

El condenado por desafortunado: *Próspera y Adversa fortuna* de don Bernardo de Cabrera, de Mira de Amescua

José María Ruano de la Haza
Universidad de Ottawa

En su introducción a la edición crítica de las dos comedias de don Bernardo de Cabrera, Antonio Serrano declara que el protagonista aparece «como el noble adornado de todo tipo de virtudes». Pero, si esto es así, se pregunta Serrano,

¿por qué, entonces, se derrumba? ¿Por qué cae en desgracia? ¿Por qué es su final tan terrible y desgraciado? ¿Podrá entenderse como lección moral? ¿O, acaso, puede ser una alusión, como el tema en sí mismo, a situaciones reales de la España del momento, que, para ser tratadas, requerían un distanciamiento o un enmascaramiento de traslación temporal? ¿O, simplemente, el valido cae porque, al fin y al cabo, la diosa Fortuna es voltería y caprichosa? (Mira, p. 28).

Nótese que, entre las diversas hipótesis que baraja Serrano, no figura la que, a primera vista, debería ser, dramáticamente hablando, la más apropiada: el carácter del protagonista. Hablando de *Hamlet*, *Macbeth* u *Otelo* no dudaríamos un momento en situar en el primer lugar de esa lista de hipotéticas causas de la tragedia, la personalidad de los protagonistas. Pero en el caso de las dos comedias de Mira de Amescua ni se nos ocurre pensarlo. ¿Por qué? Porque estamos convencidos de que, como ya dijieran George Ticknor, Alexander Parker y Juana de José Prades en su día, y seguimos repitiendo hoy, los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, a diferencia de sus contemporáneos ingleses y franceses, no crearon auténticos personajes, con personalidades individualizadas que pudieran explicar sus acciones, sus palabras, sus sentimientos y su final feliz o desgraciado. Al contrario, estamos convencidos de que la inmensa galería de personajes de nuestro teatro clásico son personajes-tipo, que se comportan de acuerdo con ciertas convenciones lingüísticas y sociales del grupo a que pertenecen. Juana de José Prades definió los rasgos esenciales de estos personajes-tipo en su clásico estudio de cinco dramaturgos menores. Sus

conclusiones, sin embargo, sólo pueden ser consideradas parciales, ya que los datos que recoge sirven para demostrar una proposición del tipo «sujetopredicado». Y como ya advirtiera Bertrand Russell, «la creencia o convicción subconsciente de que todas las proposiciones son del tipo “sujetopredicado” —es decir, de que cada dato consiste en una cosa que posee cierta cualidad— ha incapacitado a la mayoría de los filósofos a ofrecer una explicación del mundo de la ciencia o de la vida cotidiana» (pp. 54-55). Aplicado a los personajes de la Comedia española, no ha logrado más que reafirmar el mito de que son personajes-tipo. Efectivamente, si buscamos solamente rasgos comunes en los personajes del Siglo de Oro, parece inevitable que solamente encontraremos rasgos comunes, es decir, en términos teatrales, personajes-tipo. El personaje-tipo de Juana de José Prades equivale a la especie; pero el verdadero personaje teatral ha de crear la ilusión de que es un individuo que, aunque perteneciente a una especie, es diferente de todos los otros miembros de esa especie. El auténtico personaje teatral, lejos de comportarse de acuerdo con un preestablecido patrón de conducta, ha de ser en cierto sentido impredecible, insondable y susceptible de ser representado en escena de diferentes maneras. Pensemos en los muchos Hamlets que desde Edmund Kean hasta John Gielguld, Laurence Olivier, Ralph Fiennes, el australiano Mel Gibson y el canadiense Keanu Reeves se han paseado por los escenarios ingleses y norteamericanos.

La única manera de desmitificar el mito de que el teatro clásico español no ha creado verdaderos personajes es, naturalmente, intentar individualizarlos. Pero esto no es siempre tarea fácil. Por ejemplo, a primera vista, la mayoría de los personajes en las dos comedias de don Bernardo de Cabrera crean en el lector la poderosa impresión de que, efectivamente, están caracterizados en función del tema. Este tema, indicado en los dos títulos, es el de la Fortuna. En las dos piezas se hace hincapié en la caprichosa Fortuna mediante la presentación de una serie de coincidencias, a veces inverosímiles, que logran hacer subir o bajar a don Bernardo y a don Lope de Luna cuando le interesa al dramaturgo. Por ejemplo, la manera en que en la primera comedia el Rey se distrae convenientemente cuando don Lope de Luna menciona los méritos de su familia o se duerme convenientemente cuando don Bernardo alude a las hazañas de su amigo no puede verse más que como intervención directa del dramaturgo. Pero es que, claro, como señala Antonio Serrano, los dos validos, «representan [...] la figura paradigmática de los que son azotados por los caprichos del destino» (p. 30), y la mejor manera de que los azotes, merecidos o no, sean atribuidos al destino es convertirlos en producto del azar. A primera vista, pues, parece indiscutible que la trama argumental de esta bilogía se desarrolla,

cambia, gira y concluye, no impelida por el carácter de los protagonistas, sino en función del tema. Los malentendidos se multiplican, las coincidencias están a la vuelta de la esquina, y los personajes cambian de manera de pensar sin motivo aparente (especialmente el Rey y su hermana Violante). Lejos de estar individualizados, los personajes se asemejan a títeres cuyos hilos son manejados por un dramaturgo que quiere enseñar a su público una lección moral, política o religiosa.

¿Es, pues, imposible construir un auténtico personaje teatral del don Bernardo de Cabrera miramescuano? Para poder contestar a esta pregunta, deberemos antes responder a otras dos: 1) ¿qué es un auténtico personaje teatral?; 2) ¿cómo se construye un personaje teatral?

La respuesta más directa a la primera pregunta es que un auténtico personaje teatral es el que está dotado de la complejidad suficiente para crear en el espectador la ilusión de que está viendo y oyendo a un verdadero ser humano, es decir, a una persona *consciente* de su propia identidad. Harold Bloom dice hablando de Hamlet que «la *consciencia* es su característica sobresaliente» (404). El fenómeno de la consciencia humana es, sin embargo, uno de los más difíciles de definir y explicar, tanto para científicos como para filósofos.

En los últimos cincuenta años, los llamados Filósofos de la Mente han distinguido entre dos tipos de «consciencia»: la que podríamos llamar «autoconsciencia», que es la consciencia de que uno es consciente; y la «consciencia experiencial», que es la que influye en nuestro vivir cotidiano (Elton, pp. 140-141). La «consciencia experiencial» se forma, se desarrolla y «aprende a vivir» —a reconocer la realidad, a reaccionar, a recordar, a sentir y a pensar— por medio de un complejo proceso que incluye la percepción del mundo exterior, los instintos, las emociones, las necesidades primarias, la imitación y la memoria. El aprendizaje es continuo e inconsciente y comprende un doble proceso mental, ya que la mente humana es consciente de su consciencia experiencial y es, por tanto, capaz de analizarla, controlarla, cambiarla y dirigirla mediante la reflexión, la planificación, la memoria, la imitación y la abstracción. En otras palabras, los seres humanos somos, gracias al lenguaje, «autoconscientes», y esta cualidad nos permite, no sólo reflexionar sobre cómo funciona nuestra mente y la de otros seres humanos, sino también acelerar, modificar, controlar, censurar y desarrollar el proceso de aprendizaje que forma la consciencia experiencial. El problema es que la facultad de la autoconsciencia es tan extraordinaria que nos hace pensar que ejerce un control continuo sobre nuestra consciencia experiencial. La realidad, según los filósofos de la mente, es muy diferente. Los actos de autoconsciencia no son ni tan comu-

nes, ni tan constantes, como puede parecer a primera vista. Julian Jaynes, por ejemplo, sostiene que en nuestro quehacer cotidiano, la autoconsciencia no solamente es a menudo innecesaria, sino que constituye un auténtico obstáculo (p. 26). Los seres humanos, dice, nos movemos, reaccionamos y hablamos gran parte del día en respuesta automática, e inconsciente, a estímulos externos (una orden, una pregunta, un gesto) o internos (una emoción, un deseo, un pensamiento, un acto previo de autoconsciencia). Incluso el uso de la razón, dice Jaynes, no requiere a menudo un acto de autorreflexión (pp. 41-44). Todos hemos tenido ocasión de oír una respuesta espontánea, inmediata, pero apropiadísima, a un comentario jocoso. Todos hemos tenido la experiencia de decir o hacer algo para preguntarnos inmediatamente después: ¿Por qué he dicho o hecho tal cosa? Claramente, estos casos excluyen la autoconsciencia. Decimos que hemos hablado o reaccionado instintivamente. Pero si bien se mira no hay nada instintivo en una frase espontánea, especialmente si es irónica y apropiada al contexto. Ni hay nada instintivo en el caso de un futbolista que interpone su cuerpo para detener el balón. Lo instintivo sería evitar el golpe del balón. Estos actos son discriminatorios, ya que seleccionan excluyendo; e implican un proceso mental del cual, sin embargo, no somos conscientes. El ejemplo más claro de un proceso mental inconsciente ocurre, según Jaynes, cuando hablamos. Al pronunciar palabras no somos conscientes ni de cómo formamos los sonidos, ni de cómo encontramos las palabras adecuadas, ni de cómo colocamos esas palabras una detrás de la otra para articular frases que forman oraciones gramaticales. Solamente somos conscientes, y no siempre, de las instrucciones (o estímulos) que nos damos a nosotros mismos, las cuales generan automáticamente una oración gramatical (p. 40). Pero esta oración gramatical no es producto del azar, sino resultado de un proceso mental, del cual, sin embargo, no somos conscientes. Según Jaynes, «el acto de pensar ocurre antes de que sepamos lo que estamos pensando» (p. 39). La «autoconsciencia» se manifiesta, pues, de dos maneras: 1) sutilmente, actuando como una especie de censor (o editor, como lo llama Daniel Dennett) que, generalmente, aunque no siempre, nos impide decir o hacer cosas inapropiadas; 2) evidentemente, en el acto volitivo de conocer y analizar lo que estamos pensando. Pero este acto, si bien lo miramos, no es un acto de introspección, sino más bien de retrospección. Tratamos de entender lo que estamos pensando *recordando* lo que acabamos de decir, internamente a nosotros mismos o en voz alta a otros.

Resumen, pues, según Jaynes, un ser humano posee la capacidad de actuar, hablar, sentir, aprender, conceptualizar, e incluso razonar sin ser *consciente* de lo que hace. Como dijo Paul Valéry, en relación al famoso

«pienso, luego existo» de Descartes, «yo, algunas veces pienso, y otras, existo» (citado por Dennett, p. 423). Una persona no siempre hace las cosas a la vez. Por ejemplo, un ser humano que regularmente delega las funciones de la autoconsciencia —reflexión, planificación, interpretación, motivación, raciocinación— a otras personas, o a una ideología política o religiosa, existe pero no piensa. Sus palabras, reacciones, acciones e incluso sus pensamientos pertenecen a la especie pero no al individuo.

La aplicación de este concepto a los personajes-tipo me parece evidente. Son personajes que, como el perro de Pavlov, responden de manera predecible a los estímulos que les presenta el dramaturgo. Ellos existen y el dramaturgo piensa; ellos hacen y el dramaturgo decide. Cuando el Rey favorece a Don Bernardo de Cabrera en las dos comedias de Mira de Amescua, o cuando la princesa Violante le muestra amor, o cuando don Lope profesa su amistad por él, el personaje actúa, piensa y habla de la manera convencional que ha aprendido. En sus relaciones con los otros personajes, su conducta se ajusta en general a las normas apropiadas al tipo social a que pertenece. Como dice el Rey de don Bernardo «es galán y cortesano» (I, 421)¹, y eso, al parecer, es todo lo que necesitamos saber de él. Por eso podemos llamarlo un personaje-tipo.

Excepto que, como espero demostrar, en las dos comedias de Mira de Amescua no hay un solo don Bernardo sino dos. El primer don Bernardo es el ente social, cuya conducta es predecible y convencional. El segundo es un ser que reflexiona, aunque sólo lo haga, como veremos, en respuesta a las manifestaciones de la Fortuna. Pero antes de examinar a este segundo don Bernardo, he de tratar de contestar a mi segunda pregunta: ¿cómo se construye un personaje teatral?

En *El concepto de la mente*, publicado en 1949, Gilbert Ryle desmanteló lo que él llamó memorablemente el mito de *the ghost in the machine*, es decir, la idea cartesiana de que el ser humano está compuesto de dos naturalezas, una mental o espiritual (el fantasma o espíritu); y la otra material (la máquina). Según Ryle, y también Julian Jaynes, Daniel Dennett, John Searle, David Chalmers y muchos otros filósofos, biólogos y psicólogos, la mente humana como entidad independiente —que Descartes creía estaba localizada en la glándula pineal y desde allí hacía funcionar el resto del cuerpo— no existe². El movimiento de mi brazo no está dirigido por ese

¹ Todas las referencias a las dos comedias, remiten a la citada edición crítica de Antonio Serrano.

² Tres buenas introducciones al tema, aunque no todos los autores citados estarían de acuerdo con todo lo que se dice en ellas, son las de Mel Thompson, Francisco Mora, y la recientemente publicada (2004) de John Searle. La idea de que la mente es inseparable del cuerpo huma-

ente inmaterial, cuyas órdenes son transmitidas a través de mis nervios. Y esto se demuestra reconociendo que cuando yo muevo el brazo, no me desdoble en dos entidades: una que mueve el brazo y otra que es consciente de que estoy moviendo el brazo. Sólo hay una personalidad, una mente, una entidad que mueve ese brazo.

Se sigue, pues, que si deseo saber cómo soy, no puedo mirar dentro de mí mismo, como el químico mira por un microscopio, para descubrir algo que pueda llamar mi personalidad. Mi personalidad la construyo yo *inductivamente*, echando una mirada hacia atrás, recreando, clasificando y analizando las acciones, reacciones, palabras y pensamientos de mi consciencia experiencial, y haciendo especial hincapié en los que me parecen *subjetivamente* más significativos. Daniel Dennett, quizás el filósofo de la mente más importante en la actualidad, denomina este proceso la «narrativización» del yo, pues lo que yo hago es transformarme en el personaje de una historia de mi vida que yo me cuento a mí mismo. Pero lo significativo, señala Dennett, es que, al contrario de los novelistas profesionales, yo no me imagino, consciente y deliberadamente, qué cuentos voy a contarme sobre mí mismo ni cómo me los voy a contar. «Narramos nuestras propias historias —dice el filósofo norteamericano—, pero en la mayoría de los casos no nos las narramos nosotros mismos; sino que son ellas las que nos narran. Nuestra consciencia de lo que somos, nuestra personalidad, es producto de las historias que nos hemos narrado, y no al contrario» (p. 418). Como dice un personaje de una novela de David Lodge, «eres lo que hablas», o mejor dicho, «eres lo que te habla» (p. 40).

Si esto es así, entonces, para saber cómo es otro individuo, o un personaje teatral, no deberé bucear en su mente, o en el texto, en busca de una personalidad, pues ésta no existe como entidad fija e independiente; lo que haré será observar lo que hace, dice y piensa para narrar su historia y, basándome en ella, construir su carácter. El método que utilizaré será el método inductivo, que es el mismo que utilizo, aunque no me dé cuenta cabal de ello, para narrarme mi propia historia y construir mi propia personalidad. Por tanto, en lugar de escudriñar las palabras que escribió el dramaturgo en busca de una personalidad, utilizaré esas palabras, cual ladrillos de un edificio, para construirla, privilegiando algunas; dando menos realce a otras, cuya función quizás sea sólo de adorno, hasta conseguir erigir un

no procede de Aristóteles, *De anima*, y fue lanzada de nuevo en el Renacimiento por Pietro Pomponazzi en su *Tractatus de immortalitate animae*, de 1516, escrito en respuesta a la decisión de Quinto Concilio Laterano (1513) de declarar dogma de la Iglesia la inmortalidad del alma.

edificio armonioso que forme parte del conjunto a que pertenece. Naturalmente no todos los personajes podrán convertirse en edificios armoniosos. Si el dramaturgo no me da suficientes materiales, no lograré rematar el edificio. Ni podré edificarlo si los materiales son todos parecidos, o defectuosos, o inapropiados, o inútiles. Pero suponiendo que tengo lo preciso, mi labor consistirá en construir un personaje teatral con el material, y solamente con el material, que me ha legado el poeta. Este proceso no deberá ser arbitrario ni frívolo; tampoco deberá ir a contrapelo del texto en su totalidad ni deberá eliminar las partes que no encajen en mi esquema inicial. El personaje construido ha de ser lógico, coherente, plausible, apropiado al contexto histórico y literario en que fue creado, dramáticamente interesante y, si es posible, vehículo de cierta verdad poética o psicológica. En suma, ha de ser un personaje que, al menos durante la representación, cree en el espectador la ilusión de que está viendo y oyendo a una persona real, a una persona que comparte su humanidad, que piensa y reflexiona como él o ella, y con la cual y sus problemas puede identificarse. El personaje convencional está condenado a responder automáticamente a los estímulos que recibe, sin examinar críticamente lo que hace. El verdadero personaje teatral se contradice, duda y cambia de opinión, ya que es un ser pensante, consciente de que existe, es decir, de que es él y no el dramaturgo el que elige el sendero que debe seguir.

Veamos, pues, si el segundo don Bernardo al que aludí antes puede ser considerado un verdadero personaje teatral, según esta definición.

En su primera escena con don Lope de Luna, don Bernardo le oye quejarse de su adversa Fortuna.

no escapé de pendencia, sin herida;
pretendiendo, jamás alcancé nada;
no jugué, sin perder [...] y soy tan desdichado
que quiero siempre amar, sin ser amado

(I, 11-16)

La respuesta de don Bernardo es convencional. Utilizando un título calderoniano, podemos resumirla diciendo que cree que no hay más fortuna que Dios: «Dios es el dueño de todo, / que, sin Él, no hay causa alguna» (I, 28-29). Por esa razón, continúa diciendo:

De los trabajos os digo
que Dios los reparte al malo
por prevención de castigo;
y por mérito y regalo
los suele dar al amigo.

(I, 35-39)

La prueba de que esto es así, la encuentra don Bernardo en su propio pasado:

De mí, os podré asegurar
que nunca reñí, sin herir;
nunca jugué, sin ganar;
no pedí, sin recibir;
y no amé, sin alcanzar.

(I, 45-49)

Como vemos, ambos personajes, basándose en sus propias experiencias, llegan empíricamente a conclusiones opuestas. Las respuestas de don Bernardo, sin embargo, sugieren que confunde dos tipos de fortuna: la que Otis Green denomina «fortuna de tejas arriba» o providencia divina, y la «fortuna de tejas abajo», que es la personificación de los cambios y vicisitudes de la vida humana (p. 280). El resultado de esta confusión es evidente cuando las dos fortunas –aunadas hasta ahora en la experiencia de don Bernardo– divergen. Esto sucede por primera vez en su audiencia con el rey Pedro V. En el curso de esta escena don Bernardo se ve favorecido del Rey y don Lope de Luna injustamente desdeñado a causa de una distracción casual del soberano. Tras la audiencia, don Bernardo recuerda, en un soliloquio en forma de soneto, a personajes famosos que experimentaron grandes cambios en su fortuna –Tarmolán, Cincinato y Rodope– y concluye que no puede fiarse de ella, pues «el mundo es vario / y temo las mudanzas de esta vida» (I, 547-548). Su temor procede del hecho de que su concepto original de la Fortuna, según el cual Dios la reparte de acuerdo con la bondad o maldad del individuo, no concuerda con lo que acaba de presenciar. Si el Rey hubiese estado distraído mientras hablaba don Bernardo, él hubiese sido el olvidado y don Lope el beneficiado. Al contrario de lo que sucede con sus relaciones sociales, que son, como señala Antonio Serrano, rutinarias, predecibles y convencionales, don Bernardo reacciona ante esta primera manifestación de una Fortuna caprichosa cambiando de opinión, lo cual implica un acto de reflexión y no mera respuesta automática a un estímulo recibido.

He aquí el tipo de material textual que se puede aprovechar para la construcción de un personaje teatral. En estas comedias que podríamos

llamar de tesis (como es, por ejemplo, *El condenado por desconfiado*), el método a utilizar para construir un personaje ha de ser diferente del que emplearemos para las comedias de carácter, como es, por ejemplo, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón. Los personajes en las comedias de tesis se construyen prestando atención a su conflicto dialéctico, no con otros personajes, como ocurre en las tragedias de Shakespeare, sino con el tema de la obra.

Un personaje en conflicto con otros personajes no tiene por qué ser más o menos auténtico que un personaje cuyo antagonista es una idea abstracta como la obligación, la lealtad, los celos o la fortuna próspera o adversa. La postura intelectual de don Bernardo de Cabrera hacia los cambios de la Fortuna puede ser presentada en escena con gran complejidad psicológica, ya que lo vemos fluctuar entre la confianza y la desconfianza, el aliento y el desaliento. Cuando Leonora, con la intención de engañarlo, le sugiere que escriba un papel a Violante, el protagonista de Mira se olvida momentáneamente de su temor, y creyendo que la Fortuna continúa favoreciéndolo (I, 822), sigue el consejo de la dama sin reflexionar. La reflexión, las vacilaciones, los miedos ocurren después, cuando se encuentra solo: «Ya me hallo arrepentido / del papel, que aunque da aliento / la Fortuna al atrevido, / hay algún atrevimiento / que es necio y descomedido» (I, 910-914).

Lo que antes era certeza se ha convertido ahora en duda. Don Bernardo reaccionó a la sugerencia de Leonora como reacciona convencionalmente el personaje-tipo del galán; pero ahora, en este corto aparte, asediado por el temor, reflexiona y se arrepiente de lo que ha hecho antes sin reflexionar. He aquí un ejemplo evidente del germinar de la autoconsciencia en la mente del personaje.

Y así prosigue la primera de las dos comedias que dramatizan su vida. Don Bernardo sube más y más en la estima del Rey y de la Infanta, con la cual llega incluso a concertar bodas. Y, sin embargo, su subida está puntuada por la desconfianza, el persistente temor de que su buena fortuna no puede durar. La desconfianza que muestra don Bernardo, que se hará monje en la segunda comedia, en que Dios le favorecerá por sus buenas obras (de las cuales hace acopio en la primera comedia, especialmente en su tratamiento de don Lope) nos recuerda a la del monje Paulo en *El condenado por desconfiado*³. Tanto la desconfianza de uno como la del otro, aun

³ Hace algunos años, dije que, aunque no podía aducir pruebas, *El condenado por desconfiado* no me parecía comedia de Tirso de Molina, sino de Mira de Amescua («Una posible puesta en escena», p. 105). Tras leer con detenimiento las dos comedias de don Bernardo de Cabrera y comprobar lo mucho que tienen en común con *El condenado*, me reafirmo en ello.

cuando tenga su origen en experiencias dramatizadas en ambas piezas (el sueño de Paulo en *El condenado* y la audiencia del Rey en *Próspera fortuna*), son en realidad sentimientos con profundas raíces en sus consciencias experienciales. Don Bernardo, por ejemplo, no comprende por qué «puede el sentimiento en mí / más que mi propia alegría» (II, 728-729), y la curiosidad de Paulo enturbia la dicha que le produce el vivir en la «soleidad apacible y deleitosa» (v. 2).

La complejidad psíquica de don Bernardo aumenta en la segunda comedia. Al comienzo de su primera jornada, se encuentra en la cúspide de la buena fortuna; pero al oír a unos músicos cantar unas coplas (vv. 221-224) se entristece, pues las interpreta como anuncio de los inevitables cambios de la Fortuna. Esta interpretación no es, sin embargo, la más apropiada, como sugiere Roberto: «¿En agüeros das / en la noche alegre / de San Juan?» (II, 230-232). En efecto, la canción no es ni mucho menos similar a la de *El caballero de Olmedo*, de Lope, la cual anuncia la muerte del protagonista. Solamente una mente retorcida por miedos irracionales puede encontrar en una cancioncilla que declara que «alegres las cosas / trocadas están / en la noche alegre / del señor don Juan» un anuncio inminente de su caída en desgracia; especialmente si nos detenemos a considerar que, por el momento, don Bernardo no tiene nada que temer, ya que goza de la amistad del rey y del amor de la Infanta. Haciendo hincapié en esta injustificada reacción a la canción, el actor que lo represente podrá sugerir que don Bernardo, perversamente, no sólo espera sino que casi parece desear su caída. En efecto, el protagonista de Mira sólo muestra felicidad cuando se encuentra condenado a muerte: «el morir es ventura» (II, 2863). Los cambios de la fortuna son, según ha comprobado en su amigo don Juan, una realidad de la vida; pero lo que verdaderamente provoca sus miedos irracionales no es el cambio de Fortuna, pues cuando ocurre se declara venturoso, sino el miedo que tiene de que su fortuna cambie en cualquier momento:

En la Infanta ¿qué esperanza,
ni en el tiempo, he de tener,
si del tiempo y la mujer
ha nacido la mudanza?

(II, 329-332)

Esta creencia, agobiante para él, le hace ver agüeros por todas partes (vv. 284, 301, 1808), y resulta en un trastorno psicológico cuya principal manifestación es un sentimiento irracional de infelicidad («la noche de mi temor», II, 336, como él lo llama). La verdadera causa de su caída en

desgracia no es, pues, la fortuna voltaria sino la ansiedad que siente cuando descubre que la fortuna es voltaria. No es la desgracia presente lo que le causa ansiedad, sino la potencialidad de la desgracia, como podemos comprobar en la escena más importante de la obra, la del final del primer acto de la segunda comedia.

El comienzo de la caída de don Bernardo se debe, aparentemente, a una mudanza de la Infanta, que caprichosamente le olvida y se enamora de don Lope de Luna. Pero en realidad, don Bernardo se retira de la Corte y se convierte en monje *antes* de conocer la mudanza de la Infanta. Ni los caprichos de la Fortuna ni los caprichos de una mujer influyen, pues, en su decisión. El origen de esta decisión la hemos de encontrar en sus miedos irracionales, los cuales agujonean su consciencia desencadenando un proceso mental que le lleva a una interpretación errónea de la realidad. En un aparte, don Bernardo reflexiona:

¿Qué tenéis, alma cobarde?
¿Qué novedades son éstas,
que no se hacen las fiestas
ni entra el Príncipe esta tarde?
El palacio está suspenso;
el vulgo maravillado;
yo, temeroso y turbado,
quimeras no alegres pienso.
El Rey me mira; sospecho
que está triste y con enojos,
que el Rey descubre en los ojos
el odio o el amor del pecho.
La cara del Rey es luna
que nunca está en un estado,
y espejo en que ve el criado
su buena o mala fortuna.

(II, 920-935)

Su lectura del rostro del Rey es, sin embargo, incorrecta, como oímos de boca de la Infanta. Según Violante, la cara del Rey es «la que merece / quien a su rey no agradece / la merced y la afición» (II, 953-955). La caída de don Bernardo no se debe, pues, a su adversa fortuna, ni a la mudanza de Violante, sino a su carácter, que le impide agradecer la merced y la afición de su Rey y disfrutar y alegrarse de su próspera fortuna.

Es interesante notar a este respecto que el tema de la obra hubiese cobrado mayor realce si la caída de don Bernardo hubiese sido una sorpresa tanto para él como para los espectadores. El texto de la comedia, e incluso

su título, indica, sin embargo, que su tragedia es inevitable. Este importante detalle resta importancia al tema y lo añade el carácter de don Bernardo. El público no prestará atención a lo que ya conoce (que la fortuna de don Bernardo cambiará) y sí a lo que desconoce: cómo reaccionará don Bernardo cuando cambie su fortuna. Y esta reacción es verdaderamente sorprendente. Como él mismo dice ya en su hábito de monje benito, «he sido tan venturoso / que hasta el caer fue subir» (II, 1178-1179). Habiendo perdido todo, ya no teme perder nada. El prototipo del hombre que pierde todo es el Job bíblico. Pero don Bernardo no es fiel a este prototipo, pues lejos de quejarse como hace Job («Perezca el día en que yo nací», etc. Job: 3.3), el protagonista de Mira se alegra de su desgracia.

En la segunda jornada de la segunda comedia, Ricardo informa a don Bernardo de que el Infante don Carlos quiere asesinar al Rey. Siguiendo su consejo, don Bernardo escribe una carta al Infante aconsejándole que desista en su intento. El momento está lleno de tensión. Tal como indica una acotación, don Bernardo ha de dudar mientras escribe (II, 1642); sus palabras reflejan su estado de ánimo: «El alma empieza a temer» (II, 1644); «Corazón, ¿dudas?» (II, 1654); «Temor de mí no se aparta» (II, 1658); «Sudor helado me corre» (II, 1662). Es un momento de intensa reflexión, en el que como ser autoconsciente, el personaje analiza en una serie de cortos apartes las manifestaciones de una mente que no conoce ni controla completamente.

A mi entender, tanto los soliloquios como los apartes teatrales deben considerarse, no expresión inequívoca de los pensamientos de un personaje, sino más bien exploración por parte del propio personaje de lo que siente y piensa. Como bien dice Daniel Dennett, «Si yo no pudiera hablarme a mí mismo, no podría saber lo que pienso» (p. 316). O, como ha dicho recientemente Edward Albee, «Yo escribo mis piezas teatrales para descubrir por qué las estoy escribiendo»⁴.

Los soliloquios y apartes de don Bernardo de Cabrera deberán, pues, ser utilizados por el actor para comunicar lo que piensa el personaje, no sólo al público, sino al mismo personaje. Al articular en esta escena sus miedos y dudas, don Bernardo se comporta como un auténtico ser humano, dotado de una mente tan enigmática para él como para los espectadores. Como dice Octavio Paz, «ningún ser humano es enteramente transparente, ni para los otros, ni para él mismo» (p. 260). El descubrimiento del miste-

⁴ Catherine Lawson, «Albee on Albee», *The Ottawa Citizen*, 28 de octubre de 2004, p. 1. La cita en inglés dice: «I write my plays to find out why I am writing them».

rioso origen de sus propias emociones es precisamente el signo de la humanidad de don Bernardo.

El que el final de la obra pueda interpretarse en términos del estoicismo cristiano, no deberá restar complejidad psicológica al personaje, pues sería como decir que el Willie Loman de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, no es un auténtico personaje teatral porque su *angst* personal es típico de la clase media norteamericana de mediados de siglo XX. Pero el *angst* moderno no es la causa de la tragedia de Willie Loman y el concepto de la fortuna barroca tampoco lo es de la tragedia de don Bernardo. En ambos casos la causa de la desgracia ha de hallarse en sus respectivos caracteres. La extrema desconfianza de don Bernardo en su buena fortuna, su incapacidad de gozarla cuando la disfruta, es lo que verdaderamente conduce a su trágico final. Y esta desconfianza es causada, a su vez, por el despertar de su autoconsciencia, de sus poderes de reflexión. La felicidad, sugiere el texto de estas dos comedias, consiste en la inconsciencia. El caso es, una vez más, parecido al de Paulo en *El condenado por desconfiado*. A Paulo lo condena su curiosidad intelectual, típicamente renacentista, por descubrir, desvelar, investigar lo desconocido. Es la misma curiosidad que llevó a los exploradores a África, Asia y América o a Galileo a descubrir las lunas de Júpiter. Es la curiosidad que Tertuliano, un pagano que se convirtió al Cristianismo en el siglo III, condena: «Toda la curiosidad acaba con Jesucristo; toda investigación termina con el Evangelio. Tengamos fe y no esperemos nada más»⁵. A don Bernardo le condena otro rasgo renacentista: el despertar de la autoconsciencia, es decir, de la razón, de la capacidad intelectual de reflexionar, analizar e interpretar sentimientos, esperanzas, miedos y deseos. El que sea su autoconsciencia la que le lleva a la tragedia sólo es muestra, una vez más, del triunfo del sentimiento religioso de la época. La implicación del final trágico del personaje es evidente: los sentidos engañan, al igual que engaña la razón y la especulación. El hombre sólo encuentra la felicidad en la fe ciega, o sea, en la inconsciencia que existía antes de que Adán y Eva probaran el fruto del «árbol de la ciencia del bien y del mal» (Génesis: 2.9):

Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió, así como ella. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y *conocieron* [autocococieron] que estaban desnudos.

⁵ Citado por Shlain, p. 38.

En el contexto de la época el despertar del conocimiento, de la curiosidad, de la especulación (palabra que además de su sentido de «reflexionar», significa verse reflejado en un espejo, es decir, contemplarse a sí mismo), es la causa de la caída en pecado o en desgracia. El verdadero motivo de la fortuna adversa de don Bernardo de Cabrera es, pues, lo que le distingue de los personajes-tipo: la autoconsciencia. En su interacción con los otros personajes, su conducta es estereotipada, convencional. El actor que lo represente deberá de poner bien en claro que en estos momentos está fingiendo, haciendo el papel de cortesano, de galán, de valido de comedia. Por otro lado, durante sus soliloquios, apartes y, especialmente, durante sus silencios (o sea, cuando hablan otros personajes pero no él), el actor deberá mostrar la mente del verdadero Bernardo de Cabrera, con todas sus dudas, incertidumbres, miedos, virtudes y defectos, características que comparte con los seres humanos que, como él, se contemplan a sí mismos reflejados en un espejo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLOOM, Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Nueva York, Riverhead, 1998.
- CHALMERS, David, *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- DENNETT, Daniel, *Consciousness Explained*, Boston, Little, Brown, 1991.
- ELTON, Matthew, *Daniel Dennett: Reconciling Science and Our Self-Conception*, Cambridge, Polity Press/Blackwell, 2003.
- GREEN, Otis, *Spain and the Western Tradition*, vol. II, Madison, The University of Wisconsin Press, 1968.
- JAYNES, Julian, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*, Boston, Houghton Mifflin, 1990 (publicado por primera vez en 1976).
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid, CSIC, 1963.
- LODGE, David, *Nice Work*, Londres, Penguin, 1989.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, vol. III, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2003. La introducción de Antonio Serrano comprende las pp. 25-34 y su edición crítica de las dos comedias, con copiosas notas, las pp. 35-326.
- MOLINA, Tirso de, *El condenado por desconfiado*, ed. Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Madrid, Cátedra, 1978.

- MORA, Francisco, *El reloj de la sabiduría. Tiempos y espacios en el cerebro humano*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PARKER, Alexander, *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. London: Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Una posible puesta en escena de *El condenado por desconfiado*». *La década de Oro de la comedia española: 1630-1640*. Ed. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 103-126.
- RUSSELL, Bertrand, *Our Knowledge of the External World*, Londres, Routledge, 1993 (publicado originalmente en 1914 en Londres por The Open Court Publishing Company).
- RYLE, Gilbert, *The Concept of Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984 (publicado originalmente en 1949 en Londres por Hutchinson).
- SEARLE, John, *Mind. A Brief Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- SEARLE, John, *The Rediscovery of the Mind*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1992.
- SHLAIN, Leonard, *Arts and Physics. Parallel Visions in Space, Time and Light*, Nueva York, Harper and Collins, 1993.
- THOMPSON, Mel, *Philosophy of Mind*, Londres, Hodder & Stoughton, 2001.
- TICKNOR, George, *History of Spanish literature*. Nueva edición, Londres, John Murray, 1855.