

Félix de Azúa

EL DESTINO DE UN CABALLERO DESCONFIADO

A quien haya leído el artículo de Walter Benjamin titulado "Destino y carácter"¹, no resultará extraña la afirmación de que Tirso y Lope entienden el problema del destino de un modo a la par coincidente y opuesto. Las líneas que siguen tratan de ilustrar tal coincidencia y tal oposición en dos de sus dramas más populares, *El condenado por desconfiado*² y *El caballero de Olmedo*.³

El condenado por desconfiado, como reza su título, es la historia de un hombre que se condena. Pero la ambigüedad de la oración reflexiva es muy adecuada, porque el Desconfiado se condena, en efecto, a sí mismo. Tirso opone dos personajes, Paulo y Enrico, cuyos destinos van a ser contrarios, uno malo, el otro bueno, y para el buen curso de la lectura, comienza por Paulo, el condenado. Es bien curioso que Paulo ya se haya salvado una vez, porque, según cuenta él mismo, dejó su patria a los 15 años para llevar una vida pecadora (1-76), pero en el momento de comenzar el drama ya hace diez que cumple penitencia de sus pasadas culpas (34-42). Tiene 30 años, estuvo 5 en la guerra (193-194) (2805-2808), y ahora es un santo ermitaño del desierto. Que su pasado fue pecaminoso lo dice el propio Paulo (643-644) y lo reconoce hasta el mismo demonio (201-205). De modo que se trata de un hombre que ya cambió una vez el rumbo de su vida hacia el mal (a los quince años) y otra hacia el bien (a los veinte). Su carácter es, pues francamente inestable.

Paulo tiene una duda que puede exponerse con la siguiente

pregunta: ¿puede conocerse el destino del hombre antes de su muerte? En la obra, Paulo responde que sí, presta oídos al oráculo vaticinador, y por tal razón se condena. Pero recordemos que la pregunta de Paulo es relativamente moderna. Desde luego la cuestión habría carecido de sentido en Grecia o Roma, pues la adivinación, el tiempo fijo y estable, determinable de antemano y por tanto adivinable, formaba parte de la administración del Estado. Durante toda la Edad Media siguió siendo creencia general que el futuro está escrito desde el pasado e inscrito en el presente, y una riquísima gama de hechicerías así lo atestiguan. Es sólo a partir del Renacimiento, en el inicio del proceso que va a interiorizar la conciencia hasta fundarla teológicamente en sí misma (tras la revolución francesa y la filosofía hegeliana), cuando comienza a abrirse paso la duda de Paulo: ¿puede, en verdad, predecirse el futuro? Y sobre todo: ¿lo puede predecir Dios?

Dos modelos de esta duda pre-renacentista o renacentista pueden leerse, por ejemplo, en Juan de Mena y en el Infante Juan Manuel. Uno y otro describen prácticas de adivinación, pero desde posiciones "ilustradas" que nos permiten pensar que la creencia supersticiosa está en trance de liquidación. Mena narra el episodio de la maga de Valladolid que predice el futuro de Don Alvaro de Luna y, por equivocarse, provoca la ruina de un grupo de cortesanos enemigos del Condestable. Mena está advirtiéndole contra la creencia su-



persticiosa, ridiculizando a quien es víctima de ella, sin dejar de admitir una cierta ciencia de lo porvenir⁴. Por su parte, Don Juan Manuel, en el estupendo ejemplo del Dean de Santiago, describe a un nigromante con facultades adivinatorias, pero ya como trasunto de moraleja, como excusa de lección moral. No se lo toma en serio: es un personaje estrictamente literario, una convención que sin embargo debe ser entendida como algo perfectamente familiar para sus lectores.⁵ Ambos escritores están dentro de la creencia común, pero han tomado sus distancias al respecto.

Pero en el barroco, cuando escriben Tirso y Lope, la creencia exclusivamente supersticiosa ha cedido terreno frente a la nueva dimensión filosófica del asunto. No se trata de negar la astrología, la quiromancia o los signos materiales del destino (eso habrán de seguir haciéndolo los ilustrados hasta Feijoo); se trata más bien de permitirle a Dios ser dueño del futuro de los hombres, o dar a los hombres oportunidad de destinarse ellos solos.

Que los signos del futuro estén fijos en las estrellas o en el cuerpo (el "carácter") es creencia que se prolonga hasta la edad moderna. La caracteriología, la frenología, la fisiognomónica y otras ciencias emparentadas con la "adivinación de la delincuencia", utilizan esos signos visibles del destino, en forma de alfabeto del carácter.⁶ Los criminólogos leen en las curvas del cráneo o en el tamaño de las orejas la capacidad criminal de sus pacientes, su carácter, del mismo modo que la gitana lee el destino en la palma de la mano. No es éste el lugar para ver cómo esa línea de pensamiento fue utilizada como justificación teórica del costumbrismo literario o pictórico, y se adentró en los novelistas de principios de siglo, especialmente en Pío Baroja. Lo que aquí nos interesa es deslindar la creencia supersticiosa y científica (que hay síntomas del futuro en el presente), de la disputa filosófico-teológica: si es Dios (la exterioridad) lo que determina mi destino, o yo mismo (la interioridad).

La disputa sobre la capacidad de Dios para pre-determinar el futuro de los hombres se enconó a lo largo de los siglos XVI y XVII, como consecuencia de las doctrinas sobre la predestinación que mantenían las sectas reformadas. El protestantismo y sus múltiples variantes giraron sin cesar sobre este problema, hasta convertirlo en materia laica o filosófica con los tratados sobre el libre albedrío que culminarían en el hachazo kantiano, la *Crítica de la Razón Práctica*.

Tirso y Lope se enfrentan a la cuestión literariamente. Hacen una representación artística del problema teológico. Tirso cuenta el suceso de un santo (Paulo) que se condena, y un criminal (Enrico) que se salva; Lope narra la inevitable muerte de un caballero (Don Alonso) que desoye las voces oraculares que le informan sobre su próximo asesinato. Son proyectos opuestos: Tirso dice, "cuidado con atender a voces externas"; y Lope, "¡ay de quien no escuche las voces!". Ambos son casos de hombres que sufren destinos adversos a los que les corresponderían "naturalmente", dado su carácter. De ahí que interese ver, primero, que el destino está articulado con el carácter.

No es que el carácter de Paulo, de Enrico o de Don Alonso les conduzca fatalmente a su destino, sino, por el contrario, que ese destino aparece como algo sorprendente e impensable respecto del carácter. El destino *no se dejaba deducir* del carácter. No podía ser de otra manera: las creencias quirománticas, fisiognomónicas, etc., parten de esta premisa: dado un carácter A, podemos deducir su actuación en un medio dado, y por lo tanto las consecuencias (o el destino) de un tal carácter A. lo cual a su vez presupone que, dado un

carácter A, toda respuesta al mismo estímulo será idéntica. Y este es el modelo de la comedia clásica, y muy particularmente el de Molière. El hombre que posee un carácter, está obligado a actuar siempre del mismo modo ante la misma circunstancia. En consecuencia, el carácter es *el verdadero destino* de ese hombre. Carácter y destino se superponen, el uno como faz externa del otro. Ambos están fatalmente determinados, y el hombre actúa como un autómatas; su carácter no es otra cosa que la exteriorización de su destino, porque ambos términos son intercambiables, el uno haciendo de causa y el otro de efecto. Sobre el supuesto "caracteriológico", el hombre está determinado desde su nacimiento. Sin embargo, nada ha determinado que su propio carácter sea el que es; le ha caído en suerte, azarosa, libremente. Y esta será, desde luego, la conclusión de Schopenhauer: el mundo está poblado de caracteres en número inmenso pero discreto, cada uno de los cuales hace lo que no tiene más remedio que hacer; sin embargo, que esos caracteres sean los que son en cantidad y calidad, no está determinado fatalmente de antemano. No somos libres en cuanto actuamos, pero somos libres "de nacimiento". El carácter es el que es, sin razón alguna; pero todos sus actos obedecen a esa razón que es el carácter.⁷

Este, insisto, es el planteamiento de la comedia, en la que no hay necesidad de distinguir entre destino y carácter, pues ambos actúan desde el comienzo, y no sólo al final, coordinados y en armonía. El destino es el conjunto caracteriológico del nacimiento (las estrellas), en combinación con las condiciones del medio en que va a actuar. Como se hartaron de repetir los barrocos de todas las naciones: en mi principio está mi fin.

Pero hay otro modo de ver este principio y este fin conjuntos, que no es el de la comedia, sino el de la tragedia. Y es aquel en donde el carácter no es el correlato lógico del destino, sino su contrario. En este sentido cita Benjamin un fragmento de Hölderlin en el que dice el poeta que los dioses carecen de destino.⁸ Se refiere, claro está, al destino trágico. Hölderlin, desde esta asombrosa perspectiva, ve a los dioses como personajes de Molière: ¿cómo va a tener destino (trágico) Marte, si siempre actuará como Marte; si está obligado a ser Marte lo quiera o no lo quiera? El destino de Marte en su carácter de Marte: es sustantivo y adjetivo. Un carácter en grado eminente (como los dioses funcionales: marte-guerra, hermes-latrocínio, afrodita-lujuria, tartufo-hipocresía) elimina toda posibilidad de destino trágico. Son personajes de comedia.

Los personajes trágicos tienen destino porque dan sorpresas, porque quiebran el orden natural, la cadena causal; porque lo inesperado, lo que no se deja deducir, comparece bajo la forma de un destino. Sólo podemos considerar destino, en sentido estricto, la quiebra del curso natural de una vida, lo no deducible; siendo todo lo demás (lo deducible), el carácter. Carácter y destino, en la tragedia, se oponen como lo abierto y deducible de un hombre, y su parte oscura, por siempre desconocida. Pero el hecho mismo de que sean dos aspectos complementarios, permite que el drama pueda narrarse indistintamente *desde* el destino o *desde* el carácter; y veremos que Tirso elige el destino, en tanto que Lope elige el carácter. Así pues, lo diferencial, a mi modo de ver, sería: que en la comedia el carácter actúa como complemento lógico de un destino deducible y sin ruptura; que en la tragedia el carácter está al servicio del destino, quien impone la ruptura del desarrollo lógico y subvierte el orden "natural". De modo que en la comedia sólo es posible un punto de vista,



Tirso de Molina

mientras que la tragedia permite dos. La comedia siempre será exterior; y la tragedia podrá ser interior y exterior, o una combinación de ambas. Ello es posible porque así como el carácter actúa desde el inicio hacia el final (un nacimiento libre determina una vida de actos fatales), el destino actúa desde el final hacia el principio (un final fatal determina una vida de actos libres). El carácter es lo inevitable que, sin embargo, a la vista de un destino por completo inesperado, se transforma en un conjunto de actos libres que conducen necesariamente a un solo fin. Este doble juego no es posible en la comedia, en la que el final, el destino, no impone ruptura alguna, sino conclusión lógica.

Pero volvamos, de nuevo, a Tirso y su desconfiado personaje. Paulo es, en el momento de abrirse el drama, un santo; su oponente, Enrico, un criminal. Pero son de carácter muy similar: Paulo ya ha dicho que a los quince años abandonó su patria (1925-1927) para ir a la guerra (2807-2808); Enrico, por su parte, es violento por naturaleza:

Enrico— Yo nací mal inclinado,/ como se ve en los efetos/
del discurso de mi vida/ que referiros pretendo. (725 y ss)

Y procede a describir el “discurso de su vida”, los efectos del carácter, como una catarata de tremendos crímenes. Pero el carácter de Paulo y Enrico no sólo ha de ser similar por lo que dicen, sino también por lo que hacen. El santo Paulo, una vez que ha desconfiado, se hace jefe de bandoleros, desbancando incluso al malvado Enrico y compitiendo con él en criminalidad. No es, pues, el carácter, lo que va a definir los distintos destinos. No son los actos de Paulo y Enrico pro-

ducto de distinto carácter (y por tanto con distinto fin), sino que es un distinto fin lo que determina, hacia atrás, distintas culpabilidades.

El destino, como bien dice Benjamin, culpabiliza a quien lo tiene; y en nuestro caso, de un modo distinto a Paulo y Enrico. Dado que Paulo se condena, incluso su santa estancia en el desierto no es más que un paso hacia el infierno; y como Enrico se salva, toda su maldad es un camino hacia Damasco, hacia la redención. Véase cómo enlaza el dispositivo de Tirso con la tradición bíblica, pues la parábola del hijo pródigo no es sino otra variante de lo mismo: los actos buenos acumulados por el hijo trabajador no valen nada frente a los actos malos del hijo huido. Es el último acto el que ordena la cadena causal: la monotonía bondadosa del hijo bueno no es destino, es carácter, y por lo tanto no recibe premio alguno: hace lo que no tiene más remedio que hacer. El regreso del pródigo, en cambio, va en contra de su naturaleza y carácter, y ordena (hacia atrás) todos los actos anteriores al único acto significativo desde el punto de vista trágico: su quiebra, su regreso.

Transmutándolo al lenguaje del barroco y de la modernidad, sólo en los casos en que se quiebra el comportamiento natural interviene ese factor ignoto que es “la libertad”: sólo puede haber libertad *contra* el carácter. Mientras el criminal Enrico sigue sus propios impulsos, carece de destino; es tan neutro como el hijo bueno. No está culpabilizado: mata y roba como lo haría un animal, con igual inocencia y mecanicidad. Lo que va a permitirle tener un destino trágico (aunque en su caso es la salvación) es que cree en su propia libertad, a la que llama “compasión divina”, de modo que, en contraposición a Paulo, sí puede *darse* un destino. Dado que Enrico cree en su propio albedrío libre, es normal que en algún momento haga uso de él. Lo dramático es que sólo lo utilice en el último momento. Pero la quiebra de su fin natural aparece como destino trágico.

Paulo, por el contrario, cree tener su destino fuera de él, en manos ajenas a las que llama “providencia divina”. Por lo tanto puede adivinarse, saberse de antemano, si su propietario lo concede. Es la propia creencia en su determinación la que condena a Paulo. Desde el momento en que el oráculo le vaticina que tendrá el mismo fin que Enrico, considera que el asunto está resuelto: lo interpreta con un mecanicismo fatalista que llega a lo sublime, si no fuera porque roza la comedia. Cuando herido de muerte reciba pruebas de que Enrico se ha salvado, no por eso admitirá la confesión, sino que afirmará testarudamente:

Paulo— Esa palabra me ha dado/ Dios: si Enrico se salvó,/ también yo salvarme aguardo. (2894-2896)

Muere, pues, sin confesión, y se lo llevan todos los diablos. Su condena estaba escrita de antemano, desde el momento que desconfió de su propia libertad y dejó el destino en manos de una instancia externa. Paulo no es un desconfiado, sino todo lo contrario: es el único que cree ciegamente en la absoluta omnisciencia divina, y en su innegable trato con los hombres.

Enrico pone su libertad (la “piedad divina”) como destino: es el fin, hacia atrás, lo que determina la conducta:

Enrico— (...) mas siempre tengo esperanza/ en que tengo de salvarme;/ puesto que no va fundada/ mi esperanza en obras mías/ sino en saber que es humana/ Dios con el más pecador/ y con su piedad le salva. (1996-2002)

Paulo, en cambio, pone la determinación como destino; es la conducta lo que determina el fin:

Paulo— (...) El angel de Dios me dijo/ que si éste se va al infierno,/ que al infierno tengo de ir;/ y al cielo si éste va al cielo./ Pues al cielo, hermano mío/ ¿cómo ha de ir éste, si vemos/ tantas maldades en él (...) (920-926)

El uno no cree en la influencia de los actos respecto del fin; el otro sólo cree en ellos. ¿Qué quiere esto decir? Que volvemos al comienzo: ambos han elegido libremente su destino desde el principio, y el final no hace sino corroborarlo. Paulo se condena a sí mismo tan libremente como se salva Enrico. La determinación inicial de la cadena causal es su verdadero efecto.

Desde el punto de vista del destino trágico, no hay diferencia entre principio y fin. De ahí que Suárez pueda demostrar que es imposible desesperar, aún cuando el mismo Dios te diga que estás condenado. Le faltaba añadir que la desesperación sólo comienza cuando Dios no puede visitarnos, ni para salvarnos ni para condenarnos. Ni siquiera Dios puede impedir mi libre decisión inicial de darle entrada o no. Su aparición real es baladí.⁹

Que hay destino quiere decir que lo hay desde el principio, por decisión del personaje; y que acabará destruyendo el curso natural de su vida o carácter. Y no habiendo otro destino que el completo de principio a fin, su ámbito de representación eminente es el poético, pues sólo en la poesía (y también en la música, pero ese es otro problema), principio y final son simultáneos, sin que por ello deje de haber transcurso.

La peripecia de la tragedia griega se basó, como acertó a ver Albert Camus, en un "malentendido". El desarrollo de un destino expuesto desde el comienzo en busca de un final predeterminado, corre el peligro de convertirse en una acción puntual, instantánea, como en el poema lírico. Es preciso un añadido que permita el desarrollo, la peripecia. Ese añadido es el malentendido. Los oráculos no mienten, pero son engañosos, y tal detalle es lo que hace posible que la paradoja del destino sea representable en un transcurso. La señal engañosa que lleva por la senda equivocada al "carácter", es lo que permite la acción y el orden lógico (artística o históricamente) de los actos del héroe.¹⁰

El oráculo le dice a Paulo que tendrá igual fin que Enrico (282-284); y esa es la engañosa profecía que lleva a Paulo a la condenación (que él mismo se ha preparado, pues si no nunca habría osado preguntar al oráculo). Y en efecto, Paulo y Enrico tienen el mismo fin: a manos de la justicia; el uno asaetado, el otro ahorcado. Paulo ha interpretado mal las palabras del oráculo; ha tomado "tener el mismo fin" por "condenarse o salvarse". El malentendido explicita la condenación de Paulo desde el inicio: nunca debió preguntar al oráculo; una vez consultado, manifiesta su creencia en la predestinación, y se predestina. El engaño del oráculo es tan sólo una excusa para la peripecia.

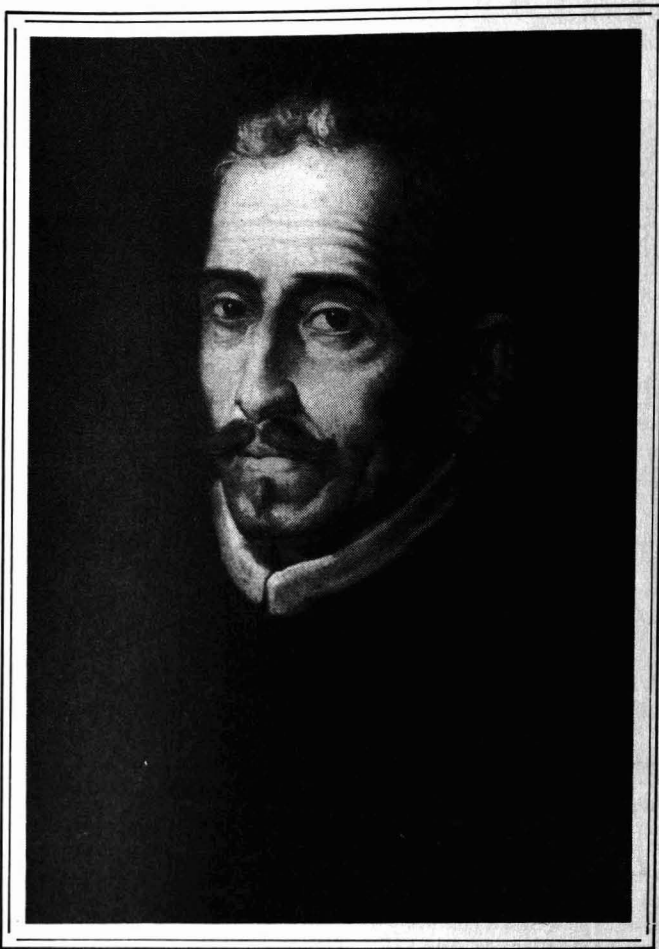
Tirso expone el problema filosófico a palo seco, en crudo, sin que los avatares tengan la menor justificación dramática. Se trata de escenificar un debate teológico; es una de aquellas metáforas barrocas que tan nervioso ponían a Machado, en las que se sustituye la intuición por el entendimiento, limitándose a vestir de verso una argumentación racional. Así, por ejemplo, cuando Paulo se desengaña (o engaña) ante la vida criminal de Enrico, y decide seguir sus pasos, no se le ocurre nada mejor que hacerse bandolero (979-980). Pues bien, cuando vuelve a entrar en escena, ya es jefe de una



partida (1373-1375). Yo no sé cómo estaría el mercado, en lo tocante al crimen, en el Nápoles de la época, pero lo imagino francamente competitivo. Que Paulo de buenas a primeras conquiste un buen puesto y derrote a la competencia (Enrico cae prisionero suyo) en tan breve lapso es, por lo menos, jugar con las tendencias más abstractas del drama.

Ese tipo de salto escénico brutal, que tan frecuentemente va a ser en el romanticismo (algo similar puede leerse en *Los bandidos* de Schiller, aunque resuelto con mayor brutalidad si cabe; o en el *Don Alvaro* del Duque de Rivas), no responde, como responderá más tarde, a un interés exclusivo por la personalidad del héroe, por su psicología, ya que aquí no hay psicología ninguna.¹¹ En el drama moderno, la representación se pone al servicio del "alma" (que nada tiene de caracteriológica), al aspecto individual del destino, el cual se expone en términos radicalmente subjetivos; es la persona misma de Don Alvaro lo que es maldito: lleva consigo, como si fuera un código genético, la maldición que sólo a él pertenece. Pero Paulo carece de identificación por esa vía; su destino es cosa exterior que no le individualiza; hay más destino que persona, al contrario de lo que sucede en el romanticismo. Así, el drama de Tirso no hay más remedio que juzgarlo hirsuto, abstracto, cerebral, a pesar de los arranques pasionales y la mucha violencia verbal de la obra.

Por lo general el drama clásico ha solido elegir otro modo de exposición de la paradoja del destino. El malentendido, el oráculo, es más exterior que ese demonio que habla con Paulo, embrión de la futura "alma" romántica, ya interiorizada explícitamente. Y es más exterior porque no tiene dueño. El



Lope de Vega

diablo que engaña a Paulo es un trasunto de su propia interioridad; porque de ser un enviado de Dios, entonces es Dios mismo. Si Paulo se condena es porque *pone fuera* su interioridad, como si su salvación dependiera de otro. Y ese es su pecado y su condena. No es preciso creer en diablos para creer en la condena de Paulo; su vida entera está condenada desde el momento en que se obliga a oírse a sí mismo por fuera y se busca en otro. En la tragedia clásica, el oráculo no tiene dueño y no puede ser remitido a una última voz que acabaría siendo la del condenado por desconfiado de sí mismo. La voz del oráculo es anónima y externa, bajo la protección de Apolo o de algún otro dios; pero la protección no es la voluntad del dios: la voz habla por sí misma.¹² Este es el modo en que Lope, con infinita maestría, presenta el oráculo de su *Caballero de Olmedo*.

El encadenamiento causal que lleva a don Alonso a su muerte segura, es aquí perfectamente exterior y se confunde con la "mala suerte". Y es "mala suerte" y no "providencia", porque los sucesos se presentan de un modo natural. Estamos ante la cadena de sucesos naturales que llevan a un quiebro inesperado, a un destino. Lope ha elegido describir un destino como quiebra de un carácter. Por ser perfecto el carácter del caballero de Olmedo, por ser sin tacha, su destino será verdadero destino, o sea, un acontecimiento imposible de deducir por el carácter.

Se trata de una estrategia, pero seguimos en el mismo plano que en Tirso, en el plano trágico. De modo que el destino del caballero, aunque se describa *desde* el carácter, a la manera clásica, sigue siendo destino; y por serlo, no escapa a la li-

bertad con que fue elegido, aunque el dramaturgo lo disimule con el malentendido. El caballero, aunque parece ser presa de la "mala suerte", elige tan libremente su destino como Paulo o Enrico. Siendo, como es, "gala de Medina y flor de Olmedo", no puede evitar hacer lo que hace: salvar la vida de su enemigo, visitar a sus padres tras el lance de toros (poniéndose en el camino del asesino), o comportarse en todo momento con absoluta racionalidad, rechazando tercamente todos los avisos y conjuros. Con la misma terquedad con la que Paulo los acepta.

Con mucha agudeza ha señalado el profesor Rico la escena en que el caballero escucha su propia copla ("que de noche le mataron...") antes de morir, y por lo tanto antes de que la copla pueda haber sido compuesta (2364-2381). Y es que se trata del punto final, de la apoteosis de la voz exterior, del oráculo que, como a Paulo, ha estado hablando a lo largo de toda la obra. Sólo que, una vez más, el personaje se ha condenado a sí mismo de antemano, y aunque reconoce el aviso, desconfía de él y elige su propio destino. Toda la obra es una cadena causal sabiamente disimulada, pero no poco explícita. Ya muy al principio el caballero afirma que "un deseo es dueño de su albedrío" (53-54). Este deseo es, naturalmente, Inés; pero el amor deja desde un principio las cosas claras. Dice el caballero:

Alonso— Vime sentenciado a muerte,/ porque el amor me decía:/ "Mañana mueres..." (155-156)

No es de extrañar: al contrario de don Alonso, doña Inés vive en el mundo de la predeterminación. Si Alonso sólo cree en sí mismo, en ser él su propio destino (ser "carácter"), Inés, en cambio, cree en las estrellas, en que todo está escrito y nadie es dueño de su destino:

Inés— Y todos dicen, Leonor,/ que nace de las estrellas.

Leonor— De manera que, sin ellas,/ ¿no hubiera en el mundo amor? (215-218)

El caballero ha enajenado su destino en Inés, la cual a su vez está en manos de "las estrellas".¹³ Y es el caballero quien, por propia voluntad, enajena su albedrío a ese deseo. Sin embargo, y esa es la ironía, él no puede creer en hechizos; no puede creer, ni remotamente, que está hechizado: que al entregar su destino a la amada, lo ha puesto en malas manos. Sigue creyendo que el destino lo decidirán las obras propias, sin considerar la enajenación amorosa como obra suya. Así, por ejemplo, se muestra opuesto a Inés en lo tocante a astrologías:

Alonso— No creo en hechicerías,/ que todas son vanidades:/ quien concierta voluntades,/ son méritos y porfías. (984-987)

En un alarde de ironía, Lope está presentando como un caballero ilustrado y racionalista, al más hechizado de todos. A continuación pone estas palabras en su boca:

Alonso— Inés es mi bien, yo soy/ esclavo de Inés; no puedo/ vivir sin Inés; de Olmedo/ a Medina vengo y voy,/ porque Inés mi dueño es/ para vivir o morir. (992-997)

Y sin embargo el caballero sigue convencido de que eso no son hechicerías, y de que es dueño de sus actos. Más adelan-

te, cuando la tela de araña ha envuelto ya al galán, pide que su destino se resuelva pronto:

Alonso— ¡Oh, cuán piadosa fueras,/ si al partir de Medina/
la vida me quitaras/ como el alma me quitas!
(1618-1621)

Dan ganas de gritar: pero sin alma, sin vida y sin albedrío, ¿qué te queda, caballero? El asesino será un mero instrumento al servicio de su víctima, y un psicoanalista exacerbado diría que don Rodrigo, el asesino, es una creación de don Alonso.

Hacia el final del segundo acto, el caballero se tambalea: no cree en sueños premonitorios, pero ha tenido uno de tal calibre, que ya no sabe en qué creer (1784-1790); sin embargo, como buen ilustrado, pronto recupera esa voluntad de libertad que le impide comprender que está condenado en Inés y las estrellas.

El tercer acto es todo él un conjunto de oráculos más o menos explícitos, hasta culminar en la increíble escena del caballero escuchando la copla de su propia muerte. Los avisos y premoniciones se abren con la preciosa quintilla (2178-2227) en la que el propio Alonso describe con exactitud lo que va a sucederle. Y cuando ya va de camino a su muerte, aún acierta a tropezarse con su propia sombra, la cual vuelve a darle aviso; y él, con ese empecinamiento que lleva al desastre a Paulo, se niega a creerlo:

Alonso— Todas son cosas que finge/ la fuerza de la tristeza,
la imaginación de un triste. (2273-2275)

También, algo más tarde, achacará a un inverosímil engaño lo que es puro aviso de su asesinato, cuando, tras oír su propia y anacrónica copla, añade:

Alonso— Invención de Fabia es,/ que quiere, a ruego de
Inés,/ hacer que no vaya a Olmedo. (2383-2385)

Sólo cuando ya no hay remedio, reconoce su desconfianza, su verdadera desconfianza (la contraria del Paulo de Tirso, pero coincidente con ella); tendido en el suelo y agonizando, exclama:

Alonso— ¡Qué poco crédito di/ a los avisos del cielo!/ Valor
propio me ha engañado,/ y muerto envidias y celos. (2465-2468)

Por fin Alonso comprende que su condena ha sido creer que estaba salvado, cuando tenía su destino en manos ajenas. El arte de Lope ha expuesto, de un modo infinitamente más convincente, la misma muerte por desconfianza de Tirso, pero lo ha hecho según la quiebra del camino natural de un carácter, a la manera clásica. Los sucesos acontecen con fluidez y verosimilitud, el colorido psicológico es tenue pero suficiente, el destino se presenta como algo inesperado, dados los datos de que disponíamos. Tirso, más toscamente, lo expuso como un debate teológico, mediante dos tesis enfrentadas; sus personajes no precisan carácter alguno, y el destino aparece como la paradoja de un razonamiento, como una aporía.

El Alonso de Lope es una síntesis de Enrico (confianza en sí mismo, confianza en el libre albedrío, que conduce a una quiebra del acontecer natural: de pecador a santo, de gala de Medina a gusanera), y de Paulo (que ha puesto su destino en

algo externo, creyendo que en ese otro lugar su albedrío sigue siendo suyo). Y sin embargo parece como si los títulos estuvieran cambiados: Paulo, el héroe de Tirso, es fundamentalmente confiado; el Alonso de Lope es absolutamente desconfiado. Ninguno de los dos puede evitar su condena, pues ninguno de los dos comprende que sólo se la puede esquivar de una manera: evitando poner nuestro albedrío en manos ajenas, sean estas las munificentes manos de la divinidad: o las manos de Inés, llenas de estrellas.

Notas

1. W. Benjamin, *Angelus novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 201-211.
2. Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, ed. C. Maon y R. Adorno, Cátedra, Madrid, 1978. En su introducción los editores dan algunos datos sumamente curiosos sobre las implicaciones teológicas de la obra.
3. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1981. En esta espléndida edición, el profesor Rico comenta alguno de los puntos que trato a continuación, sobre el carácter predestinatorio de ciertos fragmentos del drama.
4. Juan de Mena, *El laberinto de Fortuna*, ed. Blecua, CC, Madrid, 1968. Se advierte que cree en prácticas adivinatorias, por ejemplo en 129, y no sólo por artificio literario: está claro que las "dañadas artes" son un modo de conocer esos "objetos a nos vedados". Quizá también sean significativos los múltiples agüeros que aparecen en 164-165, y cuya desobediencia conduce a la catástrofe al desconfiado conde de Niebla. Pero bien pudiera tratarse de mera retórica. No es ese el caso del célebre episodio de la maga de Valladolid, imitado de Lucano, pero perfectamente documentado en tiempo de Mena y originalmente tratado. En este episodio es evidente que el poeta utiliza el hecho cierto de la consulta a la maga, para burlarse de los adivinos y sus víctimas. Vd. M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 79-83. Vd. también Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e inquisición*, Taurus, Madrid, 1967, esp. vol. II, pp. 159-166.
5. Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. J. M. Blecua, Castalia, Madrid, 1969, pp. 93-99. El cuento es muy antiguo, pero el Infante lo adapta a su época. El pragmatismo político de don Juan Manuel debió dejar poco margen para encantamientos. Vd. J. Rodríguez Puértolas, "Juan Manuel y la crisis castellana del siglo XIV", *Literatura, historia, alienación*, Labor, Barcelona, 1976.
6. Lo mejor sobre el tema está en M. Faucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966. Es muy curioso el librito de Luis Maristany, *El gabinete del doctor Lombroso*, Anagrama, Barcelona, 1973.
7. A. Schopenhauer, *Los dos problemas fundamentales de la ética*, Vol. I, "Sobre el libre albedrío", Aguilar, Buenos Aires, 1970 (2).
8. W. Benjamin, *Op. Cit.*, p. 204.
9. Tirso de Molina, *Op. Cit.*, p. 38.
10. El engaño del oráculo no se limita al mundo trágico del drama, sino a lo trágico en general. Herodoto, por ejemplo, explica la historia de Cresos a partir del "arruinarás un imperio" oracular, que resulta al cabo ser el propio imperio de Cresos. El oráculo engaña sobre todo cuando la pregunta es indigna de respuesta. Véase, por ejemplo, la consulta de Aristódico en Herodoto, *Los nueve libros de la historia*, Porrúa, México, p. 45. También la "indigna" consulta de Paulo incita a una respuesta engañosa. El malentendido es lo que impide decir de nadie que es feliz, hasta haber muerto (Herodoto, *Op. Cit.*, p. 10).
11. Esta es también la opinión de los editores Morón y Adorno, vd. p. 105, n. 30.
12. Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.
13. También Tello, el amigo de Alonso, cree en las estrellas (1724-1725). Sólo Alonso no cree en ellas, como tampoco en sueños o vaticinios (1749-1750). Sobre las creencias astrológicas en los siglos XIV y XV, vd. Eugenio Garín, *El zodiaco de la vida*, Península, Barcelona, 1981.

Esquema del artículo

