

**«Y porque veas aquí cómo mienten las estrellas»:  
Los misterios del hado en la tragedia  
del Siglo de Oro**

María Rosa Álvarez Sellers  
Universitat de València

ASTOLFO    ¡Qué pocas veces el hado  
              que dice desdichas miente,  
              pues es tan cierto en los males  
              cuanto dudoso en los bienes!

[II, vv. 1724-1727]

*La vida es sueño*, Calderón

La tragedia nace en Grecia, pero no quedará allí sepultada. Es la primera manifestación dramática, pues sus representaciones oficiales en Atenas datan del año 534 a. C., y las de la comedia del 485, y surge ligada al rito y a la religión, a la necesidad de procurar respuesta a cuestiones vitales que trascienden el ámbito de lo cotidiano y que solo pueden plantearse a través del tamiz de la ficción, de ahí que, además de lúdica y literaria, sea también sacra. El hombre, consciente de su fragilidad y deseoso de vencerla, advierte que esta procede de la imposibilidad de abarcar el cosmos con la razón, instrumento de conocimiento privilegiado que, sin embargo, resulta insuficiente para desvelar los mecanismos de la naturaleza, la cual parece escapar irremisiblemente a su control subyugada por un poder desconocido pero superior. Y ese margen de lo inexplicable es entonces atribuido a la divinidad, responsable del hiato entre la voluntad y el suceso. Surge así el conflicto, la perplejidad y el sufrimiento, porque no basta rendir culto para satisfacer las inquietudes que atormentan la conciencia. La tragedia será el cauce ideado para expresar esa urgencia de reverenciar lo desconocido a través de lo tangible, de conjurar la desesperación que produce lo incomprensible.

Y eso es una problemática universal que le ha permitido evolucionar y adaptarse a nuevos entornos y circunstancias.

Como género dramático, la tragedia griega se caracteriza por una serie de elementos que se repiten y permiten identificarla: conflicto –*agon*–, mito, error –*hamartia*–, persistencia en el error –*hybris*–, sufrimiento –*pathos*–, reconocimiento del error –*anagnórisis*– y purgación de las pasiones mediante la compasión y el temor –*catarsis*. Esa estructura se conservará en modelos trágicos posteriores, pero serán las creencias de la época las que determinarán el enfoque de los mismos para sostener la coherencia del mensaje. La tragedia cambia al compás de los dogmas religiosos, del peso de aquello que se propone para dar sentido al mundo, pero que la experiencia demuestra que no resulta infalible. Así, el héroe griego es arrastrado a la perdición por fuerzas sobrenaturales que escapan a su control y que rebajan su responsabilidad, aunque la ignorancia no exime de la culpa, y el dolor sobreviene igualmente al reconocer el pecado.

Pero entonces se habla en plural de los dioses, porque el pagano no sabe concentrar su búsqueda del Más Allá. Cuando, con el cristianismo, lo divino quede reducido a un solo dios con mayúsculas, el error pasará a tener carácter exclusivo y quedará anclado en lo humano. Este salto epistemológico se opera y afianza durante el Renacimiento, que se propone recuperar la tragedia, el género más prestigioso pero también más ortodoxo, para hablar de una realidad conflictiva que sube a los escenarios metaforizada por personajes del pasado. Tal voluntad de construir una tragedia acorde con los nuevos tiempos se manifiesta tanto en Portugal como en España, pero en ambos casos el intento no prosperará. António Ferreira escribe la única tragedia en portugués, *Castro* (1587), y aunque acierta con los parámetros temáticos, es incapaz de aligerar los moldes grecolatinos, que implicaban, por ejemplo, la división en cinco actos y la presencia del coro<sup>1</sup>. Idéntica elección formal realizan los trágicos españoles, obsesionados por transmitir un mensaje moral que, advirtiendo de los excesos del poder, sacudiera las conciencias y repercutiera en cambios sociales. Para ello adoptaron la estética sene-

---

1 Ver María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, «António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles*, ed. Juan M. Carrasco González, M<sup>a</sup> Jesús Fernández García y María Luísa Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres - Junta de Extremadura, 2000, vol. I, pp. 239-257.

quista, basada en la truculencia y la desmesura, donde la evidencia se imponía a la imaginación. La sucesión de horrores y el lastre del diseño clasicista terminó por distanciar al público en lugar de implicarlo, sin que los dramaturgos acertaran a explicarse las razones del fiasco.

Tuvo que llegar Lope de Vega para descubrir la fórmula teatral que aunaría calidad y éxito, la Comedia Nueva, compuesta por tragedias, comedias y tragicomedias. La tragedia barroca conserva los elementos morfológicos que definían a la griega y el enfoque semántico que había configurado la renacentista, pero el espectáculo atroz es sustituido por la palabra y el montaje. El conflicto se articula en torno a la vivencia de las pasiones como absolutos irrenunciables por medio de la dialéctica del enfrentamiento entre la sociedad y el individuo, angustiado y perplejo ante la imposibilidad de conciliar el deseo con la norma. Los yerros son ahora conscientes y afectan a todos los implicados en la acción. El albedrío nos hace libres, pero por eso mismo constituye una pesada carga que interviene en todas las decisiones pero no elimina el margen de error.

El héroe de la tragedia barroca no cuenta, pues, con la disculpa de potencias incontrolables, por ello quiere asegurarse de actuar bien, ya que su comportamiento, su sentir o algún indicio revelador le llevan a presentir la desgracia. La premura por adivinar lo oculto para intentar evitarlo encuentra expresión en la tragedia del Siglo de Oro a través de un componente de la tragedia griega que exige ahora una lectura renovada; se trata del *fatum*, cuyo significado adapta y transforma el *Diccionario de Autoridades*: «los gentiles entendieron por hado el orden inevitable de las cosas; pero considerado bien, no es otra cosa que la voluntad de Dios, y lo que está determinado en su eternidad sucederá a cada uno»<sup>2</sup>. Sin embargo, esa definición no puede aplicarse a la tragedia española, donde no hay personajes inocentes que puedan justificar el daño alegando ignorancia o determinismo, por lo que en el teatro se mantiene solo la primera parte de la sentencia, lo entendido por los gentiles. Al crearnos a su imagen y semejanza, Dios nos ha regalado la independencia, pero también nos ha dejado solos, abandonados a una suerte tan nuestra como insegura, a la que habrá que intentar anticiparse.

La incertidumbre del futuro trata de ser despejada sirviéndose de horóscopos, profecías, sueños, agüeros, vaticinios con los que se pretende in-

---

<sup>2</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (vol. II), tomo IV, p. 121.

terferir en un destino que no puede ser gobernado. Unas veces la predicción es solicitada, otras sale al encuentro del personaje, pero nunca es descifrada correctamente, porque todos la adaptan a sus deseos y la interpretan en su beneficio, dotándola de un carácter subjetivo que en sí misma no posee. El hado es un elemento pagano de alcance estético, y lo que nadie percibe es que el pronóstico no encierra un significado simbólico, sino absolutamente literal: lo enunciado se cumplirá al pie de la letra.

En *La cisma de Ingalaterra* (1639-1652) y *Los cabellos de Absalón* (1634), tanto Ana Bolena y el cardenal Volseo como Absalón recibirán augurios relativos a «lo alto» que les hacen pensar que se verán encumbrados:

VOLSEO

[...]

Un astrólogo me dijo  
que al Rey sirviese; que, así,  
tan alto lugar tendría,  
que excediese a mi deseo.  
Hasta aquí, Tomás Volseo,  
no cumplió la astrología  
su prometido lugar;  
pues aunque tan alto estoy,  
mientras que Papa no soy,  
me queda que desear.

[vv. 227-236]<sup>3</sup>

PASQUÍN

Lo primero que saca  
la profecía que veis,  
es que vos, Ana, tenéis  
cara de muy gran bellaca.  
Y aunque vuestro amor aplaca  
con rigor y con desdén  
la hermosura que en vos ven,  
muy hermosa y muy ufana  
venís a palacio, Ana.  
¡Plegue a Dios que sea por bien!  
Y así será, pues espero  
que en él seréis muy amada,

---

<sup>3</sup> Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.

muy querida y respetada;  
 tanto, que ya os considero  
 con aplauso lisonjero  
 subir, merecer, privar,  
 hasta poderos alzar  
 con todo el imperio inglés,  
 viniendo a morir después  
 en el más alto lugar.

ANA Yo tomo por buen agüero  
 aquesta vez su locura;  
 pues, siendo yo vuestra hechura,  
 tanto levantarme espero  
 que en el sol me considero.

[vv. 613-637]

TEUCA Ya veo  
 que te ha de ver tu ambición  
 en alto por los cabellos.

[vv. 782-784]<sup>4</sup>

ABSALÓN [...]
   
 Pues siendo así, que yo amado  
 soy de todos, bien infiero  
 que esta adoración común  
 resulte en que todo el pueblo  
 para rey suyo me aclame,  
 cuando se divida el reino  
 en los hijos de David.  
 Luego justamente infiero,  
 pues que mis cabellos son  
 de mi hermosura primeros  
 acreedores, que a ellos deba  
 el verme en el alto puesto;  
 y así, vendré a estar entonces  
 en alto por los cabellos.

[vv. 813-826]

---

<sup>4</sup> Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.



Pues dando crédito yo  
 a los hados, que adivinos  
 me pronosticaban daños  
 en fatales vaticinios,  
 determiné de encerrar  
 la fiera que había nacido,  
 por ver si el sabio tenía  
 en las estrellas dominio.

[vv. 718-737]

Basilio comete varios errores: desafiar a los cielos queriendo averiguar lo escrito en las estrellas, dar crédito al horóscopo por amor propio y adelantarse a su realización sin titubear, negando a Segismundo el beneficio de la duda y de la educación, que contribuye a forjar el carácter. Pero aun sin ella, el príncipe salvaje es capaz de demostrar que «la fortuna no se vence / con injusticia y venganza» [vv. 3162-3163], sino «con prudencia y con templanza» [v. 3219] y, utilizando su libre albedrío, confuso incluso entre la vigilia y el sueño, levanta a su padre del suelo y lo perdona, demostrando que se puede desviar el acoso de lo fatal<sup>6</sup>.

Para ello es imprescindible la voluntad, principal aliada contra los pronósticos. Y así, en sentido opuesto al de Segismundo camina su *alter ego*, Semíramis (*La hija del aire*), nacida también durante un terrible eclipse y encerrada en una cueva para interferir un horóscopo. Una vez liberada se propone ser racional, «ya que hasta aquí bruto he sido» [1<sup>a</sup>, v. 1006]<sup>7</sup>, y cambiar su destino con la ventaja que da el conocerlo:

SEMÍRAMIS      Pues que tú, gallardo joven,  
 hoy la cárcel has rompido  
 que fue mi centro, te ruego  
 que allá me lleves, contigo,  
 donde yo, pues advertida  
 voy ya de los hados míos,  
 sabré vencerlos; pues sé,  
 aunque sé poco, que impío

6 Ver María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, *La tragedia española en el Siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1994.

7 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La hija del aire*, I y II, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.

el Cielo no avasalló  
la elección de nuestro juicio.

MENÓN                   [...]  
                                  Prodigiosamente hermosa  
                                  eres, y aunque en ti previno  
                                  el hado tantos sucesos,  
                                  ya tú doctamente has dicho  
                                  que puede el juicio enmendarlos:  
                                  ¡dichoso el que llega a oírlos!

                                  [1ª, vv. 965-998]

Pero descubre una pasión que será más fuerte que su juicio y por la que atropellará a cuantos la aman: utiliza su atractivo –«haciendo que sea el peligro / más general su hermosura» [1ª, vv. 938-939]<sup>8</sup>– para seducir a Menón y al rey Nino, y llega a esconder y suplantar a su hijo Ninias para continuar satisfaciendo lo que alienta su existencia: el afán de poder<sup>9</sup>. No basta, pues, estar al tanto de los hados para enmendarlos.

Ahora bien, no es preciso que el horóscopo anticipe una conducta inadmisibles para que un personaje crezca encerrado e ignorante: de Narciso se predice que «una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo: / guárdale de ver y oír» [p. 1965 b]<sup>10</sup>, y su madre decide protegerlo aislándolo del mundo<sup>11</sup>; más tarde, da cuerpo a la predicción personificándola en Eco y opta por poner «mil embarazos al paso». Interrumpiendo el curso natural de los acontecimientos, frustrando el naciente amor entre Eco y Narciso, Liríope conseguirá que la propia inexperiencia de su hijo labre su desdicha, pues el apuesto joven

---

8 El propio Tiresias, que es quien la encierra para eludir el vaticinio, teme los efectos de su belleza: «sosiégate, y vuelve, vuelve / a la estancia que te dio / por cuna y sepulcro el Cielo; / que me está dando temor / pensar que el Sol te ve, y que / sabe enamorarse el Sol» [1ª, vv. 107-112].

9 «Mujer soy afligida. / Pues vivo sin reinar, no tengo vida. / Mi ser era mi Reino, / sin ser estoy, supuesto que no reino. / Mi honor mi imperio era, / sin él, honor no tengo» [2ª, vv. 2164-2169].

10 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Eco y Narciso*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, «Dramas», pp. 1957-1990.

11 «Yo, viendo del vaticinio / ya los anuncios cumplir / en el parto y la belleza, / todo lo demás temí: / y así, sin querer jamás / de aquella cueva salir, / asegurando a Narciso / de sus peligros viví / criándole, sin que llegase / a saber ni a discurrir / más de lo que quise yo / que él alcanzase, y en fin, / sin que otra persona viese / humana, sino es a mí» [p. 1965 b].





sientas que siento, y a ver  
 llegues, bañado en tu sangre,  
 deshonoras tuyas, porque  
 mueras con las mismas armas  
 que matas, amén, amén!  
 ¡Ay de mí!, mi honor perdí.  
 ¡Ay de mí!, mi muerte hallé.  
 [vv. 1007-1020]<sup>12</sup>

Y lo mismo sucede en las otras tragedias de honra calderonianas, que conjeturan por otros medios un futuro sangriento: en forma de promesa, la de don Luis, de amar o morir (*A secreto agravio, secreta venganza*, vv. 831-832), o de agüero –un trueno interrumpe la declaración de don Álvaro a Serafina (*El pintor de su deshonra*, vv. 1066-1070)<sup>13</sup>, y don Juan los matará a tiros. La maldición de Leonor se cumple tal cual: Mencía muere desangrada tras cortarle un barbero las venas por orden de su marido, que la sorprende en la misma situación comprometedor que a Leonor –otro hombre en su casa–, solo que a la esposa no es posible abandonarla, pues sería pregonar la ofensa. La dama despechada verá colmadas sus ansias cuando don Gutierre, con el cuerpo inerte de Mencía aún sobre la cama y advirtiéndole que ha sido médico de su honra, le ofrezca –a instancias del Rey– una mano «bañada en sangre» como promesa de matrimonio, que ella acepta gustosa: «No importa; / que no me admira ni espanta [...] Cura con ella / mi vida, en estando mala» [vv. 896-901], pues no en vano fue la primera en asociar la sangre a la deshonra.

No siempre la desdicha va proyectada hacia otros, también hay personajes que la invocan con la seguridad de que jamás podrá alcanzarlos. Tal hace Ana Bolena ante el Cardenal Volseo:

ANA                                    ¡Plegue a Dios que cuando intente  
     ofensa tuya (después  
     que tenga el cetro a mis pies  
     y la corona en mi frente),  
     que el aplauso y el honor

12 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

13 «D. ÁLVARO. Serás mía. SERAFINA. ¿Yo ser tuya? (*Disparan dentro.*) / ¡Un rayo! ¡Válgame el cielo! / D. ÁLVARO. ¡Ay de mí! ¡Cuánto me asusta / que el aire ejecute el trueno / cuando tú el rayo pronuncias!» [vv. 2156-2160].

que tanta dicha concierto  
 tristemente se convierta  
 en pena, llanto y dolor;  
 y, por fin, más lastimoso  
 de lo que al Cielo le plugo,  
 muera a manos de un verdugo  
 en desgracia de mi esposo!  
 Esto juro, esto prometo.

[vv. 1349-1361]

Ana Bolena anticipa una suerte que el público conocía, pero no menos efectistas pretenden ser las maldiciones de personajes no tan populares, como sucede con Eco:

Eco                    [...]  
 Y si estos rendimientos  
 no pueden obligarte,  
 triste, confusa, ciega,  
 muda, absorta, cobarde,  
 infelice, afligida,  
 me verás entregarme  
 tanto a mis sentimientos,  
 que en voces lamentables  
 el aire, confundido  
 de mis voces, se alabe  
 de que Eco enamorada  
 se ha convertido en aire.

[p. 1976 b]

O Tamar, que solo ansía venganza tras haber sido violada por su hermanastro Amón, al que, sin embargo, su padre el rey David, perdona, mientras ella queda socialmente marginada recluida en la finca de su hermano Absalón. La misma pitonisa que a este le pronostica que su deseo se cumplirá, pero Tamar añade una condición:

TEUCA                ¡Qué presto te has de vengar!  
 TAMAR                Ese es todo mi consuelo,  
 y si no, trágueme el suelo.

[vv. 1634-1636]

Absalón será quien la vengue y mate a Amón, llevado más por su ambición de reinar que por satisfacer a su hermana. Cuando quien le devolvió la honra muera «en alto por los cabellos», Tamar cumplirá voluntariamente ese destino anunciado:

TAMAR           Cruels hijos de Israel,  
                       ¿qué estáis mirando suspensos?  
                       Aunque merecido tengan  
                       este castigo los hechos  
                       de Absalón, ¿a quién, a quién  
                       ya no le enternece el verlo?  
                       Cubridle de hojas y ramos,  
                       no os deleitéis en suceso  
                       de una tragedia tan triste,  
                       de un castigo tan funesto;  
                       que yo, por no ver jamás  
                       ni aún los átomos del viento,  
                       iré a sepultarme viva  
                       en el más oscuro centro  
                       donde se ignore si vivo  
                       pues que se ignora si muero.  
                       [vv. 3178-3193]

Suma importancia tienen los sueños en las tragedias, que les atribuyen un carácter premonitorio. Decisivo es el de Inés en *Castro*, la única tragedia portuguesa renacentista, para que el personaje, en su segundo amanecer, pase de la alegría al llanto, de la confianza a la angustia: un león la amenazaba y luego se retiraba, pero tras él aparecían unos lobos que «remetendo a mim com suas unhas / os peitos me rasgavam» [III vv. 961-962]<sup>14</sup>:

Oh sonho triste, que assi me assombraste!  
 Tremo inda agora, tremo. Deus afaste  
 de nós tão triste agouro. Deus o mude  
 em mais ditoso fado, em melhor dia.  
 [III, vv. 917-920]

---

14 António FERREIRA, *Castro*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 2000.

Inés pide a Dios que aleje el agüero, que mude el hado, pero inmediatamente repara en que ese sueño es solo un anticipo de la desdicha que ha labrado por su conducta en el pasado, cuando logró que el príncipe don Pedro la prefiriera a su esposa. De ahí el fundado temor que la asalta, porque ese sueño despierta una conciencia de culpa que hasta entonces no había sentido<sup>15</sup> y que le impide ignorar el carácter funesto del presagio:

Como estará alma leda em culpa sua?  
Julgam-me mal os homens, e a Deus temo.

[III, vv. 1012-1013]

Si el temor de Inés procede de la conexión que descubre entre el futuro que predice el sueño y su actuación pasada, tal sensación escapa a Enrique VIII cuyo sueño, con el que se inicia *La cisma de Inglaterra*, desvela en clave metafórica un porvenir que es necesario interpretar. Mientras está escribiendo sobre el sacramento del matrimonio, una mujer desconocida le vaticina: «Yo tengo de borrar cuanto tú escribes» [v. 6].

Esta llegó a mí; y, turbado  
de considerarla y verla,  
ya no acertaba a escribir;  
pues cuanto con la derecha  
mano escribía y notaba  
iba borrando la izquierda.

[vv. 111-116]<sup>16</sup>

---

15 En el Acto I, doña Inés pide llorando a un Coro de doncellas que cante para honrar «o claro dia, meu dia tão ditoso!» (I, vv. 9-10) –pues tras la muerte de la reina sus amores con don Pedro dejarán de ser clandestinos–, ante el asombro del Ama por ver «Nas palavras prazer, água nos olhos» (I, v. 16).

En cambio, cuando VÉLEZ DE GUEVARA vuelva sobre el tema en *Reinar después de morir* (1652), el sueño de Inés es descrito en apenas siete versos (vv. 754-760) y don Pedro lo trivializa diciéndole que «estás más hermosa / con el susto y el temor» (vv. 765-766). Vélez resta importancia al augurio, elemento fundamental en Ferreira, porque será la propia Inés la que cometerá una serie de errores que propiciarán su cambio de fortuna. Ver María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, «Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara», en *Literatura i Espectacle. Literatura y espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, Alicante, Universidad de Alicante-SELGYC, 2012, pp. 29-39; Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

16 A Volseo, el astrólogo que consultó le desveló además que una mujer sería causa de su ruina, pero no acierta a asociarla con la protagonista del sueño del Rey, y

Como hizo el Ama con Inés<sup>17</sup>, Volseo resta importancia al suceso, atribuyendo además al azar –«¿que agüero es / al dar dos cartas, señor, / trocarlas yo por error, / o entenderlas tú al revés» [vv. 181-184]– que las cartas que traía hayan acabado en el lugar contrario al esperado: Enrique, para desmentir lo intuido en el sueño, había decidido que «baje Lutero a mis pies, / y León suba a mi cabeza», pues la mano derecha escribía la doctrina verdadera, la carta del Pontífice, que la izquierda, la de Lutero, pretende borrar; pero ese gesto teatral acaba convirtiéndose en un nuevo augurio al comprobar que lo dispuesto ha sucedido al revés:

En nuevas dudas me ha puesto  
otro suceso infelice.  
¡La carta de Lutero  
la que sobre mi cabeza  
puse! ¡Qué error! ¡Qué tristeza!  
Otro prodigio, otro agüero  
me amenaza. ¡Muerto soy!  
¡Santos cielos! ¿Qué ha de ser  
lo que hoy me ha de suceder?  
[vv. 163-171]

Entonces resuelve darle la interpretación más conveniente: el Papa es la base de la fe y sostiene la columna que es el Rey. Ese mismo día conoce e identifica a Ana Bolena como la mujer del sueño, por la que siente una atracción tan instantánea como irresistible que –a diferencia de Narciso con Eco– no trata de evitar y que le llevará a hacer temblar esos cimientos y a borrar todo lo que había construido: si antes fue un firme defensor del catolicismo, para casarse con ella repudiará a la Reina y declarará un Cisma irreversible.

Enrique comprende el significado de los indicios, del sueño y de las cartas, pero continúa en dirección al abismo porque sus deseos han eclipsado sus deberes. La pasión lo devora pero no lo ciega, y reconoce

---

más tarde se equivocará al identificarla con la reina Catalina: «Díjome que una mujer / sería mi destrucción. / Si ahora los reyes son / los que me dan su poder, / ¿qué funesto fin ofrece / una mujer a mi estado?» [I, vv. 227-232].

17 El Ama le pide que deje de llorar porque acabará dañando su hermoso rostro, que se consuele mirando a sus hijos o a la naturaleza, pero Doña Inés no puede disimular su angustia: «Arranca-se a minha alma de mim mesma» (III, v. 1036).

la falsedad de la argumentación de Volseo<sup>18</sup>, pero la apoya porque conviene a sus intereses. Sin embargo, consciente de la gravedad de lo que va a emprender, trata de difuminar su responsabilidad achacándolo al influjo del hado: «Ésta fue mi desdicha, ésta mi estrella» [v. 1771]. No obstante, la enajenación no es disculpa en la tragedia barroca, donde la voluntad, y no el arrebato pasional, dirige las actuaciones y así, es la conciencia de cada personaje la que orienta la dirección de su fortuna, aunque pretenda hacer pasar al hado por el timón de su albedrío.

Es precisamente la conciencia de haber pecado en el pasado<sup>19</sup> la que lleva al Rey David (*Los cabellos de Absalón*) a suplicar a sus hijos que no cometan los mismos errores, que no se dejen arrastrar por las pasiones y sean piadosos y fraternos, pero un sueño le anunciará que sus empeños son vanos:

DAVID                    ¡Ay hijo del alma mía!  
                               ¡Qué triste y funesto sueño  
                               me puso en mortal empeño  
                               este instante que dormía!  
                                   [vv. 2630-2633]

Como Enrique VIII, el Rey judío ha tenido un sueño premonitorio, y cuando aliviado al ver que no es realidad se dispone a contárselo a su hijo Salomón, suenan los gritos que anuncian la rebelión de Absalón. En este caso el sueño no sirve de anticipo que permita rectificar la conducta, sino que viene a confirmar la desdicha inminente:

TODOS                    [(*Dentro.*)] ¡Absalón viva!  
 DAVID                    ¡Ay de mí! ¿Qué es lo que he oído?  
 SALOMÓN                Escándalo es de horror fiero.

---

18 «Llama tu Parlamento, / y, junto, haz un retórico argumento / diciendo que te aflige la conciencia / a tomar contra el Papa esta licencia; / y, mostrando que es celo aqeste intento, / haz extremos, señor, de sentimiento. / Apártala de ti; quedarás luego / libre para apagar el vivo fuego / que te abrasa; y después se tendrá modo / para que el Papa lo componga todo; / que yo sólo deseo / tu gusto y tu salud» [vv. 1697-1708].

19 Obsesionado por gozar a Betsabé, el Rey David propició la muerte del marido de esta, Urías el hitita, enviándolo a primera línea en el combate. De ella tuvo un hijo, Salomón, pero esta unión fue condenada por el profeta Natán (*II Samuel*, XII, 9-11). David expió su pecado (*II Samuel*, XII, 14-18).

DAVID                    Ya el pesar es verdadero  
y el contento es el fingido.  
[vv. 2649-2653]

A veces son los objetos los que anticipan desgracias. Sin motivo aparente, la esposa tiembla cuando ve el puñal de su marido:

*(Sale DON GUTIERRE, que debajo de la capa trae una daga)*

[...]

D<sup>a</sup>. MENCÍA                    Los brazos da  
a quien te adora.

D. GUTIERRE                    El favor  
estimo.

*(Al abrazarle DOÑA MENCÍA, ve la daga.)*

D<sup>a</sup>. MENCÍA                    ¡Tente, señor!  
¿Tú la daga para mí?  
En mi vida te ofendí,  
detén la mano al rigor,  
detén...

D. GUTIERRE                    ¿De qué estás turbada,  
mi bien, mi esposa, Mencía?

D<sup>a</sup>. MENCÍA                    Al verte así, presumía  
que ya en mi sangre bañada,  
hoy moría desangrada.  
[vv. 359-369]

TETRARCA                    [...]  
Y porque veas aquí  
cómo mienten las estrellas  
y que el hombre es dueño dellas,

*(Saca el puñal y ella se asusta.)*

mira el puñal.

MARIENE                    ¡Ay de mí,  
esposo, yo...!

TETRARCA                    ¿De qué así  
tiemblas?



MARIENE

    Mi muerte me advierte  
 mirarle en tu mano fuerte.

    [I, p. 68]<sup>20</sup>

Mencia desconoce la maldición que pesa sobre ella, pero esa exacta anticipación de su muerte actúa como eslabón entre la amenaza del pasado y la sombría suerte que parece aguardarla. Mariene, por el contrario, se asusta precisamente por saber lo que le espera, pues ha desafiado a los cielos solicitando un horóscopo a un astrólogo y este le ha desvelado que el puñal de su marido daría muerte «a lo que más en este mundo amares» [I, p. 65]:

    Yo, que mujer nació –con esto digo  
 amiga de saber– docto testigo  
 le hice de tu fortuna y mi fortuna;  
 que, viendo cuánto al monte de la luna  
 hoy elevas la frente,  
 quise antever el fin. Él, obediente,  
 con el mío juzgó tu nacimiento  
 y, a los acasos de la suerte atento,  
 halló... –aquí el labio mío  
 torpe muda la voz, el pecho frío  
 se desmaya, se turba y se estremece,  
 y el corazón aun con latir fallece–  
 halló, en fin, que sería  
 infausto triunfo yo –¡qué tiranía!–  
 de un monstruo, el más cruel, horrible y fuerte  
 del mundo; y en ti halló que daría muerte  
 –¡qué daño no se teme prevenido?–  
 ese puñal que ahora traes ceñido  
 a lo que más en este mundo amares.

    [I, p. 65]

Los esfuerzos de Herodes por demostrarle «cómo mienten las estrellas» serán vanos, aunque sea cierto «que el hombre es dueño dellas», pues el puñal parece tener vida propia y, pese a intentar desprenderse

---

20 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El mayor monstruo del mundo*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

de él, siempre regresa a su dueño –Herodes lo arroja al mar pero Tolomeo lo trae hundido en el hombro y se lo devuelve– que, accidentalmente, acabará clavándose a Mariene. Sin embargo, todo aquello que parece fruto de la casualidad tiene un segundo significado. Ese cúmulo de «azares» –el retrato de Mariene cae e impide que el Tetrarca apuñale a Octaviano– muestra que no se puede escapar a la fatalidad queriendo averiguar y gobernar el destino, anteponiendo la arrogancia a la prudencia, pues no por querer ocultar el instrumento del vaticinio se entierra la voluntad. Con puñal o sin él, Herodes subordina el amor a los celos y ordena la muerte de Mariene para evitar que ni Octaviano ni ningún otro hombre pueda llegar a amarla. Cuando Mariene se entere pasará al instante del amor al odio, enclaustrándose voluntariamente y muriendo para su marido aun antes de que este la mate, y ella misma propiciará el suceso al apagar las luces para estorbar la riña entre sus dos enamorados que, paradójicamente, solo intentan defenderla. Anticipándose a los sucesos, ambos cónyuges propician el cumplimiento de la profecía.

Como hemos visto, estrellas, augurios, vaticinios, sueños, maldiciones... las diversas formas de encarnar el hado en la tragedia no mienten, y desvelan un futuro funesto que la presunción, enmascarada de afán de conocimiento, lleva a intentar conocer de forma anticipada e imprudente. En ese mismo instante el personaje lamenta haber sondeado lo oculto, pero no hay vuelta atrás y solo queda intentar frenarlo. El agüero debe ser entonces descifrado, pero no se posee toda la información, pues remite al porvenir, y la combinación de temores e intereses llevará a dotar de significado trascendente las palabras del pronóstico. Sin embargo, nadie percibe que el *fatum* se cumplirá literalmente, y todas las interpretaciones simbólicas que genera resultan erradas porque se construyen a la medida del deseo. Porque las estrellas solo pueden gobernarse anteponiendo la razón a la pasión, el bienestar ajeno a la satisfacción propia.

Así pues, el motivo del hado es recurrente en la tragedia barroca, y a él se aparejan unas constantes ideológicas y actanciales. En primer lugar, el que solicita un horóscopo intenta desvelar lo vedado al ser humano, desafiando así al destino, a los designios de Dios, y ello no puede quedar sin consecuencias, aunque todos lo aprenden tarde. Por eso, anticipado el porvenir, se desea no haberlo sabido. En segundo lugar, el vaticinio remite a un futuro cuyas circunstancias escapan al control de quien interpreta, pero nadie sospecha que se cumplirá al pie de la letra, y las lecturas simbólicas que se aplican constituyen un nuevo error. En

tercer lugar, no hay horóscopo favorable, y los esfuerzos para evitar la desdicha resultarán inútiles, pues en realidad se corre en dirección hacia aquello de lo que se huye, sin advertir que la única posibilidad de cambiar ese destino anunciado es emplear sabiamente el albedrío para enfrentarse a la predicción y desviar lo fatal, como hace Segismundo enseñado por un sueño<sup>21</sup>:

Lo que está determinado  
del cielo, y en azul tabla  
Dios con el dedo escribió,  
de quien son cifras y estampas  
tantos papeles azules  
que adornan letras doradas,  
nunca miente, nunca engaña,  
porque quien miente y engaña  
es quien para usar mal dellas  
las penetra y las alcanza.

[vv. 3162-3171]

Los protagonistas no son zarandeados por la divinidad, ni pueden escudarse en la ignorancia o la enajenación, sino que atraviesan las fases de *hamartia* e *hybris*, labrando un final acorde con su conducta y sus errores. El conocimiento desencadena la maquinaria de la fatalidad, que solo puede detener el albedrío, frontera entre el hado y el destino. En la tragedia del Siglo de Oro, el hado es un componente estético que se cumple de forma tan literal como irónica, pues proponerse eludirlo equivale a propiciarlo. El destino, en cambio, es un elemento trascendente que el ser humano construye a lo largo de una experiencia formativa sembrada de decisiones más o menos oportunas, pero siempre personales e intransferibles con las que aprenderá a conquistarlo o renunciará para siempre, cegado por las pasiones, a dominarlo. El héroe de la tragedia barroca es libre para elegir, pero puede hacerlo bien o mal. Por eso el hombre no es dueño de las estrellas pero sí de su destino aunque, para-

---

21 «BASILIO. Tu ingenio a todos admira. / ASTOLFO. ¡Qué condición tan mudada! / ROSAURA. ¡Qué discreto y qué prudente! / SEGISMUNDO. ¿Qué os admira? ¿Qué os espanta, / si fue mi maestro un sueño, / y estoy temiendo en mis ansias / que he de despertar y hallarme / otra vez en mi cerrada / prisión? Y cuando no sea, / el soñarlo sólo basta; / pues así llegué a saber / que toda la dicha humana, / en fin, pasa como sueño. / Y quiero hoy aprovecharla / el tiempo que me durare [vv. 3302-3316].

dójicamente, no se dé cuenta, porque no advierte que el horóscopo se cumple a través precisamente del ejercicio de la libertad. De ahí que, para intentar enmendar la osadía de haber pretendido descifrar lo vedado, necesite que se empeñe en creer que mienten las estrellas y, negándoles crédito, acabe por convertir en misterios los signos literales del hado, cuya lectura fatal y errónea viene a confirmar, en definitiva, que, como bien sabía Basilio, «a quien le daña el saber, homicida es de sí mismo».

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia», en *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles*, ed. Juan M. Carrasco González, M<sup>a</sup> Jesús Fernández García y María Luísa Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Cáceres - Junta de Extremadura, 2000, vol. I, pp. 239-257.
- «Del texto al espectáculo: recursos escénicos en *Castro* de António Ferreira y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara», en *Literatura i Espectacle. Literatura y espectáculo*, ed. Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, Alicante, Universidad de Alicante - SELGYC, 2012, pp. 29-39.
- *La tragedia española en el Siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, en *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959, tomo I, «Dramas», pp. 1957-1990.
- *El mayor monstruo del mundo*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- *La cisma de Inglaterra*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.
- *La hija del aire*, I y II, ed. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

- *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- FERREIRA, António, *Castro*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, A Coruña, Biblioteca-Arquivo teatral «Francisco Pillado Mayor», 2000.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990 (vol. II), tomo IV.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *Reinar después de morir*, ed. Manuel Muñoz Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.