

Celos y embustes en la escena barroca

Concepción Argente del Castillo
Universidad de Granada

Cuando don Alonso –en *El caballero de Olmedo*– se despide de doña Inés con palabras premonitorias, llenas de malos presagios, nos deja unos hermosos versos: «amor la ausencia imagina: / los celos, señora, el miedo» que en su parquedad son enormemente expresivos sobre la concepción del sentimiento amoroso como fuente de angustia para el enamorado. Porque aunque Alonso e Inés se enfrentan al orden establecido, al mantener su amor oculto cuando el padre de Inés le ha elegido ya otro esposo, los celos a los que se alude no tienen tanto que ver con la situación argumental, a pesar de Parker¹, como con la propia condición de cualquier enamorado, sometido a una pasión que, dado lo azaroso de su naturaleza, conlleva el sufrimiento de los celos y el miedo a la pérdida.

El eco de los versos mencionados tiene inmediato paralelo con otros muchos en los que la palabra *celos* y la declaración de los personajes reconociéndose como celosos o calificando y explicando la conducta de los otros personajes a partir de los celos es muy frecuente. Sería, por lo tanto, de esperar que este sentimiento fuese uno de los ejes en la construcción del personaje y el celoso un tipo escénico perfectamente caracterizado, que podía seguir en la tradición cortesana como el obstáculo para los enamorados, el *celoso* de la lírica provenzal, contraponiendo así al marido representante de la posesión de la dama y el amador representando al verdadero sentimiento. Está claro que este esquema había sido invalidado ya desde el petrarquismo (al centrarse en el análisis del sentimiento del sujeto más que en los acontecimientos en los que participan otros personajes), pero además, en un contexto, comedia barroca, en el que el discurso de la honra es el fundamental, no se puede admitir la separación entre el amador y el marido. Y por otra parte la figura del celoso, que disputa el amor al galán,

¹ Para este autor la convención del amor a primera vista, tan utilizado en la comedia barroca, ciega a sus protagonistas en una pasión más romántica que otra cosa, pero si esto es posible aplicarlo a *El caballero de Olmedo*, no lo podemos generalizar (véase Alexander Parker, *La filosofía del amor en la literatura española*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 159-161).

se puede diluir en la del mal amigo, pues, también a causa de la honra, engaña más por envidia que por celos motivados por un amor que pone en peligro la honra de la dama, e incluso esa envidia celosa está motivada, muchas veces, por intereses materiales y el rival no es el otro galán sino la propia dama que disfruta los bienes que el celoso desea.

1. DOS OBRAS DE LOPE CENTRADAS EN LOS CELOS

En la caza y captura de celosos auténticos he centrado mi análisis en dos obras de Lope, elegidas un poco al azar para evitar aquellas que el canon tradicional ha consagrado como las fundamentales en su teatro y por lo tanto aquellas que los especialistas han trillado más exhaustivamente sus personajes paradigmáticos, como puede ser el caso de la comedia de la que partíamos. La ventaja de estas obras de carácter menor es que las marcas de los géneros y de los códigos escénicos nos resultan más visibles y son más extrapolables a la generalidad del fenómeno.

Las obras a las que me vengo refiriendo son *Los embustes de Celauro*² y *La escolástica celosa*³. Entre estas dos obras media poco tiempo, pertenecen a la primera etapa del teatro de Lope y en ellas es muy patente su filiación con la tradición literaria más cercana. En la primera los celos surgen como resultado de la manipulación del personaje que da nombre a la obra. Celauro amigo de Lupericio se enamora de la esposa secreta de éste, Fulgencia, y decide despertar los celos de la pareja para que rompa su relación, pero también para que su amigo pruebe un dolor y un sentimiento, los celos, que a él le amargan. Cuando Celauro se siente rechazado por Fulgencia, que a pesar de todo sigue enamorada de su marido, su despecho le lleva a sentir la alegría de la venganza cuando ella sufre, e incluso intenta matarla y forzarla.

Pero en esta obra los celos son el desencadenante de un tema de gran éxito en la tradición novelesca de donde proviene su argumento, es el de la esposa calumniada que, después de una huida, de vencer los peligros que se le presentan y de la correspondiente anagnórisis, alcanzará la restitución de su dignidad y de su familia. Así, a partir de la segunda jornada, aparece el título de *Los embustes de Celauro y la inocente Fulgencia*,

² Sigo la edición de Marco Pressotto en *Comedias de Lope de Vega*, ed. de Alberto Blecu a y Guillermo Serés, Lleida, Milenio, 2002, pp. 1221-1350 [Parte IV, vol. 10].

³ Sigo la edición de Alberto Blecu a y Nil Santiañez-Tió en *Comedias de Lope de Vega*, ed. de Alberto Blecu a y Guillermo Serés, Lleida, Milenio, 1997, pp. 1285-1396 [Parte I, tomo III, vol. 3].

pasando el énfasis de la obra de un personaje a otro, de forma que en la tercera jornada Celauro sólo está presente para recibir su castigo de manera azarosa, como corresponde a una justicia poética, culminada por el perdón de su generoso amigo Lupercio.

A pesar de que el propio nombre *Celauro* tiene una clara relación paranoimásica con los celos, la obra no se va a centrar tanto en los sentimientos del celoso, cuanto en las acciones que desencadena. El énfasis está más en la palabra *embustes* del título, que significativamente se sustituye por el término *enredo* en la mención que se hace de esta obra en *El peregrino en su patria* (1604). De esta forma no seguimos al personaje en una evolución de sus sentimientos, sino en la evolución de la intriga y las distintas situaciones escénicas que, desde los engaños, se van presentando al espectador.

En el caso de *La escolástica celosa* de nuevo los celos surgen de la situación más que de la condición del personaje. Podríamos hablar de celos *razonables* ante un peligro real de perder a la persona amada. La trama de la obra, ambientada en Toledo y en la universitaria Alcalá, se construye en torno a tres parejas y dos galanes que quedan al final sin emparejar, más los correspondientes criados y amigos estudiantes. En medio de este espacio coral es Cardenio el galán, que engañado por Julia, se enamora de Celia y, a pesar suyo, se enreda en la historia de Tebandra. Él es por lo tanto el hilo conductor en una serie de episodios que unas veces están propiciados por el enredo de algún personaje y otras por puro azar, pero eso es suficiente para que el tema de los celos sea desarrollado en los diálogos de los personajes como el tema central, aunque no tipifique a ningún personaje como el celoso. El desenlace, dentro de la convención del género, comedia de enredo, lleva a resolver ese caos mediante la aclaración de los malos entendidos y la aceptación de los personajes perdedores, que no se sienten castigados por el rechazo de sus respectivas damas, ni dan juego a la pasión de los celos al vivir su pérdida.

2. LAS TIPOLOGÍAS DE CELOSOS EN LAS DOS OBRAS

En *Los embustes de Celauro* es este personaje el que aparece más marcado desde la caracterización de los celos, confundido con la del amigo desleal tal y como lo señalan los editores y el catálogo de obras de Lope, este último no duda en mostrarlo emparentado con el Yago del *Otelo* de Shakespeare, indudablemente el resultado de sus celos es el convertirse en un difamador y en un amigo traidor, pero desde el principio él ha confesado estar «en pasos de su pasión» que no es otra que sus celos. Desde esta

dimensión se desarrolla su faceta de envidioso y su necesidad de venganza:

Viendo, pues, que no tuvieran
mis penas remedio nunca,
pretendo descomponerlos
y dar principio a las tuyas.
(vv. 801-804)

Junto a esto, la inquietud que le produce la conciencia de su debilidad y el temor de que sus enredos no le sirven: «¡Ah celos, que no guardáis / palabra que prometéis!» (vv. 1030-1031). Esta misma conciencia le lleva a ser muy razonable cuando ve los celos en los otros; así resume Celauro la segunda ruptura de Lupercio y Fulgencia:

mas, como amor no duerme bien con celos
y sean los dos tan grandes enemigos,
puesto, Alfredo, que padre e hijo sean,
[...]
puso las manos en su rostro hermoso.
(vv. 1103-1109)

Todo esto para justificar luego la conducta de su amigo, a quien él ha calumniado, en la naturaleza irracional de los celos que lleva al que los padece a la violencia: «No le culpes, Alfredo, que unos celos / pedidos sin razón, de seso privan» (vv. 1118-1119). Pero en la vivencia de sus celos, que se desarrollan en la jornada I, él mismo cae en esa violencia sin arrepentirse en ningún momento (vv. 1245-1259):

FULGENCIA

¿Qué ofensa en tu daño intento
por tener a un hombre amor?
¿Soy yo tu sangre por dicha?
¿Soy tu hermana o tu mujer?

CELAURO

No, pero debes de ser
toda junta mi desdicha.
¡Pues vete, ingrata, en buen hora,
aunque mala para mí!
Gózale, y goce de ti
a pesar de quien te adora;
y pues que no he merecido
de ti una palabra buena,

yo haré que rabies de pena
como yo rabio de olvido.

Poco después saca una daga y amenaza a Fulgencia. La escena es interrumpida por la entrada de Lupericio. Celauro, entonces, tiene ocasión de mostrar su falsedad y la cruz del arma con la que amenazaba a Fulgencia le sirve para jurar la inocencia de Lupericio y así conseguir tiempo para idear otra traza o embuste y lograr su objetivo. La percepción de su condición de celoso la expresará cuando, vencido, analice sus sentimientos, que son como todo el que sueña o corre detrás de una ilusión y al despertar comprueba que la realidad le es contraria; de ahí su necesidad de seguir engañando y engañándose. Son dos los sonetos que recitará Celauro, en estas escenas finales; el que dedica al engaño es una pieza maestra de la expresión conceptista, pero también de las muchas definiciones del concepto *celos*; baste asomarnos al primer cuarteto (vv. 1555-1558):

Ya sólo de mi engaño me sustento,
ya no tengo más vida que mi engaño;
con este engaño mi tormento engaño,
que es verdad el engaño en mi tormento.

Tormento de los celos, necesidad de mentir antes que aceptar la realidad de la pérdida del ser amado, para esa encrucijada el celoso sólo puede o triunfar en el amor o morir, así lo reconoce en su última aparición en la jornada segunda en la que se ve dentro de un laberinto del que no puede salir si no es a través de la muerte. Eso es lo que aparentemente va a ocurrir, cuando, herido de gravedad por unos labradores que perseguían a Lupericio, yace en el bosque (vv. 2925-2930):

Ícaro corazón, Faetonte pecho,
que cara a cara el sol miró la suya,
hoy nuestro laberinto se ha desecho.
¡Oh, justo juez! ¿Quién mirará la tuya?
Ya de la muerte llega el paso estrecho;
piedad, Señor, que no hay adonde huya.

Después de estas palabras, su amigo lo encuentra, le perdona y le salva la vida llevándolo a curar.

Los otros dos celosos de la obra son Lupericio y Fulgencia, son celos en reacción a los engaños de Celauro y en clara lucha por la confianza que

sus diez años de unión y sus dos hijos les proporciona a cada uno en el amor del otro. Falta por lo tanto el componente envidioso que presentaban los celos del enredador y uno, como veremos en el plano conceptual, fundamental para la representación del imaginario de los celos.

Pero en cambio aparece otro componente que es el de la honra, aunque el matrimonio es secreto las convenciones del honor están activadas y es necesario que se resuelvan de forma clara. La primera que se enfrenta a sus celos es Fulgencia, que ignora que el engaño de Celauro ha implicado a la hermana de éste para que finja ser su dama y el amigo hable por él. Fulgencia se viste de hombre y asiste a la reja avisada oportunamente por Celauro, pero a pesar de la evidencia y de la ruptura de la pareja que la lleva a salir de su casa, termina perdonando al supuesto infiel aun antes de que Celauro en la escena de la daga, anteriormente citada, se descubra como el amigo traidor y con ello descubra también la causa de su traición.

Quizás porque Fulgencia, que es el primer personaje que habla de celos, los asume desde la experiencia general y conceptual de los celos, que en el caso de la mujer debe perdonar al marido. Ella mantiene la cabeza fría y así recuerda algo propio de la sabiduría popular, «el alma tiene de bronce / quien quiere ver sus desdichas» (vv. 356-357), porque nada más que eso significa el empezar a averiguar algo que más tarde o más temprano se le presentará en su vida, de ahí que pida al amor que la deje con su engaño (vv. 684-688):

¡Qué presto que me venzo!
 ¿Es posible que aquesto sea mentira?
 ¿Es posible que en trato de diez años
 quepa maldad que así me mueva a ira?
 ¡Amor, déjame estar con mis engaños!

Y también su reacción cuando tiene que recuperar a su marido es que, si es necesario engañar, tiene que hacerlo, porque eso es lo que ha aprendido con todos los engaños que han causado su desdicha.

Cuando sea el marido el que se enfrenta a los celos, la primera reacción será la de defender su honra, pero como su unión es secreta puede mostrarse clemente con Fulgencia y no matarla, solamente perderá su casa y sus hijos, este rigor lo lamenta cuando cree que su esposa ha muerto en el monte donde se refugia, cuando después la encuentra en casa de su padre vuelve a su furor aunque también reflexionará y se interrogará sobre una conducta que le lleva a actuar contra sus deseos, la salida de nuevo está en el plano conceptual, es el amor y sus efectos los que llevan al hombre a equivocarse, su problema no está en él sino en la naturaleza de

sus sentimientos (vv. 2939-2944):

¿Por qué de lo que busco más me alejo
y huyo de gozarlo si lo toco?
Y si se que es mi bien, ¿por qué me engaño?
Y si lo tengo ya, ¿por qué lo dejo?
Debe ser porque el amor es loco,
y cansado del bien procura el daño.

La certeza de que su honra está a salvo, le permite ser magnánimo y perdonar al amigo que lo había traicionado e incluso justificarlo desde la propia ética del caballero, que no se venga de un herido.

De *La escolástica celosa* sólo voy a destacar la figura de Cardenio que, dentro de ese registro coral en el que todos los personajes pasan por los altibajos de la pérdida a la certeza, es el que al representar al enamorado literario de filiación lírica y pastoril, también expresa sus celos en ese registro literario y artificioso:

Quien no supo qué es amor,
o quien lo supo y no sabe
de una ausencia el dolor grave,
no juzgue de mi dolor.
Celos, mudanza y temor
no me digan que consiente
corazón que está presente,
pues ve su mal y su bien;
mas ¡desdichado de quien
está celoso y ausente!
(vv. 2166-2175)

Estas elucubraciones de Cardenio, su amigo Vireno las desmonta de vez en cuando, como corresponde a una figura de donaire. Precisamente es éste el personaje complementario para analizar la posición del enamorado frente a los celos, sus comentarios ante los excesos retóricos pero, sobre todo, ante el idealismo del amigo, le han valido que la crítica le asigne el papel de defender el aristotelismo amoroso que terminará por imponerse en la salida de todos los personajes⁴. Así Cardenio, que aparece al principio como «enfermo de amor» (v. 850) y confiesa que «muere de celoso pensar» (v. 1874) sin que sus penas le lleven a la muerte, sino a tener que oír que «no se pueden llamar celos / los que averiguados son» (v. 2208-2209).

⁴ Véase la introducción de la edición citada más arriba en pp. 1291-1293.

Todo esto cambiando de dama, sin que el razonamiento se resienta, porque sigue una línea autónoma en la que Lope saca a flote la obra a través de la gracia de los diálogos, el hilo conductor del discurso y la polémica de los celos en la que todos los personajes participan haciendo una amplia descripción de lo que recogían todos los tópicos sobre el tema.

3. LA SEMÁNTICA DE LOS CELOS EN CADA OBRA

En los títulos de estas obras encontramos una primera pista para darnos cuenta de que la temática de los celos era apreciada por el público, hasta el punto de servir de reclamo publicitario.

Es cierto que *Los embustes de Celauro* o *Los enredos de Celauro* no utiliza la palabra «celos», pero cualquier espectador de la época viendo este título sabía que estaba ante una comedia de enredo y que ese enredo no podía sino generar situaciones de celos entre sus protagonistas. Por si fuera poco, el nombre de Celauro de tradición novelesca además ofrece cercanía fónica con la palabra *celos* y posibilidades para los juegos de palabras, lo suficiente para llamar la atención del espectador, la prueba está que el segundo título, y *la inocente Fulgencia* que se añade en la jornada segunda, no aparece en la lista de *El peregrino* ni en los manuscritos y ediciones que se han conservado.

El título de *La escolástica celosa* ha llamado más la atención de los estudiosos, como se avisa en la presentación que hacen los editores del texto que estamos utilizando:

El título femenino era un buen reclamo para un público que gustaba de ver a sus actrices favoritas vestidas de hombre, aunque fuera en «ropa» de escolar. En efecto, todo parece indicar que el título, forzado, alude a la última jornada en la que la protagonista, Celia, movida por los celos, parte de Toledo a Alcalá disfrazada de escolástica⁵.

La discusión desde Cotarelo se había establecido en torno al término «escolástica», ya que llamaba la atención su aplicación a los escolares y no a la asignatura. Indudablemente el femenino es utilizado como gancho, aunque el disfraz de la dama y el viaje no estén causados por sus celos sino por la necesidad de ayudar a su amiga Tebandra. Si, además, a la dama vestida de hombre le añadimos el componente de celosa, el interés del público estaba garantizado, como lo estaban las situaciones de confusión y

⁵ *La escolástica celosa*, ed. cit., p. 1291.

enredo que provocarían sus celos; de ahí que, aunque los celos de Celia no sean ni los únicos ni los más marcados, se pongan de relieve en el título.

La referencia a los celos en estas obras no es mucho mayor de la que, en los diálogos habituales de las comedias, afecta al tema amoroso; quizás la mejor explicación venga de la mano de Cardenio y Vireno:

VIRENO ¡Buena está la calabaza!
 ¡Hay celos!

CARDENIO Eso es mejor;
 pues, para comer, Amor
 suele servir de mostaza.

(vv. 1287-1290)

El considerar a los celos como elemento de animación de las relaciones amorosas lleva al dramaturgo a utilizarlo como un comodín léxico constante, y así los vemos aparecer desde distintas funciones semánticas. Los celos son en primer lugar el efecto que la belleza de la dama produce en las otras mujeres e incluso, con dimensión hiperbólica, en la propia naturaleza. El eclipsar al sol desde el petrarquismo era privilegio de la amada y ocasión para el dramaturgo que, con este pretexto, introducía fragmentos líricos de gran lucimiento en la escena, donde un paisaje pleno de encantos rivalizaba en vano con la belleza femenina.

También es un lugar común relacionar los celos con las fantasías de los enamorados, y claro cuando hablamos de imaginación es la mujer la más dada a sufrir sus engaños, por eso la palabra *quimera* (v. 554) es frecuente que la encontremos como sinónimo de celos en la mujer, cuya fantasía la lleva a crear monstruos, pero es que al amor lo encontramos identificado con un «duende / que siempre escucha y acecha» (vv. 593-594), trasladando al sentimiento la actitud que se supone propia de la mujer.

No podemos decir lo mismo de la acepción en la que los celos se relacionan con la honra; de hecho es un lugar común denominar al padre cuidadoso y vigilante «padre celoso», cosa que hace Celauro cuando persuade a su amigo, dentro del engaño que ha urdido, para que hable con una dama cuyo padre estorba sus pretensiones, es decir, muestra un gran celo en la vigilancia de su hija.

Pero, sobre todo, cuando las sospechas son de honra, los celos aparecen plenamente justificados, porque incluso cuando fueran mentira, la naturaleza voluble de la mujer hace que su enamorado no pueda descansar por si trasciende la sospecha que él siente y alguien más pudiera pensar en el engaño como *realidad*:

CELAURO

¿Va de deshonra, muerte y de disgusto?
 Sabed que las mujeres en el mundo
 nacieron para ser destrucción suya,
 y que supuesto que haya muchas buenas,
 virtuosas y santas, hay algunas
 ingratas en extremo al amor nuestro,
 falsas, lascivas, locas y perjuras.

(vv.1669-1676)

Son muchos los fragmentos en los que los personajes, realistas o con los pies en la tierra, recuerdan que el destino del enamorado de una mujer es ser engañado, así se desarrolla la conversación inicial de Cardenio y Vireno, donde éste último deja clara su renuncia a ser víctima de semejante desasosiego, que puede llevar al que lo sufre a *hacer de sombras hombres* o, lo que es lo mismo, hacer de sospechas realidades y por lo tanto sentir cómo le crecen cuernos:

VALERIO A quien los celos enojan
 imita triste, afligido,
 a quien bueyes ha perdido,
 que la sombra se le antojan.

OSTILIO Mejor pudieras decir
 al que bueyes ha ganado
 que un celoso imaginado
 al coso puede salir.

(vv. 233-240)

Podemos decir que son estas las acepciones habituales en el teatro en la palabra *celos* y por lo tanto que no marcan de manera particular al celoso sino al enamorado en general, hasta en ese hecho final de que sólo la imaginación del celoso es bastante para sentirse deshonrado o cornudo. Pero nuestra búsqueda no paraba aquí sino que andaba tras la definición de los celos desde el espacio conceptual barroco (imaginario en el que se le sitúa) y a qué concepto de amor responde. En este sentido las dos obras nos abren un amplio abanico, ciertamente, con unos materiales fácilmente seguibles desde el análisis de los tópicos de la época.

En un diálogo de *La escolástica celosa* encontramos una definición de celos muy breve. Varios estudiantes ven llegar a Cardenio y comentan que «estará filosofando/ en su materia de celos», de aquí que se establezca una pequeña discusión que uno de ellos zanja así: «Celos, al fin, es *celar* / y celar es *encubrir*, / *encubrir* quiere decir / más propiamente *guardar*» (vv.

2214-2218). La conversación deriva hacia el tema de la honra, pero me interesaba resaltar que el personaje aclara que todas esas cautelas son manifestaciones de amor: el amante debe vigilar su objeto amoroso para que el engaño, reacción natural en la persona, no se produzca.

Pero desde esta simpleza léxica pasamos al tratamiento del tema en sonetos que los personajes, como cabe esperar, declaman en momentos de introspección. Algunos de los que aparecen han sido analizados como poemas autónomos, por los retos de interpretación que planteaban y por aparecer en otras obras de Lope y plantearse la cuestión de las fechas. Yo me sitúo al margen de dichas interpretaciones y me centro en el soneto dentro de la obra.

Ya dijimos que es Fulgencia la primera que apunta el peligro de los celos, por lo que averiguarlos exige el alma de bronce o insensible; pero, establecido esto, dedica un soneto de estructura barroca a enumerar los efectos perniciosos de averiguar los celos, sólo el último endecasílabo desvela el sujeto paciente de todo el proceso, que puede ser no sólo el que sospecha, sino todo el que ama:

La mano pone en la caliente cama
del áspid que el veneno ardiente espira;
desde cerca a las piedras flechas tira,
el vidrio quiebra y el licor derrama;
su infamia dice al vulgo y a la fama,
al hambriento león incita a ira,
al toro silba, al basilisco mira,
al vivo fuego quiere asir la llama;
la jaula rompe al tigre y abre al loco,
en el mar busca la perdida joya,
y escupe cuando menos a los cielos;
la espada del contrario tiene en poco
y el caballo de Grecia lleva a Troya
quien quiere averiguar sus propios celos.
(vv. 358-371)

Resumo en tres ideas el sentido de las imágenes. Los celos revelan todo aquello que no se ve porque debe estar oculto, o al menos no se debe despertar. En segundo lugar los campos referenciales son la ferocidad inhumana, hasta llegar al monstruo, el basilisco, la imposibilidad de parar el proceso y la mentira traicionera. En tercer lugar, es el mismo sujeto el que se pone en peligro.

El carácter monstruoso y polimórfico de los celos se va a resaltar en todas las definiciones, perfilándose así un imaginario compartido con el ám-

bito de la emblemática, en un sincretismo moral y filosófico que permitía al espectador recibir un texto lleno de claves conocidas:

Celos bastardos, mal nacidos celos,
 oscura cifra y letra en lengua propia
 que debajo de Scitia y de Etiopia,
 estáis en dos iguales paralelos;
 matadores en forma de consuelos,
 de la envidia cruel natural copia;
 del disfrazado amor, máscara impropia,
 ladrones de la capa de los cielos;
 puesto que ha sido vuestra la victoria
 deste dolor que el alma me penetra
 –tú amor lo sabes, que mi mal escuchas–,
 ya no entiendo si sois pena ni gloria,
 que os falta para cielos una letra
 y para ser infierno os sobran muchas.

(vv. 1972-1985)

La idea que se nos trasmite se acomoda plenamente a la filosofía del «parecer» en el Barroco, a través de las imágenes de los celos nos acercamos al ámbito del engaño y las máscaras que acechan al hombre no tanto como artificio manipulado y controlado por él cuanto como índice que muestra su impotencia para descubrir la verdad y alcanzarla, ya que esa verdad viene envuelta en el engaño. Por eso amor y celos conviven y el problema es descubrir su auténtico rostro en medio de un mundo de copias, velos, capas y máscaras.

De las diversas y engañosas apariencias del amor es fácil, dentro del imaginario de la época, trasladar ese polimorfismo monstruoso y falso a la mujer como responsable de los engaños y por lo tanto de los celos:

LUPERCIO ¡ Ah mujer fingida
 áspid que entraste en mi pecho,
 y estas en el alma asida!
 Sanguijuela de mi honor
 que en él pegada has sacado
 toda su sangre mejor,
 fuego en nieve disfrazado,
 pensamiento de traidor;
 amigo vil, que te alejas
 en viendo pobreza y quejas;
 víbora que concebí,
 que para salir de mi

el pecho abierto me dejas;
 rayo que me has abrasado
 dejando sano el vestido;
 enemigo perdonado,
 ingrato que me has vendido,
 y deudo que me ha negado;
 enmascarada homicida,
 calentura lenta asida
 con tan tibio proceder
 que, no se echando de ver,
 está acabando la vida;
 fuego secreto sin llama,
 que nunca de quemar cesa;
 vil en obras, casta en fama
 arpía en mi alegre mesa
 y Clitinestra en mi cama.
 Mujer de quien este ser
 aún no quisiera tener,
 mujer que tan mal viviste,
 que por ser mujer quisiste
 dejar de ser mi mujer.
 Abreviemos de razones,
 sin hablar, sin preguntar
 causas justas ni ocasiones;
 que esta daga ha de pasar
 aquí tus dos corazones:
 el mío que está en el tuyo
 y el tuyo que está en el mío.

(vv. 1872-1911)

Las máscaras de la mujer comparten con los celos un origen común, proceden de un bestiario medieval de animales inmundos, inferiores y venenosos, para simbolizar el pecado de la mentira y la traición, pero recogidos en la emblemática del momento como símbolo de la capacidad de simulación y astucia. No podemos olvidar que ambas acepciones tienen un origen bíblico y por lo tanto han estado muy presentes en la plástica religiosa unidas a la mujer.

Por otra parte la capacidad de atentar contra la integridad física, con síntomas como la fiebre, la sangre chupada, el fuego que consume, expresa el concepto de la peligrosidad amorosa, que debilita al enamorado hasta dejarlo sin dominio sobre sí mismo y a merced de cualquier traición o engaño. Para completar la gravedad del cuadro sólo nos queda la comparación de la mujer con el fallo más grave que una sociedad basada en la

fuerza de la lealtad podía presentar, el engaño en categoría masculina, el fallo de la fidelidad del amigo o el pariente. Punto extremo de la traición es el referente para agravar el ámbito de sospecha natural hacia el género femenino, al margen de situaciones de escena o de la peculiaridad del personaje.

Cuando es la mujer la celosa, reprochará siempre el engaño y la falta a la palabra dada, incluso se vestirá de hombre para defender su honor o su amor, pero no podrá dramatizar los celos con la misma violencia que el hombre y sus lamentos sólo la llevarán al perdón y a la resignación.

No se puede separar toda esta significación de los celos del propio concepto amoroso. Como venimos diciendo se impone en el Barroco, y por lo tanto en su escena, la noción de la peligrosidad amorosa, en primer lugar por la irracionalidad del sentimiento. Cuando uno de los personajes de *Los embustes de Celauro* dice: «Amor no danza al compás» (v.165), no se refiere tanto a la libertad del sentimiento cuanto a la imposibilidad racional de control sobre él. Sería esta la base de esa percepción enfermiza del amor como debilidad, que como tal es peligroso mostrar; de ahí la pérdida de la fe en la transparencia amorosa y, en cambio, la convicción de su mentira, la tensión entre verdad y mentira que se mantiene en la relación.

Por último, como una faceta más de este engaño generalizado, estaría la conciencia de que los celos pueden ser también una jugada de la imaginación, que no podemos olvidar que es también una fuerza enajenadora. En este caso la relación se establece a través de la palabra mal interpretada y desencadenante de malos entendidos y conflictos, que se justifican por la fuerza que tiene ese concepto de una psique humana difícil de conocer y complejamente construida; así pues, miedo, celos y venganza son las respuestas a esa situación de debilidad del enamorado, además de otra serie de defensas previas, como la simulación-disimulación, el secreto del corazón y demás actitudes barrocas, unidas a un imaginario enormemente expresivo, como muy bien analiza Fernando R. de la Flor en su libro *Pasiones frías*⁶, del que este trabajo es deudor en el análisis del engaño.

4. LA DECONSTRUCCIÓN DE GARCILASO

Volvamos ahora al principio, a nuestro título, «celos y embustes». Es cierto que los celos provienen del temor a la pérdida del «objeto» amado, pero uno de sus componentes básicos es el engaño, de aquí que la defensa

⁶ Fernando R. de la Flor, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.

contra él sea la misma responder con la traza o el embuste. En la edición de la segunda parte de *El Guzmán de Alfarache* hay un retrato del autor que señala con su dedo la esquina derecha en la que hay un emblema donde figura una araña sobre una culebra y la leyenda *dolus inevitabilis*⁷. Basta repasar la emblemática para encontrarnos la araña pendiente del techo amenazando alguna de las imágenes de la astucia o la fuerza con una leyenda parecida, o repasar las páginas de Gracián para encontrar un texto que nos recuerda la fatalidad del engaño en la vida del hombre:

La mentira pues con el engaño embistan la incauta candidez del hombre cuando mozo y cuando niño valiéndose de sus intenciones, ardidés, estratagemas, asechanzas, trazas, ficciones, embustes, enredos, embelecós, dolos, marañas, ilusiones, trampas, fraudes, falacias y todo género de italiano proceder⁸.

Desde este horizonte de sospecha, ¿qué posibilidades quedan para que el amor, en el teatro barroco, siga reproduciendo el código amoroso de la lírica petrarquista española? O en un planteamiento más directo, ¿podemos seguir diciendo que el código escénico del amor en nuestro teatro es idealista o neoplatónico? Plagiando a Jorge Guillén podemos decir que idealista *ma non troppo*, porque otra cosa es la convención teatral que juega al amor idealizado, a primera vista y duradero; pero, cuando descendemos al análisis de todo lo que se expresa en el escenario y la función de cada elemento, vemos grandes diferencias.

Sólo voy analizar un elemento, presente en los dos tipos de discursos; se trata del conocimiento y enamoramiento a partir del rostro amado. Donde Garcilaso (y todo el siglo XVI con él) ve el *gesto* Lope, por barroco, ve las *máscaras* y lo terrible es que la máscara no es fácil de quitar ni de expresar. Con palabras de Fernando R. de la Flor⁹, «este yo que se descubre profundo y paradójicamente construido» no es fácil de conocer y exige la complejidad en la escritura. La diversidad de máscaras hace que el rostro se convierta en «un reto de desciframiento y un laberinto imposible como camino del alma, porque ¿cuál es la verdadera? y ¿cuál la falsa?, ¿no se ha convertido en una verdadera piel sin la cual el yo está desnudo

⁷ Mateo Alemán, «Retrato de autor», *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1604. En Fernando R. de la Flor, op. cit., p. 142.

⁸ Baltasar Gracián, *El Criticon*, ed. de S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1990, p. 150. En Fernando R. de la Flor, op. cit., p. 143.

⁹ Op. cit., p. 154.

y expuesto?».

Ya no basta *la fe por supuesto*, como establece Garcilaso, para poder admirar la perfección de la belleza, de la verdad y la bondad en su dama. Ahora es necesaria la prudencia, la cautela, la disimulación honesta, para no dejarse engañar pero también para descubrir la verdad a la que el enamorado no puede renunciar, de ahí la búsqueda a través de los signos externos: lágrimas, mudanza del color y en último extremo el corazón expuesto, pecho abierto por el puñal, pecho desgarrado por el dolor.

Todo ello para olvidar que sobre la rosa de Garcilaso los hombres barrocos no sólo descubrieron la mudanza del tiempo sino que empezaron a ver la araña envolvente de la mentira o los celos.