

hace mucho a este juglar sutil, sus laberintos y sus cifras», ha escrito René Char. Y junto a él, en una fila que parece interminable, nos vamos sumergiendo uno a uno en la sensualidad de su contemplación.

Lasse Söderberg

## Hijos del barroco

No es difícil connotar el barroco dentro del plexo de significantes «maternos». En efecto, la retórica de figuras y tipologías parece inclinar el vocabulario barroco hacia el campo de lo femenino, si por masculino y paterno entendemos el mundo axial, centrado, estricto e inmovilizado del clasicismo renacentista, inmediatamente anterior.

El barroco reemplaza el círculo por la elipse (tema desarrollado por Severo Sarduy), abriendo la polaridad del campo y creando un espacio móvil, donde todo parece inestable y provisorio. Los fondos de la pintura barroca son una parodia del infinito (tema desarrollado por Eugenio Trías) y derogan el valor de la medida. Los abismos celestiales de Pascal y el cálculo de lo infinitamente pequeño de Leibniz se conectan con lo anterior. Las fachadas barrocas afectan ser paredes de interior (domesticidad: maternidad). Los jardines se llaman «salones». La música del oratorio y la ópera barrocos privilegia el sonido sobre la palabra, desdibujando la letra de las arias por medio de melismas y adornos.

Curiosamente, la era barroca (*cf.* Maravall) es una época de montante para los valores de autoridad, sembrada de crisis económicas y con una tendencia al inmovilismo social, que siempre refuerza los prestigios tradicionales. Se desarrolla la teoría política del absolutismo, por medio de un pacto inmemorial entre dos entidades míticas (Dios y el pueblo) que legitiman a un monarca con poderes absolutos en tanto no se aparte de los términos de dicho pacto y se convierta en tirano.

A los especialistas el desovillar esta dualidad del barroco: exaltación de un poder ilimitado de sesgo paterno (el rey absoluto que invoca a Dios) y proliferación (a veces anárquica, como en ciertos ejemplos del arte decorativo) del mundo maternal.

En el terreno de la épica, el barroco registra la primera gran crisis del paradigma clásico. Un examen de los principales mitemas barrocos permite advertir una fisura grave y, a veces, irreparable desde dentro, en la relación del héroe con la instancia paterna.

En su lugar hemos visto ya cómo se articula esta crisis en la novela de pícaros y en el *Quijote*: el pícaro no puede identificar a su padre en la doble figura contradictoria

que ocupa su instancia paterna (hay un doble padre, dos padres que se enervan mutuamente). Alonso Quijano no tiene padre ni madre, y tampoco tendrá hijos, debiendo reemplazar su instancia paterna por la pacotilla equivalente de los héroes caballerescos. El resultado es la estructuración de un héroe que debe vivir en un espacio social marginal y que permanece situado en puntos inestables y provisorios de la geografía narrativa.

Sigamos con Don Juan. Conviene aclarar que el Don Juan barroco nada tiene que ver con la leyenda popular sevillana de Miguel de Mañara (por ejemplo, tal como la recoge Prosper Mérimée según tradiciones de Estébanez Calderón) ni con el donjuanismo romántico. Mañara es el supermacho, capaz de poseer a todas las mujeres, incluida la estatua de la Giralda, un fornicador superlativo. Los Donjuanes del romanticismo confrontan la idealidad de la figura femenina con la realidad de la mujer, errando de una en otra, de desazón en desazón, pues ninguna es la que colma la infinitud fantástica del objeto deseado.

Rescato del *Burlador* de Tirso de Molina (1630) la imposibilidad de constituirse en sujeto a partir de una relación ineficaz con la instancia paterna, que redundaría en la no sujeción del deseo, de su carácter de no-sujeto. El hecho de escoger como nombre a Juan, el más corriente, sugiere la derogación del significante individual (Don Juan: Don Nadie, el genérico del deseo que no alcanza a estructurarse en sujeto individual).

A la pregunta de Isabela (jornada primera) Don Juan contesta en eco: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre». Y a la del rey: «¿Quién eres?» «Un hombre y una mujer». Cuando se sustituye a don Octavio para engañar y gozar (*sic*) a la duquesa Isabela (según el falaz relato de Don Juan a Don Pedro) enmascara su subjetividad en la identidad ajena: «Si te preguntan quién soy / di que no sabes».

Burlador y adorador del trueque, este personaje sin sujeto ocupa siempre el lugar de otro y, como tal, intenta conquistar a las mujeres (a todas, al género femenino, desde su propio genérico). Si a ello agregamos que, en la pieza de Tirso, sólo se lleva al huerto a dos plebeyas, Tisbea y Aminta (de las cuales la primera es la que realmente lo atrae y conquista), el balance sexual de Don Juan queda reducido a muy modestos términos: hablar de prostitutas con los demás hombres, contar conquistas inexistentes, ser rechazado airadamente por las hembras nobles —Doña Isabela y Doña Ana— y exhibirse ante su auténtica pareja, el criado Catalinón, con el que, a juzgar por el nombre del doméstico, mantiene algún tipo de relaciones homosexuales.

Don Juan no encuadra su deseo, rechazando la legalidad que sujeta: Dios y la muerte. Aunque, finalmente, el Comendador, desde ultratumba, lo abraza y lo abrasa con recursos infernales (al menos, de Infierno teatral barroco) logrando que pida confesión y absolución, el desarrollo de la historia confronta un deseo completamente profanizado con la desmesura de su objeto: todas las mujeres del universo, lo universal femenino.

Cabe preguntarse si el deseo de Don Juan, de Don Nadie, no es, justamente, el deseo de los otros, cuya fantasía él personifica con su mitomanía megalómana. ¿No son los demás los que reconocen la voracidad impersonal e infinita de su propio deseo y la proyectan sobre Don Nadie? En cualquier caso, la ineficacia de la instancia paterna se advierte en la falta de sujeción que provoca la anulación de Juan como sujeto. Tanto es así que, para ponerlo en cintura, hace falta siempre la intervención de una pacotilla infernal, surgida de abajo del escenario.

Más clara es aún la persuasión oblicua del seductor a través del criado en el libreto que Lorenzo Da Ponte escribe para la ópera de Mozart (1787). De las tres mujeres vinculadas a Don Juan, no sabemos que, efectivamente, se haya trajinado a ninguna. Doña Ana lo echa a puntapiés, doña Elvira se limita a reclamar promesas de matrimonio no cumplidas, y la campesina Zerlina, cuando está a punto de ir al pabelloncito, se echa atrás oportunamente.

Lo que persigue Don Giovanni es aumentar su catálogo de conquistas, de mujeres merodeadas, que lleva cuidadosamente el criado Leporello. Lo que le gusta es incrementar el censo, *il piacer di porla in lista*, sumar diez nombres diarios a los miles ya acumulados en varios países. Estas mujeres escritas y exhibidas son más necesarias que «el pan que como y el aire que respiro». En rigor, al revés del hombre monógamo, que ama a una y es cruel con las demás, Giovanni es cariñoso con todas, lo que le vale la fama de burlador.

Es notable que el Comendador, al revés que en Tirso, no quema a Don Juan, sino que lo hiela con su contacto de piedra: la rigidez de este material, su frialdad racional, va mejor con la imagen de la norma, en tanto el fuego subraya con mayor elocuencia la disolución del sujeto en la hoguera del deseo sin otros.

También conviene retener el nombre de Elvira, tomado de Molière. EL-VIRE, el varón, es una etimología que Covarrubias aplica a la mujer viril o virago. Y así parece ser su función simbólica: Elvira pretende ser lo viril de Don Juan, o sea el elemento que lo sujete a la norma, fijándolo a una relación concreta con un individuo femenino (ella misma) y clausurando el catálogo de Leporello con un nombre final.

Si pasamos a Molière (cuya obra fue prohibida en 1665, quince días después de estrenada, y permaneció interdicta por el absolutismo, la Ilustración y la Revolución hasta la plena eclosión romántica: 1847), observamos cómo está enfatizado el elemento profanizador radical, suprimiéndose, en la figura de Don Juan, todo control trascendente a la vida del impulso (Cielo, Infierno, supersticiones menores como el hombre lobo). La misma relación de amo y criado se convierte en un vínculo económico: lo que Sganarelle lamenta, al final de la pieza, es la pérdida de sus salarios.

Los otros elementos se mantienen: el deseo insujeto, la universalidad de los objetos eróticos (mujeres, hombres, animales), el carácter cuantitativo de las bellas seducidas: una es la primera y las demás, se cuentan como números tras ella. Tal vez Molière representa el costado doctrinal, «positivo» de la moral barroca: el deseo se expande y se fija en sus conquistas, sin reposar en ninguna, porque el deseo tiene razón (lleva su razón en sí mismo, de modo inmanente, encuentra su forma al realizarse: Spinoza, Shaftesbury).

Nada puede detener la impetuosidad de mi deseo. Siento que mi corazón ama toda la tierra. Y, como Alejandro, desearía que hubiera otros mundos para poder extender a ellos mis conquistas amorosas (Don Juan en 1, 2).

Pero, trágicamente, el deseo por sí no alcanza a constituir la subjetividad, pues es impersonal (deseo de nadie, de Don Nadie, de Don Juan), infinito y anárquico, como la salvaje proliferación decorativa de ciertos monumentos barrocos.

En cuanto a las conquistas reales de Don Juan, sólo vemos que atrapa a Charlotte,

pero se trata de una campesina que intenta conquistar al personaje noble, por el prestigio social de la conquista (misma historia de Tisbea en Tirso y Zerlina en Da Ponte).

Otro rasgo de la invención molieresca es la aparición del padre de Don Juan, que intenta atraer al hijo al mundo de la legalidad. No pudiendo hacerlo, acaba declarándolo indigno de su estirpe y clama al Cielo castigo por la vergüenza de haberlo hecho nacer (4, 4). En rigor, el padre está clamando castigo sobre sí mismo, por su ineficacia como instancia paterna. Borra el lugar del hijo, que no lo ocupará, permaneciendo sin encuadrar en su clase y en su familia.

Mientras Sganarelle ve en su amo al aristócrata que no se detiene ante nada, nosotros, con Molière, vemos a Don Juan libre de sujeción por la impotencia de una sociedad estamental personificada en su padre. Fuera de todo marco, el seductor se niega a pagar sus deudas y sólo se somete a las reglas del espadachín, socorriendo a Don Carlos, cuando lo atacan tres bandoleros.

También puede leerse la constante actitud burladora de Don Juan como otro resultado de la radical laicización del mundo: al quedarse sin Dios, el universo pierde toda noción de legalidad que lo valide, quedando en mera apariencia. Un mundo sin *Urväter*, sin fundamento trascendente de la legalidad, es un mundo falso, en que las identidades son meros disfraces. En ambas ficciones (Molière y Da Ponte) es notable que no aparezca la figura del rey, para poner orden en el desorden creado por el antihéroe. En verdad, los héroes son los que se oponen a Don Juan e intentan restaurar la ley. Don Juan es la excusa para que ellos muestren sus virtudes, es el oponente de todos y no el héroe de la acción. Si en Tirso, los hombres conectan con un mundo moral trascendente, que se aloja en lo íntimo de su naturaleza y se encarna en el monarca, en Molière da igual que ese orden exista o no: Dios puede no existir y la ley resulta de un pacto entre personajes de diverso poder. Sganarelle no cree en su amo, pero puede decir cualquier cosa a cambio de dinero, siguiendo el ejemplo del seductor, que da palabra por oro. Para Tirso, el orden parece ineluctable, para Molière sólo es posible y nada lo legitima desde fuera. Esta diferencia de calidades señala distintos *Urväter*, diversas calidades de ley: una es mítica y puede prescindir de la concreta figura del padre. La otra es histórica y el padre inválido debe aparecer en escena y rendir cuentas de su invalidez.

Quizá, en una sociedad como la francesa de la época, el noble invoca ya a un padre inexistente, frente al cual las relaciones sociales capitalistas, basadas en intercambios dinerarios, son las efectivamente vigentes (lo mismo que en el *Quijote*).

Algunas precisiones bibliográficas pueden ayudar al lector. *Les âmes du Purgatoire* de Mérimée, las comedias de Antonio y Manuel Machado, Jacinto Grau y Lubisz Milosz sobre el mito de Mañara (*mitema*, según la nomenclatura de Levi-Strauss, pues es historia que los hombres se recuentan constantemente). Las numerosas sugerencias de una conferencia de Maurice Molho en el Instituto Francés de Madrid (15 de marzo de 1985). *Barroco* de Severo Sarduy y *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías. Un par de citas:

Este personaje trágico de Don Juan, réplica del diáfano sueño de la razón...

María Zambrano

Molière es un gran evento de la burguesía, una gran declaración de alma del Tercer Estado. Es la inauguración del buen sentido y de la razón práctica, el fin de toda caballería y de toda poesía en todas las cosas. La mujer, el amor, todas esas nobles locuras galantes son llevadas a la medida estrecha del hogar y la dote. Todo lo que es impulso y movimiento primitivo es advertido y corregido. Corneille es el último heraldo de la nobleza; Molière es el primer poeta de la burguesía.

Hermanos Goncourt, *Journal*, 25 de febrero de 1860

El padre ineficaz de Don Juan sería el último padre de la aristocracia, que clausura el ciclo de esa legalidad al anular el lugar del hijo. Los demás personajes pactan la instauración de una nueva legalidad y erigen un *Urvater* distinto.<sup>1</sup>

Veamos ahora la deconstrucción barroca del héroe clásico en otros ejemplos.

*Hamlet* (1600) de Shakespeare nos muestra una familia con todos sus componentes a la vista, pero no exactamente bien avenidos a fin de asegurar la línea legalmente hereditaria.

Hamlet es hijo de un rey que ha muerto pero que no termina de desaparecer del mundo. Es un fantasma de la ley, una ley sin cuerpo, opuesta y simétrica al cuerpo sin ley de su hermano, que se ha casado con su viuda después de envenenarlo. Como dice Jacques Lacan (seminario sobre *El deseo y su interpretación*), el padre fantasmático de Hamlet no sabe que está muerto y el sueño de su muerte tiene un carácter de consuelo. Freud advirtió el complejo de Edipo antes en Hamlet que en Edipo mismo: Hamlet, en efecto, quiere que su padre muera, que se reconcilie con su propia muerte y abandone su errancia fantasmal.

Para mejorar la confusión, el padre muerto también se llama Hamlet y es, así, como el lado fantasmal de su hijo, al igual que éste es como su lado corporal. Cuando se dice *Hamlet*, se invoca a ambos, o a la dudosa unidad que componen.

Hamlet no termina de elaborar su duelo y esto merece el reproche del rey (usurpador de la instancia paterna por medio del crimen). Al prolongar y no cerrar el duelo, Hamlet hace como si su padre acabase de morir y su sucesión permaneciera irresuelta. De algún modo, admite que el padre no está del todo muerto.

El rey teoriza: «La razón tiene un tema común: la muerte de los padres». Luego, pide a Hamlet que no vaya a la universidad y se quede a su lado, como el primero de los cortesanos, sobrino e hijo del rey.

Hamlet quiere ser como su padre, un fantasma, suicidarse o disolver su cuerpo como el rocío. En definitiva, no puede ocupar ninguno de los dos lugares paternos: el aparente e irreal, porque está bloqueado por el usurpador, y el real pero inaparente, porque está todavía ocupado por el fantasma de su padre. Si el tema de la razón es la herencia, su falta es la locura. Tras la entrevista con la sombra, en que el padre le confiesa que vaga por el Infierno porque ha transgredido la ley (o sea que también él fue un

<sup>1</sup> Tras redactar estas páginas, leo *Le mythe de Don Juan de Jean Rousset* (Armand Colin, París, 1978), excelente revisión de los protocolos donjuanescos en que se sostiene la tesis de que el protagonista del mito es el Convidado, imagen petrificada de una ley muerta, frente a la cual Don Juan intenta, en vano, constituirse en el sujeto único viril que enfrenta, a su vez, al colectivo de las mujeres como un género. El esquema se rompe cuando una mujer (Doña Ana) se constituye en sujeto e intenta sujetar a Don Juan.

usurpador y la cadena que lleva al *Urvater* se rompe por su eslabón), Hamlet «enloquece». «El mundo está fuera de quicio, oh suerte maldita, que haya nacido yo para ponerlo en orden.»

El príncipe logra convencer a los demás de su locura, como don Quijote. Ofelia lo rechaza, él no puede gozar de la belleza del mundo, vaga por los corredores con aspecto de mendigo, fuera de lugar. Hasta hay quien lo ve un afeminado, extremo mejorado por el hecho de que el papel fuera representado, en ocasiones, por mujeres (recorremos a Sarah Bernhardt, Margarita Xirgu y Blanca Podestá).

... que yo, hijo de un querido padre asesinado, incitado por el cielo y por la tierra a su venganza, deba, como una prostituta, desahogar con palabras mi corazón y desatarme en maldiciones como una mujerzuela, como una fregona...

(Final del acto segundo)

En su célebre monólogo del tercer acto, Hamlet manifiesta los efectos de la anomia, del desencuentro con la norma. No sabe si actúa o no en nombre de la ley, ya que su padre formal y su padre real, ambos, están fuera de la ley. Ser o no ser falso, dice Lacan, ejercer o no el poder legal. Meditar o actuar le parecen, igualmente, extremos ilegítimos.<sup>2</sup>

Para proclamar en la corte que conoce la historia de sus crímenes, Hamlet representa el envenenamiento de su padre. De algún modo, lleva a escena los papeles que no puede representar en la vida, y por medio de esta sustitución, persuade a los criminales de sus crímenes. Pero el resultado es vano: Hamlet se ve como un instrumento del cual los demás no pueden obtener sonido alguno (acto 3, escena 2). Es el pasaje que definía al personaje, según Freud: su situación fuera de lugar, su nulidad como otro de los otros, un efecto parecido al de Don Juan (género y no sujeto), aunque obtenido por distintos medios.

Hamlet rechaza a la madre, a la novia, a todas las mujeres, por medio de proclamas misóginas, parte con su doble Horacio a Inglaterra, lucha y vuelve de un periplo iniciático. Pero el lugar de retorno es un cementerio (de nuevo, la escena célebre con la calavera del bufón). Es el lugar de la ley muerta.

¿Cabe matar al rey y tomar el poder, haciendo justicia por medio del crimen? No, tampoco de este modo se restañan las deficiencias de la cadena legal destrozada a la altura de Hamlet. El se aparta porque estorba, por medio del suicidio. Su historia termina mal, aunque el drama acabe bien, pues los culpables son castigados y el heredero legítimo, que aparece oportunamente y exhibe unos papeles de los que nadie duda (nosotros tampoco), el señor Fortimbrás, reclama y obtiene sus derechos al trono. Hijo, instancia paterna y ley vuelven a restaurarse y todo queda en su lugar, o sea que es hora de bajar el telón por última vez.

Cabe recordar que el tópico del padre fantasma, que no acaba de morir y bloquea la herencia legal (Tituel en la leyenda de Parsifal) retorna en el *Don Carlos* de Schiller (1785/6).

<sup>2</sup> Hacia 1897, la lectura de Hamlet es decisiva para Freud en la elaboración de los primeros esbozos sobre el complejo de Edipo y los desarrollos del autoanálisis, según se advierte, sobre todo, en sus cartas a Wilhelm Fliess. Cf. Jean Starobinski: Hamlet et Freud, en *Les Temps Modernes*, n.º 253, junio 1967.

Don Carlos es hijo de Felipe II, cuyo padre, el Emperador, aparece como fantasma en los tejados de palacio. Es decir que el padre se muestra defectuosamente instalado en la instancia paterna, en parte sometido a una situación filial, que refuerzan otros personajes del mismo sesgo: el Gran Inquisidor y el confesor real, Domingo. Los tres (fantasma y dos hombres) invocan el mismo *Urvater*: el Dios católico.

Don Carlos advierte la anomalía de la situación: él es hijo de un padre que no es del todo padre y que no es capaz de conjurar el fantasma de su padre, o sea de juntar el alma del muerto con su cadáver. De aquí, las variantes que adquieren, en Don Carlos, las imágenes fundamentales de la culpa, o sea las deudas simbólicas ante la ley: se siente culpable de haber provocado la muerte de su madre al nacer, intentando reparación al enamorarse de su madrastra Isabel; se siente culpable, también, de sustraer el amor de la reina al rey. Por esta vía, la salida es el claustro, la soledad ajena al mundo.

La otra solución que plantea el drama es Rodrigo, suerte de doble y oponente, a la vez, de Don Carlos, que invoca otro *Urvater*: la humanidad. Si Don Carlos sustituye una legalidad por otra (la humanitaria sustituye a la católica) toda la línea paterna mal constituida (Felipe, el Emperador fantasmático y los dos padres sustitutos) queda derogada y se instaura una nueva línea sucesoria, fundada por Don Carlos a partir de un *Urvater* diverso. Es el caso del héroe revolucionario, que cambia la legalidad y se somete a la nueva ley.

El drama de Don Carlos es que no puede aceptar a su padre y tampoco puede sustituirlo, constituyéndose en hermano de Rodrigo (o sea: aceptando que tienen un padre común: el Dios de la humanidad), asumiendo la historia y luchando por la libertad de Flandes. El drama de Felipe es que no tiene relaciones con el *Urvater*, pues la vía de acceso está bloqueada por un fantasma (un muerto que se ignora según la fórmula de Lacan sobre Hamlet padre).

El nudo se deshace en favor del *Urvater* establecido cuando Felipe cede su lugar al Gran Inquisidor y cede a éste su hijo. La instancia paterna es ocupada por los padres sustitutos, que eliminan al hijo desubicado y restauran el esquema del orden. El Inquisidor, ciego y prepotente, es el falo del castrado Felipe y, ejerciendo tal poder, acaba con los hermanos que son hijos del *Urvater* rival, Rodrigo y Don Carlos: el primero por ser enemigo militante, el otro por haber caído en manos de la duda (el ser o no ser falo del Hamlet lacaniano).

En *La vida es sueño* de Calderón (1635) el mitema del padre inválido tiene una variante muy aguda. Tenemos a Segismundo («Boca de la victoria») que es hijo de Basileus («el rey») y cuya madre aparece completamente tachada por la fábula. Para conjurar una profecía, el padre encierra a su hijo en una torre, como si fuera un expósito. La profecía dice que el hijo, convertido en monstruo, humillará al padre. El día en que nace Segismundo, hay un eclipse de sol (se oculta la luz de la ley) tan grande como no lo hubo desde el nacimiento de Cristo (que es, también, un hijo que humilla a su Padre al quejarse del abandono paterno durante la agonía). Basilio considera a su hijo muerto y enterrado, es decir, pronto a la palingenesia y al segundo e iniciático nacimiento, nacimiento fálico en que el hijo deberá demostrar sus potencias.

Segismundo es criado por Clotaldo, el maestro que funge de padre. Sin madre y sin

doble femenino, la primera mujer que ve es Rosaura, vestida de hombre. Cuando, luego, la ve vestida de mujer, descubre la belleza mujeril como si fuera la traducción del varón primitivo. Es el primer descubrimiento «natural» que practica Segismundo, ya veremos que en armonía con la feliz solución del drama.

Basilio manda extraer a Segismundo de la prisión y le cede su lugar regio por un día (la clásica «fiesta de los locos» que, con variantes, aparece en toda la Edad Media europea). Segismundo, carente de instancia paterna, mezcla de hombre y de fiera, no reconoce sus poderes y se comporta bestialmente, expandiendo su instinto sin limitaciones. Iracundo, violento, mata a un cortesano y se detiene ante la hermosura de la mujer, primera noción de alteridad y límite, belleza «que va de cielo a tierra». Es el primer contacto del héroe con el mundo de la ley, la aparición de esa Madre (magna y/o virginal, de nuevo el misterio crístico) que señala la altura donde reside el *Urvater*. El eterno femenino goetheano que nos eleva hacia el Padre, la madre patria de Dostoievski que nos vuelve a parir, la madre tierra de Lawrence que nos regenera en la fiesta primaveral de los retoños.

Segismundo es un hijo sin padre y sin instancia paterna, totalmente excluido, en el arranque del drama, del mundo de la Ley. No puede encasillar sus impulsos y, tras la fiesta de los locos, es devuelto a la prisión, donde sueña que mata al maestro Clotaldo y humilla al padre Basilio (acto II, escena XIX: «Es verdad, pues reprimamos / esta fiera condición»). El hombre desujetado de la ley está en una fiera condición, o sea en una condición, a la vez, orgullosa y feroz, como de fiera.

¿Cómo restaura Calderón el orden legal y lleva a feliz término su teorema moral? No hay revelación ni instrucción del héroe por medio de la «buena» doctrina (curiosa salida, en verdad, para este poeta de la Contrarreforma). Segismundo intuye que la muerte relativiza todos los elementos de la historia y los ordena a partir del principio de caducidad temporal. En ese sentido de la muerte y en la inmanencia moral del hombre (la «naturaleza ética» como «naturaleza humana») encuentra Calderón el punto de partida para reconstruir el orden legal. Segismundo tiene un vínculo natural y primario con Dios, con el *Urvater*, vínculo que le señala la mujer traducida del varón (la madre investida de elementos paternos) y que él repara prescindiendo de un padre vergonzante y de un maestro ineficaz.

Hay una guerra entre padre e hijo y vence el hijo, reconociendo el padre la legitimidad de la victoria. Al revés que en el esquema clásico, la anagnórisis es el reconocimiento del padre por el hijo, que equivale a un segundo nacimiento. Desde ese lugar legalizado por el hijo, el padre practica un segundo reconocimiento:

Hijo, que tan noble acción  
otra vez en mis entrañas  
te engendra, príncipe eres.

El padre estorbaba a la buena relación del hijo y del *Urvater*, o tal vez era el obstáculo dialéctico (demoníaco) que Dios situó ante el hombre para que éste siguiera un belicoso y parricida camino de perfección.

Sentencia del cielo fue:  
por más que quiso estorbarla  
él, no pudo...

El hijo reconstruye la línea hereditaria directa con el *Urvater* y resitúa al padre en el lugar legítimo. Apotegma barroco por excelencia, es necesario poner al mundo del revés para verlo del derecho. Insisto, es curioso que esto lo diga Calderón (y más ha dicho, por cierto) ya que no se trata de la intercesión de la revelación ni de la doctrina dogmática, sino de un fenómeno que ocurre en la inmanencia moral del hombre, en su intimidad con Dios: el mundo al revés de la Contrarreforma.

Estas peloterías entre lo paterno y lo materno, en lo imaginario barroco, tienen una excelente alegoría de conjunto en *El cerco de Numancia* (1615) de Cervantes. La anécdota es bien conocida: el ejército de Roma, al mando de Escipión, pone sitio a Numancia. Las tropas sitiadoras están relajadas por el placer y la molicie, y el buen militar restaura la disciplina, por medio de una organización racional de los cuadros.

Dentro de Numancia está España, la tierra abrasada por el sol, que encierra un infierno. El conflicto luz solar/tiniebla infernal es una clara metonimia padre/madre. Hasta el hecho de que el infierno sea el vientre (*sic* Cervantes) ayuda a perfilar la figura. El Duero la llama «madre», sin ambages. Los numantinos son gentes supersticiosas y fatalistas, que creen en signos y hados, consultan a las brujas y hacen sacrificios a Júpiter pidiendo por una restauración fálica de sus potencias:

Al bien del triste pueblo numantino  
endereza ¡oh, gran Júpiter! la fuerza

Invocan a Plutón, a las criaturas infernales y a los muertos, uno de los cuales vaticina el triunfo de Numancia. El plexo alegórico sigue estando claro.

Frente a Numancia, Escipión representa la «cordura» (*sic* Cervantes), el uso racional de las potencias que lleva al dominio de la astucia sobre la fuerza. Declara el general:

... y esta libre nación soberbia domo  
sin fuerzas, solamente con cordura.

Y, más tarde, dice a los numantinos:

Bestias sois, y por tales encerradas  
os tengo donde habéis de ser domadas.

La resistencia de Numancia es una suerte de suicidio heroico y catastrófico: invocando a las madres, que dan la vida y la muerte, los numantinos comen a algunos romanos y hacen una hoguera con sus propias pertenencias, de modo que los conquistadores nada hallen en la ciudad conquistada.

Escipión vence y proclama su derrota, en tanto la vencida España es declarada vencedora por la Fama. Es decir: en la historia, mundo paterno, vence Escipión, pero en el mito, mundo materno, vence España, que volverá a renacer de sus cenizas y a constituirse en madre de la muerte. Lo dramático del alegorismo barroco parece la incompatibilidad y equivalencia de lo paterno y lo materno, que bien podría cristalizar en la cita cervantina:

La blanda Venus con el duro Marte  
jamás hacen durable ayuntamiento.