocido, cuyo rango social se ignora y que acepta el puesto de secretario; enamorarse cuando acaba de acceder a la petición en matrimonio. Este amor va acompañado de temores y dudas, de recelos, de luchas con el decoro y el honor.

La segunda pareja es el instrumento de un amor mucho más accidentado y lleno de peripecias externas. Es el caballero el enamorado, la dama lo ignora, como ignora igualmente que su padre ya la tiene prometida en matrimonio. Esta dama que tiene sin saberlo dos amantes, uno oficial y otro callado, no se siente inclinada al matrimonio y desearía ser hombre; cuando la vemos de hombre, representa papeles sólo en relación con el amor, es decir, ella se muestra celosa, enamorada, loca por otra mujer. La inversión de Doña Juana se revela en su actitud hacia Serafina vestida de hombre, y aún más, creo yo, en su función de intermediaria para con Don Antonio. Serafina es, más que una mujer pervertida y compleja, un carácter extravagante en contraste con la delicada femineidad de Magdalena. De su narcisismo hablaremos después.

La representación en el jardín de una manera querida es algo

dramáticamente exterior y externo —con los juegos espejo-pintor, pintura espiritual y corpórea; con el juego escénico del teatro en el teatro y de tener como espectadores al enamorado y al retratista, ambos, cada uno a su manera, pintores. La estética del Renacimiento y del Barroco se declara en la representación de Serafina: para ser buen actor lo importante no es sentir, sino saber fingir.

Esta escena del teatro en el teatro contrasta con la de Magdalena y Mireno, haciéndola al mismo tiempo resaltar. También Magdalena finge un papel, pero lo finge en la realidad, por eso choca constantemente con ella. Cuando le dice a Mireno que le quiere como maestro, teme haber ido demasiado lejos, y cuando le dice que está enamorada de Vasconcelos vuelve a temer haberse extralimitado; sale de esa situación fingiendo un tropezón y que se ha torcido el pie, lo cual da lugar a una nota ingeniosa, que es lo que une ambas escenas, la de Serafina y la de Magdalena. La ingeniosidad de Serafina, el autor dramático la ha querido visual, movida y de gran aparato, llena de acción; en cambio, la de Magdalena la ha situado en la zona de la palabra (1152-54):

Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle la mano,
para muchas cosas pie.

El juego escénico ha tenido una gracia ingenua y delicada que se hace ingeniosa y atrevida al convertirse en palabra y juego de palabras. Toda esa gracia es una gracia de salón, urbana —“al que es cortesano”—, que mantiene el tema en el nivel de la comedia. Con Serafina hemos visto la armonización de dos acciones —espectadores y actores— y de dos sonidos: la palabra de la actriz se debilita y apaga en labios del espectador.

Los dos nobles se han convertido en secretarios para cortejar a las dos hermanas. La reduplicación se refuerza con la variación: noble - noble sin saberlo; pretende el puesto de secretario - es nombrado secretario sin pretenderlo; enamorado de la dama - enamorado por la dama. La variación en las figuras femeninas se logra por medio del carácter.

Acto III, Núcleo I (quintillas; pero en el mismo parlamento se cambia al romance en *e-a*, para el recitativo del Duque de Coimbra, Lauro, padre de Mireno, y Ruy Lorenzo, de pastor). No se indica el lugar. Lauro cuenta su trágica historia a Ruy. Historia de Palacio y de la Fortuna. Regente del reino, a pesar de haber casado a su hija con el Rey, se vio perseguido y condenado a muerte, logró escapar con su mujer, que al dar a luz murió. Después ha vivido como labrador con su hijo Mireno. Tras estos veinte años de sufrimientos ahora llora la desaparición de su hijo. Ruy reconoce que el dolor del Duque es mucho mayor que el suyo;

el Duque le había dicho a él que no estaba bien vengarse por medios deshonorosos. En la persecución del Duque de Coimbra tomó parte el Duque de Berganza, a quien engañaron. El hijo del Duque de Berganza, Conde de Vasconcelos, es el prometido de Doña Magdalena; al preferir ésta a Merino-Don Dionís, la Fortuna de la Comedia está compensando el dolor del padre.

Luego entran unos criados de Lauro, diciendo que van a Avero a llevar un carro de leña. Además de su cómica multiplicidad, esta intervención sirve para disponer la reunión de todos los personajes en Palacio. Vasco, el criado de Ruy, también desearía ir a Avero y dice unas cuantas cosas cómicas, con lo cual termina el núcleo.

Este comienzo de acto es también grandioso como el del primero. Allí nos encontrábamos con una gran acción dramática en un bosque; en este acto final la acción es sustituida por el reposo. Quizás sentados, hablan ambos personajes. Se insiste mucho en el tema de la desdicha y la desgracia. Entre esa melancolía aparece la figura de Mi-reno —"Su virtud misma procura / honrar vuestra senectud".

Lauro va poco a poco descubriendo la inmensidad de las pasiones turbias que dieron lugar a su caída. Es la figura literaria del anciano virtuoso perseguido por la Fortuna. Esta figura es completamente conocida; la dificultad para su éxito consiste en esa familiaridad. Sólo un gran actor puede salvarla, y Tirso prepara su recitativo con suma pulcritud y arte. En las quintillas se acumulan los dolores; sabemos que el anciano hablará, ese avance lento nos deja contemplar los inmensos bloques del infortunio. Los males de Ruy Lorenzo sirven como término de comparación, son la escala que nos da lo colosal del vaivén de la fortuna del Duque. De las quintillas pasamos rápidamente al romance. Se cambia de metro dentro de un mismo parlamento, lo que ocurre siempre en la Comedia en esos casos; al hallarnos en el romance no avanzamos por eso más de prisa. Hemos de dejar correr doce octosílabos, antes de oír: "Yo, Ruy Lorenzo, no soy". Al cabo de unos cuantos versos más, Ruy interrumpe para mostrar su sorpresa, y con esta apoyatura de admiración y espanto, cuenta por fin Lauro —"Alza del suelo y escucha, / si acaso tienes paciencia / para saber los vaivenes / de la fortuna y su rueda"— la lamentable historia. Esta escena tan clásica, tan de escuela, en que los actores deben triunfar gracias exclusivamente a su virtud, pues cada verso que dicen es un lugar común y conocido, sirve para mantener la aventura de la comedia en un tono noble: de aquí su semejanza de calidad con el comienzo del primer acto. El dolor no ensombrece la acción; con su suntuosidad y amplitud sostiene y eleva la gracia del amor. No es una nota discordante, sino armónica. El núcleo, en buscado contraste, termina de una manera cómica, comicidad que se enlaza con el comienzo del núcleo siguiente

Núcleo II (redondillas). Mireno y Tarso en Palacio. El gracioso empieza recogiendo el motivo de "la mano y el pie". Incita a Mireno a que se conduzca de una manera natural: "¿Esperas que la mujer / haga el oficio del hombre? / ¿En qué especie de animales / no es la hembra festejada, / perseguida y paseada / con amorosas señales?" Incitación que sirve, como era de esperar, para que Mireno muestre la calidad noble de su amor, hecho de sumo respeto, dudas, temores y recelos; hecho de vergüenza, lo cual, partiendo del refrán, sirve para alejar esta figura del ambiente petrarquista ideal del osar y temer y situarlo en la sociedad ideal madrileña del xvii. Es el gracioso quien alude al refrán, y vemos así cómo el amante petrarquista es leve y delicadamente caricaturizado. Caricatura que basta para hacerla surgir con que se coloque la figura individualmente abstracta del xiv italiano en el medio social del Barroco español.

Este desarrollo cómico enlaza los dos núcleos; además, dispone el tono del nuevo encuentro de los amantes. Doña Juana viene a decirle que Magdalena le espera. Todos se van. Magdalena en un breve monólogo reprocha al Amor que sea vergonzoso: "ciego infante, / ya que me habéis dado amante, / ¿por qué me lo entregáis mudo?" En medio de ese gracioso sufrir, se decide a declararle su amor. El monólogo es interrumpido por la llegada de Doña Juana, anunciándole que Don Dionís (Mireno) viene. Magdalena decide hacerse la dormida y soñar en voz alta, declarándole su amor. La escena es un lienzo holandés: "Sentada sobre la silla, / con la mano en la mejilla / está" (458-60). La contempla Mireno, quien la cree dormida. Otra vez tenemos un momento de gran lucimiento para los actores, especialmente la actriz, en una escena difícil. Sin caer en nada ñoño y manteniéndose siempre en un nivel de delicadeza y gracia, hay que mostrar las torturas de dos corazones. El amor debe bordear lo cómico, pero sin llegar a la carcajada. Rodeada de sonrisas brota la ternura de esta situación. Es un petrarquismo externalizado. La actriz sale muy airosa de este encuentro amoroso en el cual tiene que tomar la mujer la iniciativa, porque tanta timidez, respeto e indecisión acaban por irritarla y pone fin a la entrevista, diciéndole a Mireno: "Don Dionís, no creáis en sueños, / que los sueños, sueños son". Mireno queda solo, asombrado y sorprendido. Cuando se creía ya en el ápice de la gloria, se ve rechazado.

Tarso llega anunciando que están en Avero los pastores de su padre. Mireno compara la llaneza del campo con las confusiones de Palacio. Motivo de la ciudad y el campo, que, lo mismo que se presenta en unos versos, podría dar lugar a un largo desarrollo. Tirso, ahora, prefiere una nota brevísima para aludir al tema clásico y llenar el teatro con una melancolía de salón. Mireno quiere ver a los servidores de su casa en lugar apartado, pues teme que lo humilde de su linaje no sea un estorbo, "antes de ver este enredo / en qué para" (718-19).

Núcleo III, entre Serafina, Don Antonio y de apoyo Doña Juana. La escena se eleva a un alto plano retórico —endecasílabo suelto, canción en sextinas *aBaBcc*, figuras de dicción— en el cual Serafina rechaza el amor de Don Antonio y además le amenaza si no se marcha de Avero inmediatamente. Las explicaciones del caballero son desoídas, y entonces el amante

dice su hermosa canción: "Áspid, que entre las rosas". Para castigo de su desdén la desea el destino de Narciso, arroja su retrato y se retira. Serafina sola y en redondillas se asombra de tanta cólera y de tantos signos de locura, al mismo tiempo —otra Tisbea— se alegra de verse libre del amor, pero le intriga el que arrojara un retrato, quiere verlo y se enamora inmediatamente del joven retratado, notando lo que se le parece. Ese retrato, es claro, es el de ella, pintado en oro y azul en el segundo acto. Llama a Doña Juana para que le explique ese "enredo". Doña Juana responde que habrá que acudir a Don Antonio y va a buscarlo. Sola la dama, deja oír su repentino y fuerte amor hacia el retratado —hacia sí misma.

Don Antonio llega conducido por Doña Juana, asombrado de tal enredo y dispuesto a mentir. Serafina quiere saber quién es el caballero del retrato, pues está completamente enamorada de él. Don Antonio dice la mentira en romance en *i-a*. La mentira coincide casi exactamente con lo que se ha contado en la comedia; es la historia del Duque de Coimbra y de su hijo Don Dionís. Don Antonio cuenta a Serafina que el retratado es Don Dionís, el cual está perdidamente enamorado de ella, pero que no se atreve a presentarse en palacio por haberle declarado traidor el Rey. Don Antonio, ante su dolor, se ha decidido a venir a Palacio para comunicárselo. Terminado el relato mentiroso, que tanto coincide con la realidad, se pasa a la redondilla. Espantada de lo que sucede, Serafina da una cita a Don Dionís para esa noche. Don Antonio se queda solo con Doña Juana; ésta se asombra del embuste: Don Antonio está dispuesto a serlo de día para por las noches ser Don Dionís.

Como se ve, estas dos escenas desarrollan en sucesión inversa los dos motivos del acto anterior: "dar la mano al cortesano" y el retrato. Ahora ha sido Magdalena la que ha tenido que fingir un papel. Tiene tanta importancia la reaparición de motivos con sus variaciones como el ir completando las dos parejas contrapuestas: desdén-osadía (Serafina-Antonio), amor-timidez (Magdalena-Mireno). Mientras las dos parejas se van terminando, apoyándose siempre en los dos motivos, los cuadros van diferenciándose, y a medida que adquieren una gran autonomía se van relacionando más íntimamente al contraponerse y compararse los caracteres morales y las situaciones que nacen de ellos y también de las circunstancias.

Núcleo IV. *A* (redondillas). El Duque, Magdalena, después Mireno. El Duque viene a ver cómo da lección su hija, pues cree que está adelantando mucho: "Ya escribía / muy claro". El lenguaje del Duque, inocentemente equívoco, hace gracia; de una manera decididamente intencionada continúa el equívoco Magdalena, tanto al hablar con su padre como después, cuando entra Mireno. Además, al llegar éste, se muestra impaciente e irritada, signos al fin y al cabo de amor, dándose en seguida cuenta Mireno, pero el padre exclama, siempre cándido: "¡Qué mal acondicionada sois!" Hoy, al hablar Magdalena de la pluma y de la lengua (1150-57), nos parece que sale a la superficie el erotismo subconsciente de su carácter

sumiso. Quizás, aunque no es completamente seguro, leer de esta manera es hacerlo desde el siglo xx y no desde el xvii.

B. El Conde de Estremoz entra con la noticia de que el de Vasconcelos va a llegar de un momento a otro y debe casarse inmediatamente, pues el Rey le ha concedido licencia muy limitada. Magdalena, en vista de tanta premura, le da a Mireno una cita en el jardín.

Núcleo V. (Redondillas). A Lauro sus criados le dan la noticia de que su hijo está en Palacio, lo que le llena de alegría. Bato habla de Tarso con Melisa. Chistes con el nuevo nombre del gracioso: *Brito-cabrito*. Acaso no sea más que la inclinación al chiste fácil; sin embargo, hay que relacionar esta broma con la de los *cuernos* del primer acto para captar toda la corriente erótica de la comedia: sexualidad que se presenta en niveles tan distintos y con calidades tan diferentes. Lauro se dirige a Avero con Ruy Lorenzo y Melisa.

Núcleo VI. (Redondillas). La escena del jardín. Serafina al paño; Don Antonio, fingiendo la voz, hace como si Don Dionís le acompañara, y Don Antonio se queda fuera cuando Don Dionís entra. Tarso, que ha venido para avisar a Mireno si está libre el paso, se asombra de lo que ve y de que nombren a Don Dionís. El juego escénico de Don Antonio y de Tarso es tan frecuente y conocido como gracioso y divertido. La gracia aumenta al llegar Mireno, y podría dar lugar a una complicación, si Magdalena no apareciera inmediatamente llamando a su amante. Mireno —Don Dionís fingido y verdadero— entra en el jardín, y ahora la confusión de Tarso llega a su colmo. Es el primer desenlace.

De la escena del jardín —con un sentido sexual que Tirso subraya— desaparece todo elemento erótico-voluptuoso. Lo sexual se presta al movimiento trágico o cómico; lo voluptuoso, no. La intriga y la comicidad, a cargo de un personaje noble (Don Antonio) y de otro plebeyo (Tarso), alejan el amor de la zona de la pasión y lo sitúan en la del enredo ingenioso y divertido.

Núcleo VII (Romance *á-o*). Llegan al portal del Palacio Lauro con Ruy y, sin que éstos lo sepan, Melisa con Vasco. Cada pareja da una nota diferente: melancolía e impaciencia; miedo. Los personajes plebeyos piensan marcharse cuando oyen un redoble de tambores. El Duque sale con el Conde de Estremoz y hace leer el pregón del Rey restituyendo al Duque de Coimbra su honor y todos sus estados. Al oírlo Lauro, hace grandes muestras de emoción y el Duque pregunta quién es. Se da a conocer con gran alegría del Duque, el cual le ruega sea padrino de boda de sus hijas. Magdalena viene, diciendo que ya está casada, con gran sorpresa de su padre; se repone de ella cuando Lauro dice que el Secretario es su hijo, pero sólo para volver a quedar más sorprendido al intervenir Serafina reclamando a Don Dionís como su marido. Es la peripecia del segundo desenlace, el desenlace ordenador. Sorpresa de Mireno al ver que su ficción coincidía exactamente con la realidad. Sorpresa de Serafina, quien quiere matar a Don Antonio, pero se casa con él. Estremoz será marido de Leonela, Ruy le perdona. Tarso se casa con Melisa y Mireno-Don Dionís le nombra su camarero. Doña Juana se queda soltera —quizás no lo siente.

El comienzo trágico ha ido a dar a esta solución feliz. Entre estos dos polos ha transcurrido una acción de fantasía en un medio real. El hecho es completamente fantástico. Dos jóvenes, el uno noble, el otro villano, que en el espacio de unas horas —dos o tres días— pasan la noche con dos altas damas. Pero el plano en que se desarrolla esta acción es doblemente real. Real en cuanto a la esencialidad de las figuras con sus raíces literarias y morales; real en cuanto al enredo del mundo. Enredo que puede tener un cariz trágico al comienzo de la obra para hacerse feliz al final; trágico o cómico, esto es lo adjetivo; lo esencial es el enredo, la *confusión* del mundo, que en el Barroco *tiene un sentido*. El Conde de Estremoz dice (III, 1604-08):

Los cielos lo han ordenado,
porque vuelven por Leonela,
a quien di palabra y mano
de esposo, y la desprecié
gozada.

Los personajes tienen esa realidad trascendente: Mireno es quien *cree* ser. La ficción le devuelve su verdadera personalidad; por medio de una ficción Don Antonio goza a Serafina, la finalidad de su vida, lo que hace que sea verdaderamente él. Ha ido tras la belleza y por medio de la belleza (III, 1254-57):

Hoy, amor, vuestras quimeras
de noche me han convertido
en un Don Dionís fingido,
y un Don Antonio de veras.

Por medio de ficciones revelan también sus caracteres Magdalena y Serafina, amante aquélla, ésta varia, pudiendo pasar rápidamente de un sentimiento a su contrario. Por irreal que sea la acción, no dejan de ser femeninamente reales los caracteres de ambas damas. Magdalena entregándose al hombre que adora, Serafina yendo al hombre a través de su propio egoísmo. Sólo puede concebirse la aceptación de la conducta de estas dos damas nobles en un mundo de fantasía, pero esa fantasía puede concebirse gracias a la realidad de lo femenino.

Hay una doctrina, una estructura moral, una concepción de los tipos humanos que son válidas y reales durante la época barroca. La realidad a que aludimos separa esta clase de comedia de las acciones de magia o imaginarias, pero dentro de ella se desenvuelve un acontecer que satisface el deseo de lo socialmente posible, aunque extraordinario. Una aventura que exige audacia e ingenio, que se basa en la nobleza verdadera, la del alma, que coincide idealmente con el rango social. Una serie de principios —belleza, virtud—, transformados en impulsos, arrastran el destino aventurero. Destino que ya es indicio de haber nacido señalado, de haber sido elegido. Esos im-

pulsos dan lugar a un movimiento en forma de torbellino, con el eje siempre en el yo, el cual es una realización: la busca de la plenitud querida por Dios. Fundados en esa nobleza, que no es un don otorgado de una vez para siempre sino que hay que alcanzarlo y merecerlo constantemente, surge alrededor del hombre una serie de hechos que no pueden considerarse por separado. Los actos humanos están íntimamente trabados y no se les puede considerar y aún menos juzgar aisladamente. El móvil, las circunstancias explican —es decir, justifican— actos humanos que de otro modo serían inaceptables o que habría que condenar. Los ejemplos son infinitos. Supongamos a Mireno guiado únicamente por el ansia de riquezas o de mejoramiento social; veamos la lascivia como la sola incitación de Don Antonio o a Magdalena arrastrada por un deseo desordenado, y las acciones de estos personajes tendríamos que repudiarlas.

Un caso frecuente en la Comedia es el de la vida de Serafina, muchacha que representa el egoísmo. Consecuencia de esta manera de ser es su índole desdeñosa. En su defecto, en su vicio, estos personajes —recuérdese al protagonista de *La verdad sospechosa*— encuentran su castigo. Serafina fue engañada porque su narcisismo la cegaba, lo mismo que el embustero perdió por mentir lo que quería, y que hubiera obtenido diciendo la verdad.

En el xvii no se iba a la Comedia para huir de la realidad o para enfrentarse con ella. Se iba a sentir la realidad brillantemente iluminada, y por realidad hay que entender en esa época el misterio. Misterio del Hombre y del Mundo. Misterio cuya claridad el poeta revela. La función del poeta consistía en el Barroco en ser instrumento de Dios, mostrando el orden divino que rige la vida del hombre en el mundo. Por eso la obra de esa época es de un tumulto, de un desorden tan grande; pero su confusión es aparente; más allá de ella reina el orden que el poeta descubre.

Entre los polos de los Duques —levantado, caído— corre la acción misteriosa en dos planos: 1) Magdalena-Mireno; 2) Serafina-Antonio. El Conde de Estremoz es, con su falta, el origen de la intriga que sostiene el tema. Los villanos forman como un coro, destacándose varios: Melisa, Vasco, Bato y especialmente Tarso, el gracioso. El círculo de villanos pone al descubierto la sana simplicidad de la naturaleza humana o sus bajos instintos (el gracioso), o lo intrincado de la vida social. Para su futura personalidad verdadera, Mireno ha elegido el nombre de Don Dionís —nombre de reyes. Tarso se convierte en Brito para que la rima le sujete al menosprecio. Al vestirse Mireno el traje de caballero, inmediatamente revela su nobleza; cuando el gracioso entra en las calzas, se mete en un laberinto. Es claro que el ridiculizar las modas es característica de todas las épocas, y la broma de meter la cabeza por el pantalón y la pierna por la manga se usa todavía y se seguirá usando con éxito. Pero cuando lo hace

Charlot, vemos al hombre encerrado en la cárcel maquinista que él mismo ha inventado, y en el siglo XIX la ridiculización del vestir se debe a los anhelos de libertad o al amor de la tradición; en el siglo XVIII, se quiere contrastar la belleza, lo sabio, lo bueno de la naturaleza con la fealdad, lo absurdo, lo malo de lo social. Cuando Tarso se apodera de la broma lo hace para que veamos la bella complicación del mundo aristocrático. Vestidos, peinados, adornos son culteranos, desde el retórico laconismo del negro hasta ese oro y azul, colores trascendidos simbólicamente. La acción se desarrolla en el lugar que corresponde a los personajes o a la peripecia dramática. Para los nobles, el Palacio; para los villanos, el campo; para el que huye, la senda apartada; para traiciones y celadas, el bosque.

Lo mismo ocurre con el tiempo. Tenemos el tiempo que corresponde al ritmo dramático y el que está al servicio simbólico de la acción. Si se quisiera, se podría imaginar que *El vergonzoso en Palacio* transcurre en dos o tres días. No cabe la menor duda de que a Tirso no le importaba nada la unidad de tiempo. En este caso, para el desarrollo de la comedia, no se necesita de años ni de meses ni aun de semanas, eso es todo. Y cuando Don Antonio hace que nos fijemos en el tiempo, no quiere que pensemos en el sucederse de las horas —tarde, mañana—, sino en la índole, en la fuerza de las pasiones humanas, en la manera de ser del hombre.

La versificación es uno de los elementos esenciales de la Comedia, la cual es inconcebible en prosa. La expresión de los sentimientos, el movimiento de la acción alcanzan toda su potencialización gracias al verso. Alguna vez he llamado la atención sobre el juego entre el asonante y el consonante y he citado observaciones de Menéndez Pelayo y de Lista que me parecen, además de acertadas, muy valiosas para la educación del oído. El principio que parece regir la versificación de la Comedia es el de la libertad, aunque debemos tener siempre en cuenta las indicaciones de Lope. En esa libertad del poeta dramático, podemos discernir por lo menos dos reglas generales, como ya he advertido en otra ocasión: 1) el cambio de estrofa o de metro se debe al cambio de motivo dramático; 2) la estrofa o el metro pueden cambiar también dentro de un mismo motivo, obedeciendo a una variación dramática. En realidad cualquier tipo de verso puede adaptarse a cualquier situación, aunque Lope había codificado el uso de las décimas, sonetos, etc. Lope indica en lo que luce mejor una cierta clase de estrofa, no dice que no deba usarse en otras acciones. Pero una vez elegido el metro, el poeta dramático parece atenerse a él. Por ejemplo, en *El vergonzoso en Palacio* como en toda Comedia, podemos separar el verso corto del largo. Tirso ha reservado el endecasílabo —ya en octavas, ya suelto, ya en forma de canción— para el tema que sirve de acompañamiento: deslealtad del Secretario (I, Núcleos 1 y 3), o para la acción amo-

rosa secundaria (Serafina y Don Antonio, actos segundo y tercero). El monólogo de Mireno, naturalmente, es un soneto. La simetría de situación con la que comienza el acto segundo se traslada a la versificación: décimas-redondillas y décimas-redondillas. La escena del jardín del mismo acto (Núcleo III) tiene tanta movilidad como las correspondientes del acto primero y del tercero, y se va pasando de un metro a otro según lo exige el cambio de motivo dramático, pero ahora el poeta utiliza las redondillas, las décimas y las redondillas otra vez para terminar el núcleo en romance, el cual se presenta en dos partes: monólogo y diálogo. Serafina termina su romance con dos endecasílabos; lo mismo hace Don Antonio. No es un azar ni un capricho. Son engarces para el oído, preparados muy conscientemente por el poeta en relación con el juego escénico, la situación, los gestos de la representación; se crea así la íntima y plena armonía entre los diferentes elementos de la obra —sentimientos, acción, personajes, actores— y la versificación.

La comicidad está a cargo de los villanos, y tiene los momentos mejores al transformarse en gracia con los tres personajes nobles, que repiten una acción con ligeras variantes y sobre todo con diferente intención. Tanto Serafina como Magdalena y Don Antonio fingen un diálogo. El efecto de estas escenas es seguro, pero la gracia en toda su delicadeza y densidad hay que verla en las situaciones y los caracteres. Parece, cuando llegamos al desenlace ordenador, que los actores han merecido tanta felicidad y tanto amor; sin que exceptuemos a la actriz que ha hecho el papel de Serafina, cuyo narcisismo nos revela una de las funciones del mito: Narciso es un instrumento para adentrarse en el yo y analizarlo. Doña Juana —tercera y homosexual— da al amor una confusa profundidad. Serafina, libre de amor, desdeñosa, egoísta, va desdoblado su personalidad. Magdalena, en cambio, sigue una línea recta desde el primer momento de amor. A Don Antonio le ha guiado la belleza; a Merino, el sentirse noble. En equilibrio con la juventud, la vejez en los Duques sirve de contraste: pasión y serenidad; el impulso de la vida y los vaivenes de la fortuna. Este claroscuro conduce a la brillante felicidad final.

JOAQUÍN CASALDUERO

New York University.