

©Anagnórisis



©Los autores

©The authors

©Les auteurs

En portada: “Pieza del mes” (marzo de 2010) del [Museo Nacional del Teatro](#)

***Boceto para el telón de embocadura para el Teatro Principal de Trieste (Italia). Alegoría del Teatro y la Música***

**Giovanni Busatto** (1806-1886)

1840

Óleo sobre lienzo. 0,35 x 0,50 cms

Incrip.: “*Giovanni Busatto* (fdo) / *Teatro de Trieste 1840*”

**Giovanni Busato** fue pintor de historia, retratista y escenógrafo italiano, nacido en 1806 en Vizenza y muerto en 1886 en la misma ciudad. Realizó sus estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de Venecia y Roma. En 1848 abrió su propio estudio en Turín y se consagró como uno de los más importantes retratistas de su época. A partir de 1859 trabajó en diversas ciudades europeas como París, San Petersburgo, Constantinopla, Madrid, Viena y Berlín, en esta última aprendió la técnica de *stereocromía* de Wilhelm von Kaulbach. En 1866 regresó a Vizenza, donde trabajó como retratista y pintor de historia, comparándose su obra con la de Jacques-Louis David y Eugène Delacroix. Su hijo Giorgio Busato, también pintor, es considerado como el más importante escenógrafo de los llegados a Madrid para trabajar en el Teatro Real en 1860.

La escena recoge el **Triunfo de la Fama**, representada por la amada de Dante, Beatriz, a la que éste sigue y guía por el Parnaso a numerosos personajes ilustres del mundo de las Letras y la Música. En el centro de la composición, un grupo de amorcillos juguetones sostienen y ofrecen coronas de flores y laurel en agradecimiento a las Artes.

Los personajes que aparecen a la izquierda representan a las Artes Escénicas, como Shakespeare, Calderón, Corneille, Goldoni, Goethe, Voltaire y las alegorías de la Comedia y la Tragedia; en el lado derecho, las figuras personifican a la Música, con Mozart, Bach, Beethoven, Wagner, La Malibran y Paganini.

El **telón de embocadura** o cortina es un elemento decorativo que sirve para cerrar la boca del escenario, separando la escena del espacio reservado a los espectadores. Los telones eran pintados por grandes artistas para darle unidad a la decoración y a la arquitectura del teatro. Los temas fueron variando desde el siglo XVII a nuestros días; en la 2ª mitad del s.XVII los temas habituales eran de carácter mitológico y alegórico. En los primeros años del Romanticismo proliferan los temas históricos o alegóricos, especialmente dedicados a las Artes Escénicas. A partir de 1900 estos telones serán sustituidos por cortinas, bien pueden ser recogidas hacia arriba (telón francés) o las que se dividen de forma simétrica, quedando recogidas en ambos laterales de la escena (telón griego o americano).

Ejemplo de telón de embocadura romántico es éste, diseñado por Giovanni Busato para el Teatro Principal de Trieste, hoy conocido como Teatro Lírico de Giuseppe Verdi.



***Design for the close indrop to the Teatro Principale of Trieste (Italy).  
Allegory of Theatre and Music.***

**Giovanni Busatto** (1806-1886)

1840

Oil on canvas, 0,35 x 0,50 cm

Incrip.: “**Giovanni Busato** (signed) / **Teatro de Trieste 1840**”

**Giovanni Busato** was historical painter, portraitist and Italian designer, born in 1806 in Vizenza and died in 1886 in the same city. He studied painting at the Academy of Fine Arts in Venice and Rome. In 1848 he opened his own studio in Turin and was enshrined as one of the most important portrait painters of his time. After 1859 he worked in several European cities like Paris, St. Petersburg, Constantinople, Madrid, Vienna and Berlin, in this last he learned the technique of *stereocromia* by Wilhelm von Kaulbach. In 1866 he returned to Vizenza, where he worked as a portraitist and history painter, comparing his work to that of Jacques-Louis David and Eugène Delacroix. His son Giorgio Busato, also painter, is considered the most important designer of the new arrivals to Madrid to work at the Teatro Real in 1860.

The scene reflects the **Triumph of Fame**, represented by the beloved of Dante, Beatrice, to whom it is guided by the Parnassus and many characters from the world of Literature and Music. In the center of the composition, a group of playful cherubs offer support and laurel wreaths in gratitude for the Arts.

The characters that appear on the left represent the Performing Arts, like Shakespeare, Calderón, Corneille, Goldoni, Goethe, Voltaire, and allegories of Comedy and Tragedy; on the right side, the figures embody the Music, with Mozart, Bach, Beethoven, Wagner, La Malibran and Paganini.

The **close-indrops** or curtain is a decorative element which closes the front of the stage, separating the scene of the area reserved for spectators. The close-indrops were painted by great artists to give unity to the decoration and architecture of the theater. The topics have varied from the seventeenth century to today; in the 2nd half of the 17th century the usual topics were mythological and allegorical. In the early years of Romanticism proliferated historical or allegorical subjects, especially dedicated to the Performing Arts. Since 1900 these close-indrops mouth will be replaced by curtains, they can be picked up (French drop) or that divide symmetrically, being collected on both sides of the scene (Greek and American drops).

Example of romantic close-indrops is this, designed by Giovanni Busato to the Teatro Principale of Trieste, now known as Teatro Lirico Giuseppe Verdi.



***Croquis du rideau d'avant-scène pour le Théâtre Principal de Trieste (Italie).  
Allégorie du Théâtre et de la Musique.***

**Giovanni Busatto** (1806-1886)

1840

Huile sur toile, 0,35 x 0,50 cm

Incrip.: “*Giovanni Busato* (signé) / *Teatro de Trieste 1840*”

**Giovanni Busato** était peintre d'histoire, portraitiste et scénographe italien, né en 1806 à Vizenza et mort en 1886 dans la même ville. Il étudia la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Venise et de Rome. En 1848, il ouvra son propre studio à Turin et s'imposa comme l'un des portraitistes les plus importants de son temps. Après 1859, il travailla dans plusieurs villes européennes comme Paris, Saint-Petersbourg, Constantinople, Madrid, Vienne et Berlin, dans cette dernière il apprit la technique de *stereocromia* de Wilhelm von Kaulbach. En 1866, il retourna à Vizenza, où il travailla comme peintre portraitiste et d'histoire, en comparant son travail à celui de Jacques-Louis David et Eugène Delacroix. Son fils Giorgio Busato, également peintre, est considéré comme le scénographe le plus important des nouveaux arrivants à Madrid pour travailler au Teatro Real en 1860.

La scène reflète le **Triomphe de la Renommée**, représentée par la bien-aimée de Dante, Béatrice, par laquelle il est guidée par le Parnasse à de nombreux personnages du monde des Lettres et de la Musique. Dans le centre de la composition, un groupe de chérubins jouent et offrent des couronnes de fleurs et de laurier en gratitude pour les Arts.

Les personnages qui apparaissent sur la gauche représentent les Arts de la Scène, comme Shakespeare, Calderón, Corneille, Goldoni, Goethe, Voltaire et les allégories de la Comédie et la Tragédie; sur le côté droit, les figures incarnent la Musique, avec Mozart, Bach, Beethoven, Wagner, La Malibran et Paganini.

Le **rideau d'avant-scène** ou rideau est un élément décoratif qui ferme le devant de la scène, en séparant la scène de l'emplacement réservé aux spectateurs. Les rideaux d'avant-scène ont été peints par de grands artistes pour donner une unité à la décoration et l'architecture du théâtre. Les sujets ont varié du XVIIe siècle à nos jours ; dans la 2e moitié du XVIIIe siècle les thèmes habituels étaient mythologiques et allégoriques. Dans les premières années du Romantisme proliféraient les sujets historiques ou allégoriques, spécialement dédié aux Arts de la Scène. Depuis 1900, ces rideaux d'avant-scène seront remplacés par des rideaux, ils peuvent être retroussés vers le haut (rideau français) ou se diviser de manière symétrique, en recueillant les deux côtés de la scène (rideau grec ou américain).

Exemple de rideau d'avant-scène romantique est celui-ci, conçu par Giovanni Busato, pour le Théâtre Principal de Trieste, maintenant connu sous le nom de Teatro Lirico Giuseppe Verdi.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO



## 2

# MITOS PAGANOS Y BÍBLICOS EN EL TEATRO PAGAN AND BIBLICAL MYTHS IN THE THEATRE MYTHES PAÏENS ET BIBLIQUES AU THÉÂTRE

### NOTA DE LAS DIRECTORAS/DIRECTOR'S NOTE/ NOTE DES DIRECTRICES

6-8

### SIGLOS XVI–XVII/ 16<sup>TH</sup>–17<sup>TH</sup> CENTURIES/ XVI<sup>E</sup>–XVII<sup>E</sup> SIÈCLES

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

«Some remarks on the Eden serpent in Spanish Golden Age Plays»

10-34

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

«Sacra Impostación: El teatro evangelizador de José Anchieta»

35-56

JANICE VALLS RUSSELL

«“So pale did shine the moon on Pyramus”: Biblical Resonances  
of an Ovidian Myth in *Titus Andronicus*»

57-82

ANA MARÍA PORTEIRO CHOUCIÑO

«Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega»

83-104

JOAQUÍN PASCUAL BAREA

«La *Divina vencedora* de Lope de Vega: Caracterización del  
protagonista como Hércules y como otros personajes míticos  
de la Antigüedad y la Biblia»

105-130

CRISTÓBAL ÁLVAREZ LÓPEZ

«Tradición e innovación del mito clásico en *Hero y Leandro*, de  
Mira de Amescua»

131-148

KYRIAKI CHISTOFORIDI

«El Abraham en la obra del teatro cretense. *El sacrificio de  
Abraham* ¿Un héroe trágico?»

149-161

LOURDES ALBUIXECH

«Astrea en *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez»

162-181

GEMMA GÓMEZ RUBIO

«El disfraz histórico de un episodio bíblico en *El Caín de Cataluña*»

182-202

**SIGLOS XIX–XX/ 19<sup>TH</sup>–20<sup>TH</sup> CENTURIES/ XIX<sup>E</sup>–XX<sup>E</sup> SIÈCLES**

FERNANDO GABRIEL PAGNONI BERNS

«Tensiones internas como estrategia para la construcción de personajes en *Judith* de Friedrich Hebbel»

204-226

SUSANA LAGE

«Teatro latinoamericano de transvanguardia: la reescritura o la huella de Dios»

227-239

MARÍA ISABEL GONZÁLEZ ARENAS

«Esperando a Jasón: Análisis y fuentes de *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza»

240-269

**RESEÑAS: «EN PRIMERA FILA» /REVIEWS: «FRONT ROW»/ CRITIQUES: «EN PREMIÈRE FILE»**

«El teatro romántico británico desde el prisma de la cuestión colonial. Goia Angeletti (ed.), *Emancipation, Liberation, and Freedom. Romantic Drama and Theatre in Britain (1760-1830)*»

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN

271-275

«Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.) *El teatro en la Hispanoamérica colonial*»

ALBA URBAN

276-282

«Francisco Ficoroni, *De Larvis Scenicis et Figuris comicis antiquorum romanorum*»

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO

283-286

«*Antígona*, por el Teatro de la Resistencia»

ANTONIO SERRANO AGULLÓ

287-290

«XXXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro»

ILARIA RESTA

291-297

**ENTREVISTA: «ENTRE BASTIDORES»/ INTERVIEW: «IN THE BACKSTAGE»/**

**ENTRETIEN: «DANS LES COULISSES»**

«Entrevista a directores de Jornadas de Teatro Clásico»

299-344

## Nota de las directoras

Este segundo número, dedicado a los mitos paganos y bíblicos en el teatro, cuenta con la colaboración especial del Museo Nacional del Teatro de España. La entidad nos ha cedido las imágenes de «La pieza del mes» para nuestras portadas, lo que nos llena de profunda alegría. Para *Anagnórisis* es una verdadera satisfacción poder contribuir a la difusión de estas piezas. Por ello, quisiéramos transmitir nuestro agradecimiento a todos los miembros del Museo Nacional del Teatro, especialmente a Andrés Peláez Martín, su Director, y a José Manuel Montero García (Departamento de Documentación).

Por otra parte, no queremos dejar de mencionar nuestro contento con este segundo número, con el que hemos podido comprobar que el proyecto de crear semestralmente una revista académica sobre estudios teatrales, tarea nada fácil, no solo es posible, sino que puede convertirse en punto de encuentro virtual entre diferentes estudiosos y profesionales de la escena de todas partes del mundo. En este sentido, son muchos los factores que han hecho posible su realización, entre ellos, el primordial es, sin duda, el trabajo de los autores y miembros del comité científico. Sin ellos no existiría *Anagnórisis*. Así que para ellos va nuestro más sincero agradecimiento.

**Laetitia Rovecchio Antón**  
**Alba Urban Baños**

## Directors' note

This second issue, dedicated to the pagan and biblical myths at theatre, has the special collaboration of the National Theatre Museum in Spain. The institution has given us images of «Piece of the month» for our covers, which fills us with profound joy. To *Anagnorisis* is a real pleasure to contribute to the dissemination of these pieces. Therefore, we would like to convey our appreciation to all members of the National Theatre Museum, especially to Andrés Peláez Martín, its Director, and José Manuel Montero García (Documentation Department).

Moreover, we want to mention our content with this second issue, with which we have seen that the project of creating a biannual academic magazine on theatrical studies, not an easy task, not only is possible, but it can become a virtual meeting point between different scholars and professionals from the scene around the world. In this sense, there are many factors that have led to its implementation, including, the primary is undoubtedly the work of the authors and members of the scientific committee. Without them *Anagnorisis* would not exist. So to them our sincere thanks.

**Laeticia Rovecchio Antón**  
**Alba Urban Baños**



## Note des directrices

Ce deuxième numéro, consacré aux mythes païens et bibliques au théâtre, compte avec la collaboration spéciale du Musée du Théâtre National de l'Espagne. L'institution nous a cédées des images de «La pièce du mois» pour nos couvertures, ce qui nous remplit de joie profonde. Pour *Anagnórisis* c'est un vrai plaisir de contribuer à la diffusion de ces pièces. Par conséquent, nous tenons à exprimer notre reconnaissance à tous les membres du Musée National du Théâtre, en particulier à Andrés Peláez Martín, son directeur, et José Manuel García Montero (Département de Documentation).

En outre, nous voulons mentionner notre contentement envers ce deuxième numéro, au travers duquel nous avons constaté que le projet de créer une revue semestrielle sur des études de théâtre, tâche nullement facile, non seulement est possible, mais peut devenir un point de rencontre virtuel entre les différents spécialistes et les professionnels de la scène à travers le monde. En ce sens, il y a de nombreux facteurs qui ont conduit à sa mise en œuvre, y compris le principal qui est, sans doute, le travail des auteurs et des membres du comité scientifique. Sans eux *Anagnórisis* n'existerait pas. Ainsi, nos sincères remerciements se dirige à eux.

**Laetitia Rovecchio Antón**  
**Alba Urban Baños**



**Siglos XVI-XVII**

**16th-17th Centuries**

**XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> Siècles**

## Some Remarks on the Eden Serpent in Spanish Golden Age Plays \*

Luis González Fernández  
FRA.M.ESPA-UMR 5136 du CNRS  
Université de Toulouse  
luis.gonzalez@univ-tlse2.fr

### Key Words:

Spanish Golden Age Theater, devil, serpent, Eve, iconography.

### Palabras clave:

Teatro áureo, diablo, serpiente, Eva, iconografía.

---

### Abstract:

This article aims to examine a number of representations of the temptation of Adam and Eve taken from Spanish dramatic texts of the sixteenth and seventeenth centuries. Two texts are discussed from the *Códice de Autos Viejos* collection of plays, *El aucto del pecado de Adán* and the *Aucto de la prevaricación de Adán*. Subsequently, three seventeenth-century *comedias* are studied, two of them written by Lope de Vega: *La madre de la mejor*, and *El nacimiento de Cristo*; the third attributed to Lope, although evidence of authorship is inconclusive. The first part of this study is mainly concerned with the origins of hybrid depictions of the Eden serpent that conferred upon a reptilian body some variable anthropomorphic features such as a human head or torso, or long flowing hair. The second and final part of the study concentrates on the theatrical texts themselves, offering some hypotheses as regards costume and performance details.

### Resumen:

Este artículo analiza algunas representaciones de la tentación de Adán y Eva en piezas dramáticas de los siglos XVI y XVII. Dos

---

\* The present article has been written within the framework of the I+D programme (Spanish Ministerio de Ciencia e Innovación) FFI2010-17870: «La Biblia en el teatro áureo español (I): Del Códice de Autos Viejos a Lope de Vega».

obras se encuentran en el *Códice de Autos Viejos*, una colección de 96 piezas, en su mayoría religiosas, de mediados del siglo XVI; éstas son: *El aucto del pecado de Adán* y *l'Aucto de la prevaricación de Adán*. Las tres obras restantes pertenecen al fenómeno literario de la comedia nueva. *La madre de la mejor* y *El nacimiento de Cristo* fueron compuestas por Lope de Vega; *La creación del mundo*, fue también en tiempos atribuida a Lope. La primera parte de este trabajo evoca los orígenes de descripciones híbridas de la serpiente edénica que la presentaron como mitad animal, mitad hombre, con cabeza y torso humanos y cabellera larga. La segunda parte se centra en el estudio de las obras teatrales, en particular en aspectos relacionados con la indumentaria.

---

Perhaps one of the most well-known Biblical tales is that of the Fall of Man (Genesis, 3) caused by his sworn enemy, the Devil, master of disguise, who had adopted for the occasion the form of a wily snake. Eve, who succumbs to the temptation of eating the forbidden fruit with relative ease, was followed shortly thereafter by Adam, tempted not by the Devil but by the first victim of demonic vengeance, Eve herself. The outcome is known to us all: realization about their nudity, shame, followed by a short appearance before God, the unconvincing excuses, and the subsequent banishment from the Garden, with its dire consequences for Mankind, hardship, toil, childbirth, and finally, the overbearing weight of original sin.

This article aims to examine a number of representations of the temptation of Adam and Eve taken from Spanish dramatic texts of the sixteenth and seventeenth centuries. The first part of this study is mainly concerned with the origins of hybrid depictions of the Eden serpent that conferred upon a scaly body some variable anthropomorphic features. The second and final part of the study concentrates on the theatrical texts themselves, offering some hypotheses as regards costume and performance details.



## On the Origins of Human-headed Serpents in Literature and the Visual Arts

The Biblical account of Man's Fall constitutes a popular story whose intimate details and consequences were known by heart by any self-respecting Christian of the Early Modern period. It must come as no surprise that the playwrights of the Spanish Golden Age<sup>1</sup> drew from the tale depicted in Genesis material for a number of plays that sought to represent with action and speaking parts the moment in which Mankind went from a happy state of being to a life full of tribulations. Blame for Man's transgression fell inevitably on the tempter, the serpent: its intervention in the Biblical story is brief yet all-important:

The serpent was more crafty than any wild creature that the Lord God had made. He said to the woman, «Is it true that God has forbidden you to eat from any tree in the garden?» The woman answered the serpent, «We may eat the fruit of any tree in the garden, except for the tree in the middle of the garden; God has forbidden us either to eat or to touch the fruit of that; if we do, we shall die». The serpent said, «Of course you will not die. God knows that as soon as you eat it, your eyes will be opened and you will be like gods knowing both good and evil». [...] The man said [to God], «The woman you gave me for a companion, she gave me the fruit from the tree and I ate it». Then the Lord God said to the woman, «What is this that you have done?» The woman said, «The serpent tricked me, and I ate». Then the Lord God said to the serpent: «Because you have done this you are accursed more than all cattle and all wild creatures. On your belly you shall crawl, and dust you shall eat all the days of your life. I will put enmity between your brood and hers. They shall strike at your head, and you shall strike at their heel» (Genesis 3, 1-15).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Medieval drama elsewhere in Europe contains numerous examples of representations of the Fall. A non-exhaustive list is given in Bonnell, 1917: 278 and following.

<sup>2</sup> English language quotations are taken from *The New English Bible*, 1975, quotations in Latin from the *Biblia Vulgata*, 1985: «*Sed et serpens erat callidior cunctis animalibus terrae quae fecerat Dominus Deus. Qui dixit ad mulierem: cur praecepit vobis Deus ut non comederetis de omni ligno paradisi? Cui respondit mulier: De fructu lignorum, quae sunt in paradiso, vescimur: de fructu vero ligni quod est in medio paradisi, praecepit nobis Deus ne comedermus, et ne tangeremus illud, ne forte moriamur. Dixit autem serpens ad mulierem. Nequaquam morte moriemini. Scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo, aperientur oculi vestri et eitis sicut dii, scientes bonum et malum. [...]. Dixitque Adam: Mulier, quam dedisti mihi sociam, dedit mihi de ligno, et comedi. Et dixit Dominus Deus ad mulierem: Quare hoc fecisti? Quae respondit: Serpens decepit me et comedi. Et ait Dominus Deus ad serpentem: Quia fecisti*



As a source of inspiration, the biblical material at hand, though succinct, is sufficiently explicit as regards the plot, and playwrights ingeniously presented the tale in order to make for fine dramatic sequences, creating longer spells of conversation between the different characters. The roles attributed to Eve and to the serpent are of particular interest in that the dramatists lent free reign to their imagination in order to fashion speeches replete with state of the art methods of seduction.<sup>3</sup> Whilst in literary and artistic representations God, Adam and Eve undergo no notable changes as regards their essence and behaviour as compared to the original tale, the role of the serpent underwent a considerable transformation by virtue of its assimilation to the Devil. The Eden snake, from the Christian point of view, was none other than the Devil himself, and this gave rise to an ever more complex iconographical and literary treatment of the character. The assimilation of the two figures stems, amongst other reasons, from the interpretation given to John's description of an apocalyptic dragon: «Et proiectus est draco ille magnus, serpens antiquus, qui vocatur diabolus, et Satanus, qui seducet universum orbem» (Revelation 12, 9, *Biblia Vulgata*, 1985<sup>8</sup>: 1188). In Patristic writings, the idea was taken up and sustained, whether the commentary was centred on the Genesis account or on the Revelation.<sup>4</sup> Thus, from the time of the early Christian Church, the two

---

*hoc, / Maledictus es inter omnia animantia, et bestias terrae: / Super pectus tuum gradieris, et terrae comedes cunctis diebus vitae tuae. / Inimicitias ponam inter te et mulierem, / Et semen tuum et semen illius: Ipsa conteret caput tuum, / Et tu insidiaberis calcaneo eius».*

<sup>3</sup> As regards French mystery plays and the role of the Devil, Pierre Servet makes the following suggestive comment: «*La séduction du diable: l'ambigüité apparaît dès lors que l'on se demande de quelle séduction il s'agit. Séduction active que le diable exerce à l'égard des hommes? C'est alors le tentateur qui entre en jeu. Séduction passive par laquelle Satan et ses comparses enchantent le public des mystères*», 1995: 311.

<sup>4</sup> Henry Ansgar Kelly observes that «*Most often the serpent was not taken to be a symbol of Satan, but an animal that was simply used by the devil to carry forward his determination to destroy mankind*», 1971: 302. This theory can be found in many Patristic writings, though the contrary opinion is also amply put forward: «*In serpentis autem figura diabolus est*», Saint Ambrose, (*De Paradiso Liber unus*, Cap. II, 9, *PL*, vol. 14, col. 294). See also Muchembled, for whom: «*Lors de la construction d'un système théologique capable de faire pièce à ceux des païens, des gnostiques ou des manichéens, les Pères de l'Église eurent à donner un sens cohérent à diverses traditions diaboliques issues de narrations différentes. Il leur fallut ainsi*



forms of evil were united as it were in one sole figure, that of the Devil, capable of assuming any given form.

In relation to its literary formulation in the Middle Ages, the Eden serpent was transformed from all-beast in the Early Middle Ages to half-beast, half-human in later centuries. According to John K. Bonnell [1917], in his lengthy and well-documented pioneer study of the subject, the mid twelfth century is given as the earliest literary testimony for the serpent with a human head. He cites cautiously Petrus Comestor's commentary on Genesis (*Scolastica Historia Liber Genesis*), in which the serpent is described as having the form of a young woman,<sup>5</sup> Peter the Eater's text reads: «Elegit etiam quoddam genus serpentis, ut ait Beda uirgineum uultum habens, quia similia similibus applaudunt» [Comestor, 2005: 40]. The critic's caution stems from the fact that he believes Comestor to have misread his sources<sup>6</sup> and that he found no contemporary dramatic texts in which the feature appeared, this being one of his stated yardsticks for determining the chronology of the human-headed serpent in art and literature. Neither Bonnell's richly illustrated study nor Henry Ansgar Kelly's equally erudite contribution shed light on any human-headed representations for the Eden serpent prior to Comestor's commentary, though they offer many examples dating from the thirteenth century onwards.<sup>7</sup>

As regards its iconography, a similar chronology can be established: early representations of the Fall have a fully zoomorphic serpent, often vertically placed around the tree. Bonnell, throwing caution to the wind, states categorically:

---

*marier l'histoire du serpent avec celle du rebelle, du tyran, du tentateur, du séducteur concupiscent et du puissant dragon»* [2000: 21].

<sup>5</sup> Bonnell, 1917: 257-258.

<sup>6</sup> Bonnell, 257, note 3.

<sup>7</sup> Kelly's study takes into account a number of Eastern traditions of human-headed beasts such as the Sphinx and sirens, 1971: 316-319; see also Bonnell, 264-265.



That the art form might have preceded the other forms is a possibility that I have deemed hardly worthy of enumerating. The artists of before the thirteenth century so seldom originated anything, so persistently followed tradition or the direction of more learned men, that in the absence of any evidence that the serpent was represented with a human head before the thirteenth century, I am satisfied that we have in this case no original art source [1917: 256].



A human-headed serpent from a twelfth-century capital from the church of Notre-Dame-de-Luzenac, Moulis, Ariège, France.  
[Photographe: Luis González Fernández, 2002.]

More recent studies on iconography, such as Jérôme Baschet's *L'iconographie médiévale* lend weight to the idea of a very active and innovative artistic drive in the eleventh century (a century before Comestor's exegetic activity), in particular as regards the iconography of the Fall and, especially, that of the creation of Eve, which underwent some spectacular changes [2008: 298-341, esp. 305 and following].<sup>8</sup> Though some of the features discussed reached maturity in the eleventh century, many of them can be found in less abundant examples in the preceding centuries. Bonnell, and such scholars that

---

<sup>8</sup> For the evolution of another iconographical problem, that of the exact nature of the forbidden fruit, see Hilário Franco Júnior, 2006. My thanks to Amaia Arizaleta for having drawn this article to my attention.

have followed him,<sup>9</sup> seem to advance the thirteenth century as the period in which the serpent's body (still vertical) was depicted with the head and sometimes torso of a human being, sometimes male, but most often androgynous or female.<sup>10</sup> On some other occasions the demonic element is stressed with the inclusion of horns on the figure's head, an element that Bonnell believes is one of the clearest borrowings from theatrical representations of the serpent [1917: 290]. The peak of this artistic current seems to have been between the fourteenth and fifteenth centuries, running over into the sixteenth century and almost disappearing by the seventeenth.<sup>11</sup> The longevity of the tradition lends considerable weight to Bonnell's theory of at least a possible reciprocal influence of theatrical and pictorial conventions. Agreement has not been reached as to which artistic fashion gave rise to the

<sup>9</sup> Kelly gives a date of the mid twelfth century, or the thirteenth («1220s and 1230s») for the first appearances of anthropomorphic serpents in depictions of the fall: «*Before the time of Andrew of Saint Victor [d. 1175], the usual iconographic representation of the Eden temptation featured an ordinary serpent twined about the fatal tree of knowledge, with Adam on one side and Eve on the other*», 1971: 303 and 321. The twelfth-century church of Notre-Dame-de-Luzenac, near Saint-Girons in Ariège, bears a capital with a carved face with a wavy serpentine (?) body stemming from its chin and winding around the back of the head. If this is indeed an Eden serpent with a human face, it would constitute a very early example, and one contemporary to or preceding Comestor. See Appendix. Kelly seems to advance his theory for the apparition of the human-headed serpent by about a century in a recent book: «*During the European Middle Ages, starting in the eleventh century, all serpents began to be portrayed in the visual arts as being bipeds or quadrupeds [...] and also having dog-heads and dog's ears. Why did this happen? Who knows? Some sort of hidden and unexplainable pictorial evolutionary force was at work. As these painted and sculpted serpents evolved, some of them developed human heads instead of canine ones. It was widely thought that Satan used a woman-headed serpent to persuade Eve to eat the forbidden fruit*», 2006: 149.

<sup>10</sup> Kelly says the following regarding the purported sex of the Eden serpent: «*As for the serpent's sex, apart from the fact that the Hebrew word for serpent (nahash) is in the masculine gender, the Eden serpent was thought to have been very male, since it actually lusted after Eve, thus maintaining for us post-Freudians its reputation as a phallic symbol*», 1971: 301-302, italics in the original. For changing artistic attitudes to the sex of the serpent, see Kelly, 1971: 324-326. For a Freudian appraisal of the Fall of Man, see Bernard Teyssède, 1985: 9-38 and Thierry de Saussure, 2003: 1849-1854. For Patristic and medieval considerations of the sexual aspect of Eve's temptation, see A. Kent Hieatt, 1980.

<sup>11</sup> One of the best known examples of the Eden serpent from the Early Modern period is the very female human-bodied serpent that tempts Eve in Michaelangelo's Sistine chapel, or the more discrete version afforded by the Limbourg brothers in their *Très riches heures du Duc du Berry*, Musée Condé, Chantilly, fol. 25v, where the serpent has a woman's face and torso and long flowing blond hair, very much like Eve's.



other, or whether the emergence of the two forms was coincidental. However, it can be claimed that this aesthetic choice was in vogue at least partially during the period under discussion, when many plays throughout Western Europe depicted humanoid serpents, including plays on the Spanish stage, a field completely neglected by the two aforementioned critics who have concentrated their findings on plays from France, Germany and the British Isles.

As stated above, critics have attempted to establish a link between the half-serpentine, half-human images of the Eden serpent, and the likely forms of representations of the same figure in the theatre. They have in common the vertical depiction of what was, at least in the later Middle Ages and the Renaissance, an animal commonly thought to slither on the ground. In any event, for the Bible-reading playwrights of the period, the verticality of the Eden serpent offered no particular difficulty in that the feature is present in the Genesis story. The fact that God curses the serpent to crawl on its belly implies that it had hitherto adopted a vertical posture and walked on two or four legs.<sup>12</sup> Indeed, church fathers and writers on zoological matters agreed on the existence of certain types of snake, the viper in particular, that walked on two short legs prior to the divine curse [Kelly, 1971: 301]. A vertical serpent-devil-tempter in the theatre was thus perfectly in keeping with the Genesis story. As far as I have been able to ascertain concerning Spanish plays, before the temptation of Eve arises on stage, there are no examples of rampant serpents in dramatic representations of the Fall. All are based on walking actors.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Comestor's commentary is once again useful: «*serpens erectus erat ut homo, quia maledictione prostatus est*», 2005: 39-40. Kelly observes: «*That the serpent's curse entailed its crawling on its belly thenceforward suggested, of course, that it had previously had legs and feet*», 1971: 301, see also notes 2, 3 and 4.

<sup>13</sup> Bonnell mentions a play from the Chester cycle in which the cursed serpent «glided out upon its belly», 263. See also Russell, who states that: «*the closest link between the Devil of art and the Devil of literature is the stage demon [...] art and theater influenced one another from at least the end of the twelfth century*», 1990<sup>3</sup>: 254; subsequent pages offer details of several dramatic representations from various mystery cycles along the lines established by Bonnell.



## The Eden Serpent on the Spanish Stage

The impressive sixteenth-century collection of theatrical texts known to scholars as the *Códice de Autos Viejos* contains several plays that depict tales from the book of Genesis. Two plays in particular represent the Fall of Man in some detail: *Aucto del pecado de Adán* (XL) and *Aucto de la prevaricación de nuestro padre Adán* (XLII).<sup>14</sup>

The first of these plays adopts a practice that we shall see in other plays, that of the possible use of one actor to play the two roles of Devil and serpent. In the *Aucto del pecado*, the list of *dramatis personae* mentions the presence of the following demonic characters: Luçifer, Gula and Avariçia, who come on stage, presumably in that order and with no indications of how they are dressed. The first evocation of demonic attire comes from a comfortable Adam, who has lain down to admire the garden and, describing the soon to be disturbed *locus amoenus*, says:

Por donde va la corriente  
deste muy fresco licor  
que naçe de aquesta fuente,  
con silvos y con rrumor  
viene a nos una serpiente.<sup>15</sup>

A subsequent stage direction reads «Entra Luçifer en abitto de sierpe». The information is clear enough, though beyond the general idea, we have no

---

<sup>14</sup> For comments on the serpent costumes in these two plays, see María Luisa Mateo Alcalá's recent thesis, 2008: 416-420. Mateo Alcalá studies other plays from this collection where the Eden serpent is alluded to without it necessarily being a speaking or non-speaking character: she provides extensive examples of other types of costume drawn from the *Códice de Autos Viejos* and from a lesser-known collection of plays, the *Manuscrito Llabrés*, mainly written in Catalan. Her thesis constitutes the first long-reaching comparative study of these two collections.

<sup>15</sup> The quotations from the *Códice de Autos Viejos* follow Léo Rouanet's 1901 edition (repr. 1979). After each quotation I shall indicate the volume, the number of the play and the relevant verse number (2, XL, vv. 132-136) or just the verse numbers if the identification of the play is sufficiently clear. In the fourth volume of his edition, Rouanet offers some brief comments regarding these plays, as well as a list of plays on a similar theme from across Western Europe, 1979: vol. 4, 234-241 and 246.



way of knowing how the costume was actually made up. Miguel Ángel Pérez Priego advances the following information: «Para la caracterización escénica del Diablo como serpiente, seguramente se utilizaba una larga cola de trapo» [1988: 155, note 171].<sup>16</sup> Other later plays are more forthcoming in details, as we shall see. Of particular interest in this play is the apparent change of costume (or actor) between the first appearance of Luçifer and the second. It is of course possible that the character initially stepped on stage in his serpent's costume, together with his two infernal acolytes, but this seems unlikely for two reasons: 1) The plot to bring down Mankind is hatched by the three of them (verses 82 and following), and only then does the importance of the garden (and the required presence of the serpent) come into its own, with successive descriptions of the tree and its fruit. Had the Devil been already dressed in a serpent's costume, the element of surprise would have been lost. I refer here to the surprise caused by the originality or visual appeal of the costume,<sup>17</sup> not to the surprise caused by the appearance of the serpent as a character, which would have been expected in one guise or another (but see below, *La creación*

<sup>16</sup> He bases his assumption on a play called *Misteri d'Adam i Eva*, where a stage direction reads: «*lo vestit de la Serpent, que està en un rabo penchant als sargüelles*». Pollack offers a similar example from England: «*The Grocers of Norwich, producers of the Creation pageant, list an item in their accounts that pertains to the serpent's costume: «A cote w<sup>t</sup> hosen & tayle for y<sup>e</sup> serpent, steyned, w<sup>t</sup> a w<sup>t</sup> heare*». The type of garments selected for this serpent indicate that he was the possessor of a reptilian tail, plus arms and legs if the cote and hose were cut from normal patterns of the period», 1978: 61. For further examples from the Catalan-speaking tradition, see Mateo Alcalá, 2008; for similar French examples, see Dupras, for whom «*Le plus célèbre des déguisements diaboliques tire son origine de la Genèse: il s'agit du serpent qui tente Eve*», 2005: 50.

<sup>17</sup> Concerning the visual appeal of the original Eden serpent, Cotarelo offers an interesting account from an anonymous enemy of the public theatre, and in particular of actresses: «*Quiéeroos decir a quién me parece una muger de estas puesta en un tablado representando muy atizada y galana, muy llena de oro y de perlas, con tantas joyas y volantes, enrizado el cabello, llena de afeites la cara y con mil afectados ademanes decir su dicho. De una serpiente llamada Scitale, dice Solino, c. 30, y Isidoro, lib. 12, Ethim., c. 4, que es de tan doradas y resplandecientes escamas que a los que se le van por los pies (porque ella es tarda en andar) los detiene con su hermosura, y así embelesados le esperan hasta que ella llega, que es cruelísima, y cebándose en ellos los chupa la sangre y los deshace. Y ésta dicen algunos que fue la que engañó a Eva y la arrebató [...]*», 1997: 216a. See Leavitt, 1961, for the popularity in the theatre of stage animals, real or man-made.



*del mundo*); 2) The stage direction states that Luçifer has reentered the stage after having supposedly left it. Sufficient lines are uttered by Adán and Eva to permit the actor playing Luçifer to don another costume, or for another actor to take his place. Worthy of note is Adán's comment prior to Luçifer's entrance. Does «con silvos y con rrumor» refer to the Devil whistling or humming, or does it indicate some other musical or non-musical accompaniment?<sup>18</sup> It is difficult to tell. We can certainly observe a change of attitude in the character, from bombastic plotter to subtle seducer: «para que la humanidad / sepultemos en los çentros / de nuestra profundidad» [vv. 144-146], he says to his companions before addressing Eva in the following flattering terms: «O rreyna y enperadora / del terreno prinçipado [...]», [vv. 147-148]. The whistling would of course be highly appropriate for a serpent, but the Devil's speech does not contain any significant number of alliterations in 's' for firm conclusions to be made of Adán's curious information, unless we assume that such an entry was designed to work in quiet contrast to the later noise and uproar of the triumphant devils («con espantables clamores / la Vitoria celebrad» [vv. 245-246]), who exit together after having been joined by Asmodeo.<sup>19</sup> It is highly probable that Luçifer stays on as a spectator as God strolls into the garden to discover the, so to speak, naked truth. Having conveniently interrogated the tempted, he turns on the tempter and curses it in a twenty-five verse tirade beginning with the significant words «Tú, serpentino animal» [v. 362]. Luçifer has presumably kept the incriminating appearance of the serpent, allowing the

<sup>18</sup> For an interesting comparative study of devils singing and playing instruments clamorously see Vicente Chacón Carmona, 2007: 5-6 and following.

<sup>19</sup> The stage direction «*Entranse todos los demonios*» would seem to indicate that Gula and Avaricia are not only assumed to be devils, but that they perhaps sported recognizable demonic attire. Mention is also made of «*Satán*», as Asmodeo addresses a «*Grande enperador Satán*», v. 262. Logic would seem to suggest that Satán and Luçifer are one and the same in this play. Fleckniakoska makes the following remark as regards Lope de Vega's *autos*, which is highly pertinent to the present case: «*Satán ou Satanás, Lucifer ou Luzbel désignent le même personnage, l'ange révolté contre Dieu et qui a entraîné avec lui le tiers des étoiles [...]*», 1964: 31, italics in the original.



playwright to follow the Scriptural text quite closely. In this respect, the story of the Fall is told here with a number of brief departures from the original framework. Adam and Eve are given slightly longer speeches, for the most part descriptive; the actual temptation of Adam by Eve being dealt with in terms that evoke the banter of newly-weds. The significant difference is to be found in the characterisation of the Devil: the playwright not only opts for a pre-temptation episode in which the Devil presents his scheme,<sup>20</sup> but multiplies the range of demonic characters into a total of five, if we include both of Luçifer's appearances (initial and serpentine), the two Deadly Sins, and Asmodeo, who, curiously enough, is neither named in the list of *dramatis personae* nor in the spoken text.<sup>21</sup> The overwhelming diabolic presence leaves Adam and Eve outnumbered and easy prey, a clear warning to the public of the suggestive power of the Devil, even if in the end it is God's voice that we hear thundering curses. The development of the evil characters makes for a very dynamic play, due to the verbal exchanges, the subsequent festive uproar and hasty retreat before God's wrath.

The second play that I should like to discuss from the *Códice de Autos Viejos*, presents events in a similar fashion. The Devil is once again identified with Lucifer. This is the name given to the character in the «Figuras» [2, XLII, p. 167] preceding the «Argumento», as well as the name indicator in the text [v. 51] when he first speaks, although it is replaced by «Serpiente» on the second occasion [v. 171].<sup>22</sup> That the Devil is in serpentine costume is not actually explicitly stated in any stage direction, but it can be inferred, if not proven, by several other means. First of all, the «Argumento» speaks of «la serpiente y su astucia» [p. 167]. The abstract noun is repeated several times by Luçifer [vv.

---

<sup>20</sup> Let us recall that Genesis has no Devil; it was later writers that assumed that the serpent was the Devil in disguise, or a beast moved by the Devil.

<sup>21</sup> For the use of demonic names in order to impress the audience, see González Fernández, 1998: 31-35.

<sup>22</sup> As in *El pecado de Adán*, the name is not spoken.



66, 123] and once by Eva: «La serpiente me engañó / por su abstuçia muy sobtil» [vv. 281-282; see also Mateo Alcalá, 2008: 417]. Likewise, God refers to him as «Serpiente» when cursing him to bite the dust as punishment for his foul deed. Secondly, the character identified as Luçifer addresses Eva directly, tempting her with the forbidden fruit. After a brief reply addressed to «Serpiente», it seems improbable that a second actor would be used, since this would involve interrupting the fluidity and dramatic tension of the moment with a new and unnecessary entrance. Finally, the Devil, under the name part «Luçifer», speaks consistently in the first person, making extensive use of the pronoun «Yo» at the beginning of a number of verses. Serpiente ends his speech with «Yo digo lo que perdéis» [v. 193, my emphasis]. Whilst the use of the pronoun by the Devil is far from being reliable as a means of determining his appearance, I have suggested elsewhere that it is most often used as a stock opening or recurring word on many occasions in which he is not immediately recognizable as a devil [González Fernández, 2001]. I cannot help but agree with Rhoda-Gale Pollack when she asserts, concerning English Mystery plays, that: «The medieval audience would have to have had to recognize the Devil instantly in order to separate him from his demons, since it was essentially his power that created fear in mankind» [1978: 52]. I believe the same to be true for Spanish sixteenth- and seventeenth-century drama. If my hypothesis is well-founded here, it is possible that the playwright wished his audience to specifically identify his Eden serpent with the Devil in a way similar to that presented in the *Pecado de Adán* play, where this was presumably achieved by costume change rather than by the more subtle means presented in this second play. The character is one and the same, but no doubt must be left in the audience's mind that the Devil is behind the reptilian disguise.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Authors of the stature of Johan Wier or Weyer go as far as to eliminate the serpent from their account of the Fall. In the third chapter of his impressive *De praestigiis daemonum*, 1563, where he discusses the temptation of Eve, no mention whatsoever is made of the reptile.



Let us now turn our attention to plays from the beginning of the seventeenth century in which the Fall of Man is represented: *La creación del mundo y primera culpa del hombre* (Lope de Vega?, 1631-1635), *El nacimiento de Cristo* (Lope de Vega, 1613-1615) and to a differing degree *La madre de la mejor* (Lope de Vega, 1610-1612).<sup>24</sup> I shall first of all discuss *El nacimiento*, which is the play offering the most interesting details as regards the costume worn by the demonic characters of the temptation scene. Secondly, I shall discuss the Devil's role and appearance in *La madre de la mejor*. I shall finish with a discussion of a novel way of presenting the elements of the Fall in *La creación del mundo*, where we can see a significant departure from the representations seen in the preceding plays.

*El nacimiento de Cristo* presents its audience with a number of demonic characters comparable to the *Aucto del pecado de Adán*. The *comedia* boasts no less than four in the list of *dramatis personae*: La Sierpe, la Soberbia, la Hermosura and la Envidia. The demonic quartet opens the action of the play, the lead being taken by Sierpe, who, we must assume, is the head devil that should be identified with Lucifer himself. Soberbia, addressed by Sierpe as «amigo», is said to have fallen with the Sierpe «de aquella divina altura» [387a], a clear allusion to the fall of the rebel angels. The initial sequence is designed to present the infernal plot to make Man transgress in what seems to have been a relatively common theatrical depiction of events immediately preceding the temptation and Fall of Man. Unlike the costume-changing devil that we have seen above, the Devil wears his serpentine disguise from his first appearance. A detailed stage direction reads: «Salga la Sierpe con alas de dragón, cabellos largos, y sobre ellos una cabeza de culebra, y la Soberbia con él y la Hermosura» [387]. The image coincides with many pictorial

---

<sup>24</sup> The dates from the two Lopean dramas follow Morley and Bruerton's conclusions: *Nacimiento*, 1968: 517 and *La madre*, 1968: 351. The reasons for determining why *La creación* might not be attributed to Lope are discussed on pages 440-441.



representations commented upon by Bonnell and Kelly, who describe all three features independently or thus associated in one sole figure. The flowing hair could be a mark of animal nature or of a feminization of the Devil character<sup>25</sup>. Without further details, it is difficult to ascertain whether the character manifests any particularly feminine features (though see below). The «cabellos largos» might not necessarily represent head hair but exaggerated body hair, a clear demonic characteristic. Of some pertinence to the demonic attire presented in this play are Élyse Dupras' comments concerning demonic costume in French mystery plays:

Les costumes des diables marquent clairement leur univers d'appartenance, un univers de l'anormal, du désordre, de la bestialité. Cette absence d'ordre se manifeste entre autres dans le caractère hybride de l'apparence corporelle que prête au diable leur costume. Celui-ci comporte le plus souvent cornes et queue [...] des caractères sexuelles secondaires féminins [2006: 43].

If we accept an at least partial feminization of the Devil by virtue of his long hair, most of the costume details evoked by Dupras are reunited in his portrayal in *El nacimiento*. It is of course feasible that a serpentine head is placed on top of the actor's head, leaving his face visible below and allowing for clear diction. Though a mask or visor is possible, the wording of the stage direction makes this hypothesis less likely.<sup>26</sup> Another feature concerning Sierpe's representation concerns its feet. When Eva asks the tempting serpent (who had slowly drawn up to her: «Va saliendo la Sierpe», 389b) who it is, the serpent answers «¿No me ves?» [p. 390b], to which Gracia adds: «¡Qué feos pies!». The deformed or animalistic feet of the Devil were a commonplace,

<sup>25</sup> Bonnell describes the following depiction from the Bibliothèque National de Paris MSS. Fr. No. 9561, fol. 8: «*The serpent in this design has head and arms that are human, the head being with its calm features and long hair almost the exact counterpart of Eve's*», 1917: 266.

<sup>26</sup> The following stage direction from Francisco de Llanos' *El hijo de la virtud* is extremely expressive as regards the use of a mask in the representation of a demonic character: «*Sale el Demonio en forma de soldado galán, y traerá una mascarilla de mal gesto en la cabeza, que con facilidad se pondrá en el rostro cuando sea menester*», Ee6r.



though they are also a traditional iconographical aspect associated with negative female figures such as the Queen of Sheba.<sup>27</sup> Without any further information, we can only guess at the supposed appearance of Sierpe's feet. Were they reptilian, clawed or hoofed?

Two final elements should be mentioned concerning this play. The playwright makes little comment on the visual representation of *Hermosura* and *Soberbia*, but a fourth demonic character, *Envidia*, is described thus: «Sale la Envidia con un corazón en las manos, ceñida la cabeza de culebras» [388a]. And shortly before the end of the first act, the Príncipe (Christ) talks of Sierpe in the following terms: «[...] el Dragón arrogante / Que de las luces del cielo / Derribó la tercera parte [...]» [p. 393a].<sup>28</sup> Whilst *Envidia*'s Medusa-like hair arrangement corresponds to its traditional representation as a being with a poisonous tongue, the connection to its master's own appearance is manifest: *Envidia* represents a smaller scale version (albeit many-headed) of Lucifer's own disguise. The second depiction (that of the dragon described by John in the Revelation) unites, in a certain fashion, all of the other elements. The pre-Eden Devil is represented by the plot-hatching trio at the beginning; the Eden Devil by Sierpe, and the rebellious angel who will once again make war on the righteous is evoked by the reference to John's text. In this opening scene of the play, the Devil's untiring ability to tempt and make war on Mankind is purposefully and convincingly portrayed through this multi-referential choice. Though Adam and Eve are tempted (the playwrights had no desire to change what they took as historical facts), the demonic assault represented by the quartet of negative figures is balanced by the heavenly response of three comparable figures: *Emperador* (God); Príncipe (Christ); and the Archangel

---

<sup>27</sup> For the ugliness of feet regarding both traditions (the Devil and the Queen of Sheba), see Marina Warner, 1995: 111-128.

<sup>28</sup> «*Et visum est aliud signum in caelo; et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem; et in capitibus eius diaemata septem, et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas ad terram*», (Apocalypsis, 12, 3-4, emphasis mine).



Gabriel. Man loses his first battle against the combined forces of Hell, but the result of the final battle cannot be doubted as the act ends with the evocation of Christ's redeeming birth: «Y Adán del encanto sale / En que la sierpe le puso, / Pues para salvarle nace» [p. 393b]. As with a number of other plays, a triumphant Devil at the beginning is transformed into a defeated one.

The Apocalyptic dragon receives a more developed treatment in *La madre de la mejor*, where he is clearly identified as a speaking character and not just as a symbolic manifestation of the Devil's power. Its association with the Eden serpent is marked by its being presented as the figure referred to in the divine curse initially directed at the serpent. Let us recall that God created everlasting enmity between the seed of the woman and that of the serpent. Dragón's intervention in this play is more or less reduced to enacting the fulfillment of the Genesis prophecy. The Devil character enters the stage in a manner familiar from the other plays mentioned above, accompanied by infernal acolytes («dos Ministros», p. 372b). No reference is made to his costume other than his name, «Dragón infernal», which might lead us to assume that he is represented in some kind of reptilian form. This hypothesis is strengthened by the fact that he addresses his two companions as «¡Oh serpientes!» [p. 373a]. The trio is almost certainly in serpentine attire, as befits the action that follows, where the Biblical prophecy is not only repeatedly mentioned<sup>29</sup> but, to a degree, enacted.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> The occasions on which references are made to the crushing of the serpent's head are extremely numerous. DRAGON: *¿Qué la mujer es nacida, / que me ha de quebrar la frente, / Dice esta gente perdida?* [p. 372b]; MINISTRO: *Si aquesta no es la mujer / Que te ha de quebrar la frente* [372b]; DRAGÓN: *Tengo la frente muy dura* [372b]; *¡[...] Para apretar mi garganta, / El tiempo que en que Dios quisiese / Formar la divina planta / Que mi cabeza rompiese! [...] ¡Que está mi cerviz sujeta / A su vengativa espada* [373a]; EVA: *Crece, divina niña que la frente / Pisarás de la sierpe endurecida!* [374a]; DRAGÓN: *Esta niña que mi frente / ha de quebrar [...] ¡Ah, cielos, que esté mi frente / Condenada a humanos pies* [374a]; GABRIEL: *[...] Tu lengua y tu vil poder / Con el pie de una mujer* [378b]; DRAGÓN: *Déjame, no digas más; / Que mirando la serpiente / Que está a su planta, mi frente / Quebrando, Gabriel, estás* [378b].



The last play that I should like to discuss is another possibly Lopean drama, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*. Curiously enough, for a play with such a title and on such a theme, the Serpent does not actually appear. The playwright presents us with a rather differing picture than the one seen in the plays discussed above. *La creación* begins in a conventional way if we once again compare it to the other plays: Luzbel appears *prior* to the temptation scene not as a scheming plotter against Mankind but in a state of rebellion before his own fall from heaven, presumably recognisable in his original angelic appearance («Suena música dentro y descúbrese un trono muy bien aderezado. Al lado derecho San Miguel, con espada y escudo, y al lado siniestro Luzbel, ambos con tunicelas»<sup>31</sup>).

After his defeat by the archangel, Luzbel, who appears differently attired («con cota y faldones y tocado de Diablo», 178b),<sup>32</sup> turns his attention to ruining God's ultimate creation, Adam and Eve. In an envy-ridden speech, he describes Adam and Paradise, with only the slightest of allusions to the serpent's future temptation of Eve: «Mas de una diabólica asechanza / Valerme intento» [178b].

The temptation scene itself is worthy of Lope's masterful pen (if he is indeed the author). Eva is presented as the overcurious woman who does not heed her husband's words of warning about not eating or even touching the forbidden fruit. Lope has her answer with a certain anachronistic wit:

---

<sup>30</sup> Though we might assume from the last quotation in the previous note that the character of Dragón is cast down by Gabriel and his head trodden upon, the playwright equally offers the scene to his public by way of a popular *apariencia*: «Abrense dos puertas y vese dentro la Virgen, de niña de dos años, puesta de pies sobre una luna, y una serpiente a los pies» [378b].

<sup>31</sup> The placing *left* and *right*, together with the iconography of Saint Michael, would have been sufficient for the audience to determine the good angel from the bad if the «*tunicelas*» were the same. Any doubt would have been immediately dispersed by the Devil's opening words: «*Tan bello en mi ser me vi, / Que porque admirar se pueda / No sé si a Dios le conceda / Primero lugar que a mí*», [177a].

<sup>32</sup> Just exactly what «*tocado de diablo*» refers to is difficult to determine: does the author mean horns, a serpent's head suitable for the occasion or a Medusa-like portrayal? It was clearly important enough to mention this character trait, but sufficiently well-known as to need no further comment.



Hasta ahora ¿en qué lo has visto?  
 Deso nos falta el ejemplo;  
 Que ni curiosos ha habido,  
 Ni ocasionado sucesos [180b].

Adán's untimely departure heralds the arrival of the tempter, but Lope does not have the Devil step on stage in a serpent's garb. He is much more subtle. To Eva's question «¿Qué puedo perder en ver / La fruta vedada?» [180b], an offstage voice responds «Nada». There then follows a conversation in which a slightly bewildered Eva receives one-word utterances from beyond the stage.<sup>33</sup> The dramatic choice is certainly suggestive. With Eva as the sole figure on the stage, the mysterious voice must have been associated immediately with the Devil hidden in the lavish pictorial depiction of the garden,<sup>34</sup> the whole working somewhat like Eva's conscience battling with temptation.

In his next felonious act (the incitement to murder in the Cain and Abel episode), Luzbel makes once again a fleeting reference to the serpent:

Ya en Caín voy escupiando  
 De mi veneno infernal,  
 Y ya con raba mortal  
 De envidia se está muriendo (184a).

As on the previous occasion, though more explicitly here, the audience could have associated the poison and the mention of the Deadly sin of Envy with serpentine traits inherent to the Devil's character, but there is no concrete proof

<sup>33</sup> The utterance of single words must have been quite effective in that they, rather than longer speeches, could be easily heard. This feature of on- and off-stage questions and answers was often employed in Lope's time. C. E. Anibal, 1925 and 1927, attributes the creation of the technique to Mira de Amescua, calling it the 'voces del cielo'; in the present case it would be more appropriate to call them 'voces del infierno' (see González Fernández, 1998: 320-328). For comments on Anibal's theory, see Krappe, 1926 and 1928. For offstage voices and noises as effective dramatic techniques, see: Recoules, 1975; Davis, 1991; and Hicks, 1993.

<sup>34</sup> A stage direction, 179a, makes reference to what appears to be a painted backdrop depicting flowers and trees.



that any of these aspects were depicted in Luzbel's appearance in the play. We must, I think, conclude that Lope presents us with a 'serpentless' temptation, preferring a more sophisticated theatrical technique for his elegant fallen angel.

## Conclusion

The five plays discussed above offer different interpretations of the Genesis story. As has been stated, the major difference concerns the amplification of the original dialogues into longer and more complex exchanges. The clearest example can be drawn from *La creación del mundo*, where the *primeros padres* are not only loquacious, but very contemporary in their manner, and consciously so. The Eden serpent does not appear really in its own right in the selected plays; it is inevitably associated with the more versatile character of the Devil, and this to such an extent that several dramatists decide to multiply the demonic presence to a considerable extent in two plays presenting four or more demonic figures. This tendency, together with the representation of a pre-Fall Devil that either fights his own cosmic battle or plots to undo Mankind, as well as references to the Apocalyptic dragon, lend the plays a scope that goes well beyond the Biblical tale. The dramatists present here an exegetical treatment of the Biblical matter, where God's scheme in its totality is reenacted and commented upon. The serpent is demonized (or even humanized) in order to highlight the danger that it poses for Mankind: the many and disperse Biblical accounts of Satan or Lucifer are combined in one tempting figure, but this combination, which apparently reduces the various manifestations into one sole serpent-devil-dragon figure, is counter-balanced, at least on some occasions, by the exteriorization of other demonic characteristics, such as the Seven Deadly Sins. Patterns can be seen in the different plays, which may be compared with earlier or contemporary dramatic productions from other Western European countries. Without a doubt,



the few costume details that have survived added to the sheer number of demonic characters portrayed in these plays, thus implying that such characters were particularly popular and visually appealing. The omission of the serpent in *La creación del mundo*, a play that stands out in this respect, might be due to its late date. If we accept Morley and Bruerton's conclusions, we are dealing with a dramatic piece written in the early 1630s,<sup>35</sup> when the Devil had almost certainly cast off his most animalistic traits (coils and forked tongue included) and become an altogether more sophisticated creature.

### Works cited

- AMBROSE, *De Paradiso Liber unus*, Cap. II, 9 (Migne, *PL*, vol. 14, col. 294).
- ANIBAL, C. E., «Voces del cielo: A Note on Mira de Amescua», *Romanic Review*, 1925, vol. 16, 57-70.
- \_\_\_\_\_, «Another Note on the Voces del cielo», *Romanic Review*, 1927, vol. 18, 246-252.
- Biblia Vulgata*, ed. Alberto Colunga & Laurentio Turrado, Madrid, BAC, 1985, repr., 1991, 8<sup>th</sup> ed.
- BONNELL, John K., «The Serpent with a Human Head in Art and Mystery Play», in *American Journal of Archeology*, 1917, vol. 21, no. 3, 255-291.
- CHACÓN CARMONA, Vicente, «The Role of Music in Medieval Shepherds' Plays», in *The XIIth SITM (Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval) colloquium, Lille, 2-7 July, 2007*, published on line: <<http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s17-carmona.pdf>>, [consulted 01-11-2010].

<sup>35</sup> See González Fernández, 2005.



- COMESTOR, Petrus, *Scolastica historia, Liber Genesis*, Agneta Sylwan (ed.), Turnhout, Brepols, 2005, Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis, CXCI.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, preliminary notes and index José Luis Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997 (first published, Madrid, 1904).
- DAVIS, Charles, «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», in Charles Davis and Alan Deyermond (eds), *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, 1991, 63-72.
- DUPRAS, Élyse, *Diables et saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français*, Genève, Droz (Publications romanes et françaises, 243), 2006.
- FRANCO JUNIOR, Hilário, «Entre la figue et la pomme: l'iconographie romane du fruit défendu», in *Revue de l'histoire des religions*, 2006, vol. 1, 29-70.
- FLECKNIAKOSKA, Jean-Louis, «Les rôles de Satan dans les "autos" de Lope de Vega», in *Bulletin Hispanique*, 1964, vol. 66, 30-44.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age Comedia*, unpublished doctoral thesis, University of London, 8<sup>th</sup> October, 1998.
- \_\_\_\_\_, «'Yo soy pues saberlo quieres...': la tarjeta de presentación del demonio», in *Criticón*, 2001, vol. 83, 105-114.
- \_\_\_\_\_, Luis, «El traje de demonio en la comedia de santos», in Isabel Ibáñez (ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, 2005, 263-282.
- HICKS, Margaret R., «Dentro: The Imaginary World Offstage in Lope de Vega's Early Plays», in Barbara Mujica *et al.* (eds), *Looking at the*



*Comedia in the Year of the Quincentennial: Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21*, Lanham, MD, University Press of America, 1993, 69-74.

HIEATT, A. Kent, «Eve as Reason in a Tradition of Allegorical Interpretation of the Fall», in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1980, vol. 43, 221-226.

KELLY, Henry Ansgar, «The Metamorphoses of the Eden Serpent», in *Viator*, 1971, vol. 2, 301-327.

\_\_\_\_\_, *Satan: A Biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

KRAPPE, Alexander Haggerty, «Notes on the Voces del cielo», in *Romanic Review*, 1926, vol. 17, 65-68.

\_\_\_\_\_, «More on the Voces del cielo», in *Romanic Review*, 1928, vol. 19, 154-156.

LEAVITT, Sturgis E., «Lions in Early Spanish literature and on the Spanish Stage», in *Hispania (USA)*, 1961, vol. 44, 272-276.

LLANOS Y VALDÉS, Francisco, *El hijo de la virtud, san Juan Bueno, primera parte*, in *Parte veinte de comedias varias nunca impressas, compuestas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Imprenta Real, Ee6r.-Hh2r.

MATEO ALCALÁ, María Luisa, *La construcción escénica de las figuras infernales en el teatro religioso del siglo XVI. Dos ejemplos para el análisis: el Códice de Autos Viejos y el Manuscrito Llabrés*, unpublished doctoral thesis, Universitat de Lleida, 21<sup>st</sup> July, 2008.

MORLEY, S. Griswold & Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, revised ed. translated by María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968 (first printed, 1940).

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable*, Paris, Seuil, 2000.

*New English Bible*, Oxford, University Press, 1961, 1970 (repr. 1975, 7<sup>th</sup> edition).



- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *Códice de Autos Viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988.
- POLLACK, Rhoda-Gale, «Demonic Imagery in the English Mystery Cycles», in *Theatre Notebook*, 1978, vol. 32, 52-61.
- RECOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», in *Boletín de la Real Academia Española*, 1975, vol. 55, 109-145.
- ROUANET, Léo, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 1979, Hildesheim-New York, Georg Olms (first published Barcelona-Madrid, 1901), 4 vols.
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986 (first published 1984).
- SAUSSURE, Thierry de, 2003, «Un mythe original de la honte», in *Revue française de psychanalyse*, vol. 67, No. 5, 1849-1854.
- SERVET, Pierre, «La séduction du diable dans les mystères religieux du XV<sup>ème</sup> siècle», in Elena Real Ramos (ed.), *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, Valencia, Universitat, 1995, 311-321.
- TEYSSÉDRE, Bernard, *Naissance du Diable*, Paris, Albin Michel, 1985.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, in Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo III: autos y coloquios(fin), comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*, Madrid, Rivadeneyra, 1893, 175-197.
- \_\_\_\_\_, *La madre de la mejor*, in Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo III: autos y coloquios (fin), comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*, Madrid, Rivadeneyra, 1893, 347-383.
- \_\_\_\_\_, *El nacimiento de Cristo*, in Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo III:*



*autos y coloquios (fin), comedias de asuntos de la Sagrada Escritura,*  
Madrid, Rivadeneyra, 1893, 385-409.

WARNER, Marina, *From the Beast to the Blonde: on Fairy Tales and their  
Tellers*, London, Vintage, 1995 (first published, 1994).

WIER, Johan, *De praestigiis daemonum, et incantationibus, ac veneficiis, libri  
V*, Basil, Ioannem Oporinum, 1563.



# Sacra Impostación

## El teatro evangelizador de José de Anchieta

José Antonio Ramos Arteaga  
*Universidad de La Laguna*  
queroneatfe@hotmail.com

### Palabras clave:

Colonización de América, teatro misionero, indígena, tupí, José de Anchieta.

### Key Words:

American colonization, missionary theater, Indian, Tupi, José de Anchieta.

---

### Resumen:

El teatro evangelizador es, dentro de los subgéneros del teatro religioso, el que realiza una mayor movilización de mitos cristianos debido a su compromiso con la maquinaria colonizadora a través de la conversión indígena. Su finalidad coercitiva se realiza a partir de la pedagogía del «sermón disfrazado», mecanismo que obliga a simplificar la doctrina y a una relativa negociación con la realidad aborigen que desvirtúa en ocasiones lo ortodoxo. Nuestro estudio se acerca a esta puesta en escena a través de la obra de José de Anchieta, evangelizador en Brasil.

### Abstract:

The evangelizing theater is, within the subgenres of religious drama, which makes a greater mobilization of Christian myths because of his commitment to the colonial machinery through indigenous conversion. Its coercive purpose is made from the pedagogy of «sermon in disguise», a mechanism that requires simplifying doctrine and a relative bargain with Aboriginal reality sometimes undermined orthodoxy. Our study approaches this staging by the work of José de Anchieta, missionary in Brazil.

---

«Tupí, or not tupí: that is the question». Con este provocador juego de palabras el poeta brasileño Oswald de Andrade iniciaba en 1928 su *Manifiesto Antropófago*. Esta reivindicación vanguardista del mundo indígena iba acompañada de la censura al mundo misionero: «Contra todas las catequesis», «Contra la verdad de los pueblos misioneros», «Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carnaval», «Contra el padre Vieira», «Contra Anchieta cantando a las once mil vírgenes del cielo en la tierra de Iracema». El *éxPLICIT* final recupera el nombre primitivo de Sao Paulo (Piratininga) y fecha el documento con una última provocación: «Año 374 de la deglución del Obispo Sardinha». Este obispo fue devorado por los indios caetés en 1556. El objetivo de Andrade era situar en el centro de la reflexión artística la denuncia contra el eurocentrismo (representado por estos misioneros que, tradicionalmente, inauguran la literatura brasileña) y recuperar bajo el nombre genérico de «Tupí» una lectura indígena de la historia del Brasil. Y será la antropofagia, en su calidad de signo de otredad, el elemento que articule estos dos aspectos.

El canibalismo practicado por algunos pueblos de América (con carácter ritual y parte de la economía simbólica de la guerra) siempre fue presentado en las primeras fuentes cronísticas y religiosas como síntoma de la inferioridad ontológica del indígena, cuando no de su naturaleza bestial.<sup>1</sup> Esta distorsión interesada no sólo sobrevivió al primer momento de la colonización, atraviesa toda la recuperación nacionalista del pasado en el siglo XIX y XX. En Brasil, el movimiento indianista intentará escamotear la realidad caníbal en su construcción nacional:

El indianismo expresaba una tradición frente a lo portugués y, hasta cierto punto, la tensión local del nacionalismo brasileño con el diseño (neo) colonial y global en el que se insertaba. Asimismo, el buen salvaje del

---

<sup>1</sup> El estudio de la función que el canibalismo tenía en estas sociedades sigue siendo una cuestión abierta. Las explicaciones indígenas sobre ello las conocemos por la mediación letrada del cronista o el misionero. Los antropólogos actuales manejan una noción compleja de la práctica en la que intervienen el mundo de las creencias mágico-religiosas, las razones ecológicas, las económicas, las territoriales. Véase Dos Santos, 1997, 43-53.



indianismo alegoriza la génesis idealizada de la nación, producto imaginario de alianzas sociales fundadas en el mestizaje. Frecuentemente se olvida, sin embargo, que ese *buen salvaje* es parte de una economía maniquea y ambivalente en la cual el caníbal aparece como suplemento de la edulcoración romántica de la violencia fundacional o como subrogado de la alteridad étnica. El indianismo brasileño indianizó la cultura con un gesto históricamente paradójico: en primer lugar, los pueblos indígenas fueron y eran desposeídos y exterminados mientras se levantaban los monumentos de su conmemoración. En segundo lugar, el procedimiento de nombrar la *nación salvaje* ocurrió a expensas de la memoria de la violencia colonial, cuyo olvido requería el relato nacional. El amor o la devoción indígena son los dispositivos sincretistas por los cuales se imagina la resolución de los conflictos de la colonialidad y la inserción /disolución idílica de la heterogeneidad en la matriz nacional luso-brasileña. [Jáuregui, 2008:35]

Esa «matriz nacional» intentaba compaginar dos tiempos antitéticos: el tiempo mítico del que hace surgir al indio; el tiempo histórico fundacional de los colonos y misioneros. En esta recreación de un primer momento brasílico (diferente del indio y el colono; ¿suma de ellos?) la lectura de los textos misioneros supone algo más que la recuperación filológica de unos textos de calidad desigual: es el palimpsesto necesario de una comunidad que se quiere ver mestiza, el primer testimonio de una anacrónica voluntad nacional que se descubre ya en las primeras obras escritas en este territorio. La idea de una literatura nacional desde los primeros textos misioneros o la búsqueda entre ellos de elementos propios son, todavía, motivo de ansiedad académica.<sup>2</sup>

En este contexto la mirada sobre la producción misionera, en especial el teatro, se vuelve muy problemática. Como instrumento de conquista el teatro jugó un papel muy importante: tanto en su versión civil

---

<sup>2</sup> Este palimpsesto que se inscribe en el cuerpo del indio con finalidad lectora no es un proceso híbrido simétrico. El que intenta leer sin permitir ser leído es el colono; así, el cuerpo colonial nace de un mapa conceptual deudor de las tradiciones discursivas europeas. La máquina semiótica funcionará con dos velocidades: la primera es crear un sujeto indígena de gran densidad significativa (hibridación de discursos que se acumulan o se combinan sobre el cuerpo aborigen: religiosos, geográficos, literarios, médicos, jurídicos, preantropológicos, iconográficos). El segundo tiempo de la máquina es consecuencia del primero: la acumulación o combinación de discursos no ayuda al conocimiento del sujeto como otro, sino a su efecto opuesto, su opacidad como el Otro. Véase Ramos Arteaga, 2009:283-292.



(legitimación de los símbolos del nuevo poder), como, especialmente, en su versión religiosa, la producción dramática del primer período colonial reúne en un haz, muy difícil de desbrozar en ocasiones, las aspiraciones ecuménicas y la rapiña territorial, los fantasmas colectivos europeos y el extrañamiento indígena, la imposición religiosa católica y los sincretismos deformadores, la realidad rural resistente y las nuevas urbes burocráticas asimiladoras, las órdenes misioneras y el clero regular. Estas son algunas de las tensiones que estos textos teatrales contienen. Pero, aparte de este papel propagandístico, el teatro evangelizador abrió el teatro religioso a una batería novedosa de temas y figuras desconocida en el teatro europeo, problemáticas desfasadas en la discusión teológica que el sujeto americano resucita (hay que recordar los numerosos debates sobre la «humanidad» del indio, las ambiguas ideas del indio como pagano, como cristiano que ignora su verdadera fe, como hereje o salvaje, en fin, como eterno niño).

Nuestro trabajo dedicado a la producción dramática de uno de estos primeros (o el primer) escritores del Brasil, José de Anchieta, Beato, intentará desbrozar algunas de estas tensiones (en concreto la inscripción forzada de la imaginería cristiana en las creencias indígena), situar su obra en el contexto misionero continental, en general, y el jesuítico, en particular; por último, la opacidad significativa resultante (principal escollo para calificar en sentido estricto de teatro «indigenista» a estas representaciones).

Si estas confluencias y solapamientos señalados oscurecen muchas veces el acercamiento crítico a estos textos, tenemos que añadir un problema de calado similar: la evangelización no fue igual en toda la América iberoamericana y no siguió los mismos ritmos. Por un lado tenemos las grandes zonas imperiales precolombinas (zona andina y centroamericana); por otro, las comunidades pequeñas y los pueblos nómadas y seminómadas. No es su discriminación una mera cuestión de estabilidad territorial o cantidad poblacional. Conlleva, a su vez, una interpretación de esos pueblos: las zonas imperiales con un desarrollo tecnológico mayor y estructuras socio-económicas complejas serán entendidas como cercanas al modelo



europeo (tienen religión, tienen leyes, tienen rey. O Fe, Ley, Rey como sintéticamente se definían). Las otras (y Brasil es el más claro ejemplo) estarán siempre en la frontera de una bestialidad adánica<sup>3</sup> o demoníaca, según convenga: «Calificar a un pueblo de antropófago es marcarlo con el signo más radical de «otredad», por lo cual no es sorprendente que se haya atribuido esta práctica a diversas tribus indígenas de las Américas, con o sin derecho, desde las primeras cartas de Colón» [Rich Greer, 2004: 161]

A este factor geográfico tenemos que añadir el temporal. Según Borobio [1992] la evangelización estaría dividida en cinco grandes periodos: la etapa de experimentación (1493-1524), la de ocupación (1524-1573), la de las grandes áreas misionales (1573-1650), la de las áreas complementarias (1700-1767) y, finalmente, la etapa de replanteamiento misional (1768-1824). Como toda caracterización generalista hay excepciones que se escapan a esta descripción (la labor jesuita desde la costa de Brasil al interior de Paraguay solapa alguno de estos momentos), pero ayuda a entender que el estudio del teatro evangelizador (que se irá agotando cuando su función aculturizadora pierda sentido) hay que situarla en las claves de una colonización continental y no sólo de afán misional. De cualquier modo, en la selección de testimonios reunidos por Gamba [1992] o la reciente edición de Schmidt-Riese [2010] podemos apreciar que las fronteras entre instrumentos de la evangelización e imposición colonial (en su construcción jurídica, económica o sociológica) son como escribe el último autor «borrosas».

En este sentido, las zonas que han contado con una mayor tradición crítica se corresponden con estas áreas mesoamericanas y andina en las que las órdenes misioneras solaparon la tradición religiosa europea con representaciones sagradas y lúdicas indígenas precolombinas (que son

---

<sup>3</sup> Mello e Souza [2003: 30]: «In 1555 Father José de Anchieta, the “gentle evangelizer of our jungles”, practically compared himself to a veterinarian. Serving as a doctor and bleeder, he describes his treatment of indigenous people’s illnesses: “Laying on plasters, raising stermuns, and other art of horse doctors that were necessary for those brutes, namely, for the Indian’s”»



interpretadas interesadamente como representaciones teatrales o parateatrales). El teatro náhuatl novohispano<sup>4</sup> representa una muestra valiosa de estas creaciones catequistas y sirven como modelo para caracterizar el teatro evangelizador en general: la conversión a la nueva fe y rechazo a las creencias propias como objetivo, la ejemplificación visual como recurso, el uso del espacio natural y las antesalas del espacio sacro como escenografía, la mezcla de lenguas (indígenas, europeas) como aglutinante comunitario, actores indígenas, utilización de la danza y la música junto con elementos iconográficos autóctonos como elementos para la asimilación del mensaje, participación directa del público o referencia a hechos contemporáneos como instrumento de integración de lo sacro y lo profano en un mismo plano. Estas obras nacen del bagaje espectacular religioso europeo pero se enfrenta a un público que asiste por primera vez al despliegue de esta teogonía. La mixtura en un mismo espectáculo de episodios escatológicos del Cristianismo (la caída de la Humanidad, los tiempos apocalípticos, la Eucaristía) con tradiciones más domésticas (hagiografías, historias populares) es una de las principales críticas que algunos eclesiásticos hicieron a esta herramienta de adoctrinamiento: la deriva hacia formas sincréticas no sólo en el espectáculo sino en el dogma eran inevitables, por mucho que gran parte de las obras terminaran con un exordio tan eficaz que numerosas fueron las conversiones y bautizos (o con «entusiasmo» como citan muchas fuentes religiosas contemporáneas).

Este sucinto panorama del teatro evangelizador, sin embargo, no es totalmente válido para el área tupí-guaraní. La evangelización de Brasil (y Paraguay), asumida casi exclusivamente por la orden jesuítica, estará marcada por dos hechos diferenciales con respecto a otras zonas americanas:

---

<sup>4</sup> Utilizo el clásico estudio de Horcasitas [1974] sobre el teatro en náhuatl en Nueva España. La selección de textos y el esfuerzo arqueológico de reconstrucción de los elementos espectaculares que acompañaron al texto (contrastando fuentes y aventurando hipótesis) sigue siendo un referente imprescindible. Algunas de las tensiones señaladas proviene de la lectura de estas obras. Para el área tupí-guaraní puede consultarse el estudio de Rela [1990].

por un lado, la población aborígen tupinambá «hablaban tupí; no conocían el uso de los metales y la escritura; eran sociedades sin estado, apenas con jefatura en momentos de guerra; había constantes guerras entre ellos; eran seminómadas, antropófagos, polígamos, etc.» [Dos Santos, 1997: 31] Por otro, la maquinaria misionera jesuítica poseía características propias frente a las misiones realizadas por las demás órdenes en el continente. Con respecto a la realidad indígena, por ejemplo, la actitud del misionero jesuita fue ambigua: si algunas relaciones e informes marcan este estado como «tabula rasa» favorable en la que inscribir el dogma, otros testimonios no dejan de expresar su desesperanza ante la imposibilidad de inculcarles la doctrina. Además, en nuestro caso concreto, la diferencia entre indígenas costeros/indígenas serranos hacía más difícil la labor, pues mientras los primeros por el contacto permanente con los europeos adoptaban rápidamente sus «vicios», los otros rechazaban cualquier intento bienintencionado de contacto (las cartas de Anchieta son, en ese sentido, un ejemplo de dicha ambigüedad).

Pero fue quizás la disonancia entre la teoría misional jesuita y la práctica cotidiana en el mundo tupí lo que mejor queda reflejado en el corpus teatral anchetiano que estudiaremos. La orden de Ignacio de Loyola es, en este momento, una recién llegada al panorama católico (aprobada por Paulo III en 1540). Mas su compromiso con la Contrarreforma y el intenso proyecto pedagógico que la caracterizó haría que pronto fuera considerada indispensable en ámbitos distintos al meramente eclesiástico. De la Flor [2009: 251] realiza una apretada síntesis de la elevación y caída de la orden que refleja muy bien esta vocación extrarreligiosa:

Aquellos antiguos pacientes constructores de una «telaraña» discursiva que habían teologizado la política y politizado la teología, comunicándoles a ambas una tensión mitopoética sin parangón en la historia de la hermenéutica y de las «maneras de hacer mundo» y construir representaciones del mismo, acaban siendo bruscamente desposeídos de su señorío simbólico y de su autoridad hermenéutica, y es en calidad de educadores y de transmisores de una determinada manera de leer el mundo, por lo que son en realidad ahora rechazados, concluyendo en una simbólica



expulsión y diáspora sus largos días de convivencia con los aparatos ideológicos del Estado, que por entonces se apresta a tener a otros servidores intelectuales.

La evangelización de Brasil por los jesuitas (que llegaron con el primer gobernador General, Tomé de Souza, hasta su expulsión por el marqués de Pombal en el siglo XVIII) responde a esa anuencia primera entre Estado-Orden [Castro Bruneto, 2001]. El teatro de Anchieta reflejará también en algunas de sus obras este vaivén político-religioso. Pero antes de adentrarnos en su producción nos gustaría destacar, brevemente, el papel que jugó el teatro en el programa pedagógico jesuítico [González Gutiérrez, 1997: 51-62].

El Colegio (tanto seglar como para hermanos de la Orden) es el núcleo vertebrador del proyecto jesuítico. Su pedagogía fomentaba lo que hoy en día llamaríamos «participación en el aula»: la composición, el debate público en el aula, la declamación. De ahí que el teatro, como recurso performativo de estas técnicas de expresión, tuviera ese éxito en los colegios de la orden. Pero no sólo se refuerzan los saberes disciplinarios vinculados a la lengua latina (gramática, oratoria, dialéctica), a su vez son, en feliz y exacta expresión, «sermones disfrazados» que consolidaban lo dogmático en el público escolar y en los invitados a estas celebraciones. No es este el lugar para discutir las fuentes de este teatro (el teatro medieval, los autos de Gil Vicente, el teatro universitario, la dramaturgia popular), pero no podemos olvidar alguna de las características que reproduce el teatro de Anchieta: la estructura en tres partes (una introducción prologal que desgrana el motivo central de la obra, la obra en sí, un colofón muchas veces festivo de celebración), espacios remozados para su uso escénico (atrios, patios de la escuela, aulas), episodios musicales, corales y danzas (especialmente protagonizados por niños), el debate de ideas y doctrinas como eje de la tensión escénica, episodios bíblicos y hagiográficos a modo de repertorio, una llamativa maquinaria escenográfica, finalmente, la alegoría como procedimiento básico de construcción discursiva [Menéndez



Peláez, 1995]. Educado en el Colegio de Coímbra, José de Anchieta desembarcará en Brasil con este bagaje dramaturgico que aprovechará de manera muy distinta a la aprendida y vista en sus años de estudiante.

El acercamiento a una figura como la del Padre Anchieta no es fácil. Independientemente del contexto apostólico de su biografía, su labor artística se mueve en el movedido campo de la obra puesta al servicio de un ideario férreo con claro contenido combativo. Esto lo sitúa en un cruce problemático entre la comprensión de la realidad indígena y colonial, por un lado; y la violencia salvífica que alimenta la puesta en escena de su discurso, por otro. Englobamos con esta rápida pincelada gran parte de su producción, no sólo la teatral. Pues pocos corpus tan heterogéneos conservamos de un misionero: cartas, informes, textos latinos, cancioneros espirituales en romance, poemas épicos, himnos, textos dramáticos. Si bien no en todos aparece el mundo indígena, si hay en todos ellos ese cruce problemático del que hablábamos antes entre su circunstancia vital en un mundo sólo esbozado y la necesidad imperiosa de ganarlo/construirlo a mayor gloria de Dios.<sup>5</sup>

Frente a otros jesuitas posteriores más imbuidos de pensamiento utópico [Armani, 1982] Anchieta pertenece a ese primer grupo de celosos misioneros que inaugura los primeros pasos de la colonia en el Nuevo Mundo: llegó a Brasil diecinueve años después de que lo hicieran los primeros colonos (1532), fue rehén de los indios durante una escaramuza diplomática, fundó o colaboró en la fundación de algunos de los primeros asentamientos y colegios, aprendió la lengua tupí y la difundió con la ayuda de gramáticas y composiciones, alcanzó nombramientos de cierto peso en la vida de las Capitanías, en fin, hasta su muerte, cuarenta y cuatro años

---

<sup>5</sup> La bibliografía luso-española sobre nuestro autor es ingente. Tanto desde el campo de la investigación histórica, antropológica y literaria, como desde el ámbito estrictamente pastoral, los encuentros sobre la obra y figura del misionero no han dejado de abrir nuevas líneas de interpretación sobre su obra. Dos congresos organizados en ambas orillas para celebrar el IV Centenario han sido fundamentales a la hora de remozar los estudios anchetianos: González [2004] y [1998]. Muchas de las reflexiones y discusiones suscitadas en las ponencias y debates permean este trabajo.



después de su llegada, todo su esfuerzo se centró en atraer al ámbito euro-cristiano a la masa indígena y evitar que los europeos de la colonia olvidaran sus raíces en contacto con ese mundo extraño que era América.<sup>6</sup>

El corpus teatral de Anchieta consta de doce obras («dentro de un único manuscrito contemporáneo, perteneciente ao Arquivo Romano da Companhia de Jesus, ARSI, sob a sigla Opp. NN. 24, Opuscula poética Nostrorum nº 24» en la descripción de Cardoso<sup>7</sup>) que abarcan un período entre aproximadamente 1561 y el año de su muerte en 1597: *La Predicación Universal*, *Diálogo de Pedro Dias, mártir*, *Auto de San Sebastián* (fragmento del acto IV), *En la aldea de Guaraparim*, *En la fiesta de San Lorenzo*, *Recibimiento del padre Maçal Beliarte*, *El auto de Santa Úrsula*, *Auto del día de la Asunción en Reritiba*, *Recibimiento del padre Simões Pereira*, *Auto de San Mauricio* o *En la villa de Vitoria*, *Recibimiento del padre Marcos da Costa*, *Auto de la visitación a Santa Isabel*. Los diferentes intentos de establecer una cronología fiable de muchas de ellas topan con las circunstancias de su difusión: representadas en distintos puntos geográficos y celebraciones o recicladas algunas partes en distintas obras (ampliando o menguándolas), es con la ayuda de los testigos que, en ocasiones, describen el acto lo que permite establecer términos temporales aproximados.

No sólo la cronología es un problema: la adscripción tipológica de su producción resulta en gran medida problemática. A pesar de que los títulos parecen indicar tres posibles tipos, a saber, obras de recepción pastoral, obras catequistas, y una obra de carácter político-religioso (*En la villa de Vitoria*), la presencia en ellas del mundo indígena, o su ausencia, es la que

---

<sup>6</sup> El hecho de que Anchieta naciera en Tenerife (Islas Canarias) en la primera generación posterior a la conquista castellano-señorial ha permitido apuntar a una sensibilidad especial del misionero hacia el indígena (teniendo en cuenta que convivió con la población aborigen guanche de La Laguna en su primera juventud). Su obra, en tal sentido, no ayuda a esclarecerlo. Brito [1992] ha establecido una comparación de carácter literario entre la dramaturgia de recibimiento de Anchieta y la de otro autor canario contemporáneo, el escritor Cairasco de Figueroa.

<sup>7</sup> La edición de Cardoso [1977] puede parangonarse en esfuerzo a lo señalado anteriormente para la de Horcasitas del teatro náhuatl. Las citas de las obras, la traducción de los términos indígenas y algunas informaciones contextuales son tomadas de dicha edición.



estructurará los fines dramáticos de Anchieta [Hernández, 2004: 81-117]. Una propuesta metodológica de partida para el análisis de los mitos bíblicos en estas obras sería la división en tres grupos: las dirigidas prioritariamente al mundo indígena, las dirigidas a indios y colonos, las dirigidas prioritariamente al colono. Los solapamientos puntuales entre un grupo y los otros serán inevitables por cuanto desconocemos la composición real del público en cada momento. Ahora bien, aquellas en las que la manipulación del mito cristiano con la finalidad de convertir al tupí son muy diferentes a las que usan el mito cristiano para reforzar la fe del colono. Lo siguiente abordará principalmente aquellas obras en las que Anchieta priorizó los mecanismos de la conversión.<sup>8</sup>

El proceso de aculturación emprendido por la labor catequista de Anchieta comienza violando las percepciones animistas indígenas para insertarlas en un paradigma semántico ortodoxo: si Tupa ‘trueno’ es Dios, Tupansy ‘madre del trueno’ la Madre de Dios, Añanga ‘espíritu peligroso’ es el Diablo, Anga ‘espíritu de los antepasados’ es el alma. Este procedimiento de aparente traducción supone desde un principio una ruptura entre el mundo natural en el que son percibidas estas nociones por el indio y el artefacto conceptual que maneja Anchieta. La creación de nombres compuestos denigratorios para los ayudantes malignos es otro rasgo de control lingüístico-simbólico del evangelizador:

Iporausúba katu / Misericórdia é o teor  
Tupansy, Santa María, /da mãe de Jesus, María:  
Emonánamo, asausu, / amá-la é uma tirania  
Sesé guñemoryryia. /submeto-me ao seu amor.  
(vv. 54-57, *En la aldea de Guaraparim*)

Otra herramienta de especial eficacia será la incorporación de la danza y la música interpretada por niños. Anchieta, perspicaz observador de

---

<sup>8</sup> *La Predicación Universal, En la aldea de Guaraparim, En la fiesta de San Lorenzo, Auto del día de la Asunción, Recibimiento del padre Marçal Beliarte, Recibimiento del padre Simoes Pereira.*



las costumbres autóctonas, solapa sobre la función ritual, la celebración lúdica. El que sean niños los que protagonicen estos actos en sus obras a modo de clausura feliz de la lucha catequista contra el Mal, indican claramente que es el niño indígena (asimilado por la obra educativa jesuítica) el que simboliza el triunfo de una fe a la que sus padres o sus comunidades se muestran, muchas veces, reacios:

Eu ja não quero o pecado,  
amo a Jesus, meu patrão:  
bem dentro do coração  
que ele me guarde a seu lado  
(vv. 278-281, *Recibimiento al Padre Marçal Beliarte*)

La aparición de los ángeles guardianes de la aldea como protectores ante los demonios suele ser anunciado por una descripción zoomórfica: semejan grandes aves de la zona, posiblemente por el uso en el vestuario de plumas («Olha, parece urutaú...», ‘ave nocturna de rapiña’). Inmediatamente adoptan el registro militar de su función protectora. Estos ángeles, junto a los santos (Mauricio, Sebastián, Lorenzo), asumen tal rol bélico no tanto para la protección espiritual de los aldeanos (aunque Anchieta insista en ese mensaje), sino como aviso de que el cielo cristiano está mejor pertrechado frente una comunidad indígena muy apegada a la guerra intergrupala. Estos personajes no sólo se expresan como capitanes de tropa, también actúan como tales cuando se enfrentan cuerpo a cuerpo con los demonios indígenas (no debemos olvidar que los santos citados, mártires, provienen del mundo militar romano o que muchas representaciones iconográficas de ángeles como San Miguel destacan por sus armaduras). Tras vencer a los diablos, se dirige el ángel a los indios espectadores de la aldea:

Alegrai-vos,  
filhos meus, e levantai-vos!  
Para proteger-vos, eu  
aquí estou; vim do céu!  
Ao pé de mim ajuntai-vos:  
Dou-vos todo auxílio meu!  
(vv. 393-398, *La Predicación Universal*)



Las mujeres apenas aparecen en el teatro de Anchieta dirigido a la conversión (el dedicado a Santa Úrsula y las reliquias de la once mil vírgenes son una excepción). La opinión negativa sobre la mujer aparece en los términos habituales de la misoginia europea: tienen poca constancia, son de débil razonamiento, vehículo de la lujuria. Sin embargo hay un tipo de mujer que protagoniza los peores ataques del jesuita: la vieja. Aunque se ha intentado rastrear en la elaboración de su imagen por Anchieta un origen europeo (Celestina, las viejas vicentinas, las de las farsas), esta vieja hechicera responde al modelo real de las ancianas tupíes, encargadas de preparar con su masticación el *cauin*, la bebida de las reuniones y que producía la embriaguez ritual que el misionero combate reiteradamente. En este teatro lo viejo rara vez está cargado de los dones supuestos de la senectud (salvo en *En la villa de Vitoria*, pero ya hemos señalado que no es una obra catequista):

As velhas são más fato  
fazendo suas magias  
exaltam as fantasias  
lançam a Deus desacato,  
a a mim enchem de honrarías  
(vv. 96-100, *Predicación Universal*, habla un diablo)

Lo viejo remite a las costumbres que se quieren desarraigar, a la memoria de la vida anterior al colono. Esta concepción nos lleva a uno de los temas centrales de la escatología misionera: la pugna entre la ley vieja/ley nueva y su variante la ley natural/la ley divinal.

Vivemos como selvagens,  
somos filhos da floresta:  
Viemos a saudar-te em festa  
dexamos libertinagens.  
(vv. 47-48, *Auto de la Ascensión*)

La posición de Anchieta es la defensa de un binomio paradójico (argucia conceptual que nuestro autor simplifica a los ojos del indio): la ley



divinal y la ley nueva aúnan la noción religiosa de un poder cristiano y la nueva situación temporal del colonialismo. La ley natural (en principio no negativa) y la ley vieja se relacionan con las costumbres y el estado que se pretende erradicar. Los mecanismos para esa redención extirpadora de lo anterior serán el bautismo y la confesión:

Eles mentem, os malditos:  
O padre me batizou.  
Depús os vicios proscritos,  
seguindo os sagrados ritos:  
Batizado, cristão sou!

(vv. 503-507, *En la aldea de Guaraparim*)

Não! Somente os confessados,  
mesmo muitos perdodaos,  
Deus os toma como seus.

(vv. 409-411, *En la aldea de Guaraparim*)

Entre esas costumbres que Anchieta expone con escándalo están prácticas de cierta complejidad simbólica como tatuarse («tingir-se de vermelho»), o decorarse con plumas («emplumar-se»), actividades como fumar, danzar, beber o luchar y rituales como devorar al enemigo (exo-antropofagia justiciera-bélica). Todas aparecen mezcladas en boca de los demonios, unos demonios que pese a tener nombres parlantes son continuamente superpuestos al panteón maléfico católico (Satanás, Lucifer, «la serpiente antigua»). Tal vez sea esta la mejor creación del teatro de Anchieta: su demonología.

Los principales diablos de nuestro autor (que repiten su presencia en distintas obras y/o mantienen un mismo patrón de comportamiento y lenguaje) provienen del contexto tupí. Las escasas veces que el Mal es personificado en las tradicionales figuras de Satanás y Lucifer será en las obras cuyo destinatarios principales o exclusivos son los colonos europeos. En estos casos, la figura resulta grotesca, de escaso relieve escénico, casi cómica. Muy distinto será el tratamiento que Anchieta dará al demonio indígena.



Varios elementos destacan en la caracterización dramática de este diablo: sus nombres bien aluden a enemigos presentes en la memoria de la comunidad-público de la obra (Guaijara), bien a rasgos ctónicos, zoomórficos o antropomorfos (cuando no humorísticos) cercanos a la iconografía demoniaca (Tatapitera ‘Sopra-fogo’, Caumonda ‘Lãdrao-de-Vinho’); en su histrionismo verbal (gritos de guerra, declaraciones altisonantes, provocaciones a los representantes de los sagrado y al público) todas las señas de identidad aborígenes desplegadas se reflejan en un espejo deformante:

Enraivar, andar matando  
e comendo prisioneiros,  
e viver se amancebando  
e adulterios espiando,  
não o deixem meus terreiros  
para tal  
vivo ao lado do pessoal  
fazendo-me acreditar.  
Os tais padres afinal  
vêm agora me expulsar,  
pregando a lei divinal.

(vv. 37-47, *En la fiesta de San Lorenzo*)

La estructuración de sus intervenciones en un formato semejante a la homilía en clave pagana, cuando no como controversia escolar, recuerda al teatro de los colegios jesuíticos; las continuas alusiones a su poderío territorial (nombres de pueblos, ríos, zonas costeras y serranas) cumplen doble función puesto que ayuda a situar las amplias coordenadas de la acción catequista, por un lado, y, por otro, refuerza una de las estrategias fundamentales de la catequesis: aglutinar en «aldeamientos» (células espirituales y, a su vez, económicas de la colonización) a esta población seminómada a partir de la demonización del espacio no-colonizado:

Infesto Moçupiroca,  
Jequei, Guatapitiba,  
Niteroi, o Paraiba,  
Guajajó, Carijó-oca,



Pacucaia, Araçatiba.

(vv. 126-131, *En la fiesta de San Lorenzo*)

Pero el demonio de Anchieta también funciona como síntoma de la maquinaria lectora con la que el misionero intenta traducir al indio; traducción que como indicábamos antes se construye principalmente por medio de una densidad signífica que rara vez proviene de la experiencia in situ del evangelizador sino que se alimenta de su cultura libresca («As for the second type of Antipodes, those with their feet turned backwards, these are to be found in the figure of the Curupia, a type of demon first recorded in 1560 by José de Anchieta, who are situated in Brazil», Mason, 1990, p.127). De ahí que sus diablos tupíes no sólo recuerden al público la «vieja vida» y nuestras «leyes», también intenten robar almas para el infierno, mantengan discusiones dogmáticas sobre el matrimonio, los pecados, el bautismo o la confesión a modo de debate eclesiástico. También que aparezcan vinculados a los herejes europeos (como Lutero o Calvino), e incluso a la cósmica batalla de Dios contra Lucifer. Pero será en los duelos verbales entre los demonios y los representantes celestiales en los que encontramos la mejor ilustración de este mecanismo de apropiación y manipulación cultural: los demonios al no poder convencer a los espectadores indios para que vuelvan al orden antiguo, denuncian a estos ante el ángel o los santos, acusándolos de practicar en secreto las costumbres y ritos tradicionales [Ramos Arteaga, 2008: 35-53]. En otras palabras, la terrible figura del converso, de raíz europea, que parece contaminar ya esta nueva tierra apenas cristianizada:

Isso! Só está na boca  
 seu amor que em Deus confia.  
 É sim: pois intimamente  
 só lhe sabem resmungar  
 e a seu Deus desafiar:  
 «Tera Deus vista potente  
 para sempre me espiar?»

(vv. 244-251, *La Predicación Universal*)



Son ansiedades (junto con la hechicería de las viejas y viejos tupíes) que reflejan la limitada visión del misionero con respecto a su realidad circundante. Si nos acercamos a la obra más conocida y estudiada de Anchieta, *En la fiesta de San Lorenzo*, podemos observar que la función dramaturgica de los diablos alcanza momentos que podríamos calificar de delirantes si no supiéramos que responden más a una preocupación teológica concreta (la antropofagia), que a la libertad artística: en el tercer acto salen los salen a escena los emperadores romanos Decio y Valeriano, artífices de la muerte de San Lorenzo. Los diablos vencidos en el acto anterior por los santos protectores de la aldea son sacados del infierno por el ángel protector y como tropa aliada los envía a castigarlos permitiendo que hagan con ellos lo que censuraron poco antes: practicar el ritual caníbal. Las capas de lectura que subyacen en este breve encuentro desafían una explicación sencilla:<sup>9</sup> el martirio de San Lorenzo fue en una parrilla (primera imagen del ritual caníbal), se censura a los diablos por defender las viejas costumbres (especialmente, la antropofagia), son cómplices celestiales contra los emperadores a los que matan (mediante los instrumentos del sacrificio antropófago). Es posible que Anchieta no fuera consciente de esta complejidad especular (con toda seguridad, el espectador indígena interpretó algo distinto), es posible que sencillamente estemos ante un «tableau vivant» de alguna iconografía de la iglesia conocida por todos, o como comenta Wasserman [1999: 76]:

In the plays by Anchieta, the tension between disparate elements is manifest not along the axis of opposition between sacred and secular but along a new axis of opposition between Christian and pagan content. While in their European counterparts that contrast could be handled (for instance, in the treatment of classical themes) on an allegorical or symbolic level, in the Americas the pagan was a present and immediate challenge, not part of

---

<sup>9</sup> En otra ocasión (*Auto del día de la Ascensión*) es un indio personaje-espectador el que arremete contra el demonio bajo el aplauso de las figuras santas y realiza una coreografía semejante al rito antropófago para expulsar (matar) al demonio de escena. Tales deslizamientos «mestizos» son intersticios que nos permiten atisbar la los cortocircuitos en la maquinaria lectora del misionero.



a past already incorporated as «classical» into commonly accepted genealogy of European self. The translation of Christian doctrine into language of Ameridian beliefs was a potentially risky cultural enterprise threading its way between the dangers of remaining unintelligible to its targets and of granting, in representation, excessive respectability to their pagans views, even as they were being combated. There is no indication in the preserved texts of the plays that these translations, as of the Christian God into Tupã or of Roman into Tupinambá arrows, presented immediate problems of interpretation. On the other hand, there is also no record of how the plays were «read» by their audiences, other than that their representation was deemed an important occasion, and the spectacle was greatly appreciated.

El espectador tupí supuestamente articulaba estos solapamientos pagano-cristiano que ocupaban el lugar más dinámico de la obra (nudo de la acción) con los elementos más procesionales y devotos que abrían y cerraban la obra, en algunos casos adornados de modo amable por cantos infantiles, en otros con la presencia terrorífica de las figuras alegóricas de Amor y Temor de Dios:

Y tu ánima será  
 Sepultada en el infierno,  
 Donde muerte no tendrá,  
 Mas viva se quemará,  
 Con su fuego sempiterno?  
 ¡Oh perdido!  
 Allí serás consumido  
 Sin nunca te consumir.  
 Allí vida sin vivir,  
 Allí lloro y gran aullido,  
 Allí muerte sin morir.

(vv. 150-160, *En la fiesta de San Lorenzo*)

Otros aspectos del imaginario bíblico y religioso presentes en el teatro anchetiano son: la idea del nacimiento no «sangrante» de Jesús; los símbolos de regeneración en las alusiones al bautismo (sobre todo del indio) y la confesión (colonos e indios); la idea adánica y genesiaca de la caída del hombre (desarrollada en su primera obra y en la que podemos adivinar gran parte de los recursos «lectores» de su producción posterior); la antítesis Eva/Ave como modelos real/ideal; la adoración de los Magos (que en el



*Auto de la Ascensión* serán tres representantes indígenas y se celebrará frente a lo «salvaje» la llegada de la «ley bendita»); la idea de la vida como estación transitoria en la que probamos nuestra fe pero también acatamos el sufrimiento.

Mención aparte, finalmente, merece la utilización de las reliquias como objetos mágicos. Los autos en los que protagonizan la acción (*Auto de San Mauricio*, *Auto de Santa Úrsula*) no son estrictamente de conversión (el uso de la lengua portuguesa y castellana, exclusivamente; bien el diablo no tiene nombre, bien son Satanás y Lucifer). Parecen remitir a la idea de la fundación mítica y mística del orden religioso y civil de la ciudad (o la aldea) sobre la protección y cuidado de los restos sagrados. Son obras con una intencionalidad política clara.

La inserción del mundo indígena en la experiencia histórica y teleológica del Cristianismo que realiza Anchieta con su teatro parte de un objetivo muy concreto: su salvación. El reconocimiento del otro extraño no se sustenta en la negociación sino en la misión de «revelar» a los que han vivido fuera de la Historia (providencialista del Cristianismo) y en la ignorancia su lugar anagógico en el drama terrenal. En este sentido, la comprensión o no por parte del indígena siempre aparecerá por la mediación de la voz del misionero (desde sus informes y poemas a su teatro). Es un acto de ventriloquia nada inocente: la apropiación del «alma» tupí fue un acto de suplantación simbólica sin posibilidad de diálogo, dentro de una maquinaria imperial imberbe en ese momento de la primera Modernidad (portuguesa y castellana) y en la que una nueva realidad humana, el criollo, sustituiría al indígena. La eficacia del teatro catequista radicaré en que su público identifica su cultura (por el uso de los elementos «folklóricos») pero en un soporte doctrinal que no los descontextualiza, los reinventa. La eficacia del teatro de Anchieta, por tanto, reside en una paradoja: su extraordinario conocimiento del mundo tupí y el celo con el que asume su labor de «extrañarlo» a los ojos del propio indígena.



Leopoldo Zea [2006] reflexionaba sobre si no sería más correcto plantear que el descubrimiento del otro no fue más que la asimilación de lo ignorado a la propia y cerrada alteridad. Ante la imposibilidad de restañar ese abismo de extrañamiento que supuso América o las Américas, quizás sería de justicia, cuando nos acerquemos a ella, recordar lo que con aparente sorna escribió Andrade: «Tupí or not tupí: that is the question»

## Bibliografía

- ANCHIETA, José de, *Teatro de Anchieta*, P. Armando Cardoso S. J. (ed.), São Paulo, Loyola, 1977.
- ARMANI, Alberto, *Ciudad de Dios y ciudad del sol: el Estado jesuita de los guaraníes. (1609-1768)*, Mexico D.F. Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BOROBIO, Dionisio, *La primera evangelización de América: contexto y claves de interpretación*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, Centro de Estudios Orientales y Ecuménicos «Juan XXIII», 1992.
- BRITO DÍAZ, Carlos, «El teatro del siglo de Oro en Canarias: J. de A. (1538-1597) y Cairasco de Figueroa (1534-1610)», Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (Coord.), *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 1999, 99-118.
- CASTRO BRUNETTO, Carlos (Coord.), *El Brasil de Anchieta: siglo XVI*, La Laguna, Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, 2001.
- Congreso Internacional «IV Centenario de Anchieta» (1997, La Laguna)*, Francisco González Luis (ed.), La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna, 2004.
- Congreso Internacional Anchieta 400 Anos (1997, São Paulo, Brasil)*, São Paulo, Comissão Iv Centenário de Anchieta, 1998.



- GAMBRA, Rafael, *La cristianización de América*, Madrid, Mapfre D. L., 1992.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640): (su influencia en el teatro del siglo de Oro); Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Fremiot, «El aborigen en el teatro Anchieta», Carlos Castro Brunetto (ed.), *Anchieta y los pueblos indígenas del Brasil*, La Laguna, Ayuntamiento de La Laguna/ Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2004, 81-117.
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl: época novohispana y moderna*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- JÁUREGUI, Carlos, *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, D.L., 2008.
- MASON, Peter, *Deconstructing America: representations of the others*, New York, Routledge, 1990.
- MELLO E SOUZA, Laura, *The Devil and the Land of the Holy Cross: Witchcraft, Slavery and Popular Religion in Colonial Brazil*, United States of America, University of Texas Press Edition, 2003.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los Jesuitas y el teatro en el siglo de Oro*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- RAMOS ARTEAGA, José Antonio, «De los inconvenientes de comer carne humana o la imposibilidad del otro absoluto», José Manuel Martín Morán (ed.), *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, Vercelli (Italia), Mercurio, 2008, 35-51.
- \_\_\_\_\_. «La literatura cronística en la conquista de Canarias: primeros esbozos del cuerpo colonial», Alfons Gregori (ed.), *Discurso sobre fronteras-fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, Polonia, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza e Institut Ramon LLull, 2009, 283-292.



- RELA, Walter, *El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglo XVI-XVIII*, Montevideo, Universidad Católica del Uruguay, 1990.
- RICH GREER, Margaret, «Imperialismo y antropofagia en la tragedia del Siglo de Oro», Ignacio Arellano y Eduardo Godoy (eds.), *Temas del barroco hispano*, Madrid, Universidad de Navarra, 2004, 161-175.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- SANTOS, Lavinia Cavalcanti Martino Teixeira dos, *Guerreros antropófagos: la visión europea del indígena brasileño y la obra del jesuita José de Anchieta (1534- 1597)*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1997.
- SCHMIDT-RIESE, Roland (ed.), *Catequesis y Derecho en la América colonial: fronteras borrosas*, con la colaboración de Lucía Rodríguez, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, 2010.
- WASSERMAN, Renata, «The Theater of José de Anchieta and the Definition of Brazilian Literature», 1999, *Luso-Brazilian Review*, XXXVI, 73-85.
- ZEA, Leopoldo, «Cultura occidental y culturas marginales», David Sobrevilla (ed.), *Filosofía de la cultura*, Madrid, Trotta, 1998, 197-212.



# «So pale did shine the moon on Pyramus»: Biblical Resonances of an Ovidian Myth in *Titus Andronicus*

Janice Valls-Russell  
IRCL (UMR 5186 du CNRS), Montpellier  
janice.valls-russell@univ-montp3.fr

## Key Words:

Ovid, Pyramus and Thisbe, Shakespeare, Christ, night.

## Mots-clés:

Ovide, Pyrame et Thisbé, Shakespeare, Christ, nuit.

---

## Abstract:

This paper addresses a reference to the Ovidian myth of Pyramus and Thisbe in Shakespeare's *Titus Andronicus* and argues that, given the intertextual deliberateness of the tragedy, this can be no mistaken or accidental allusion. Rather, a close reading reveals how it interacts with other mythological references. Furthermore, the figure of a Christ-like Pyramus presents analogies with drawings by Albrecht Altdorfer and Georg Lemberger, carrying Biblical resonances in a world that has plunged in the lasting night of barbarity. The dramatic implications of this rich network are explored through Lucy Bailey's 2006 production of the play.

## Résumé:

Cet article se penche sur une référence au mythe ovidien de Pyrame et Thisbé dans *Titus Andronicus*, de Shakespeare, et s'attache à démontrer que cette allusion ne saurait être une erreur ni accidentelle dans une tragédie aussi délibérément intertextuelle. Une lecture attentive met en évidence l'interaction de cette allusion avec d'autres références mythologiques. En outre, la figure christique de Pyrame

---

présente des analogies avec des dessins d'Albrecht Altdorfer et Georg Lemberger, prenant une connotation biblique dans un univers plongé dans la nuit de la barbarie. La portée dramatique de ce riche faisceau se mesure dans la mise en scène de Lucy Bailey en 2006.

---

The most-readily memorable reference in Shakespeare's work and, indeed, in early modern English literature to the myth of Pyramus and Thisbe, the young lovers of Babylon, is to be found in *A Midsummer Night's Dream*. With *Romeo and Juliet*, the conflation of an Italian novella plotline and classical myths of fusional, tragic love —Pyramus and Thisbe, Hero and Leander— resulted in the emergence of an enduring, world-famous tale of love. Another identifiable reference to Pyramus and Thisbe is to be found in *The Merchant of Venice*, when Jessica and Lorenzo, in their «In such a night» duet (Act V), acknowledge the frailty of their own feelings in a teasing, melancholy remembrance of famous lovers of yesteryear. A fourth reference is often overlooked. It occurs in *Titus Andronicus*, where it is slipped into the textual and mythological fabric of the play, as if it had dropped out of Book IV of Ovid's *Metamorphoses* (lines 55-166), that rich compendium of interwoven tales from which Lavinia used to read to young Lucius and which she will turn to again to try and make sense of the literally unspeakable horror that has struck her.

The myth of Pyramus and Thisbe, as told and transmitted by Ovid, is associated in European medieval and early modern culture with tragic love, marked by youth, virginity, obstacles (the wall between their homes also stands for parental authority), flight, error and suicide. However, medieval allegory also approached ancient myths as propounding divine truths, which were revealed or explained in edifying commentaries appended to the texts. Anonymous works such as *Gesta romanorum* and *Ovide moralisé*, or Petrus



Berchorius's *Ovidius moralizatus*, used the myth of Pyramus and Thisbe, alongside others, to recall the universality of Christ's love for the human soul: Pyramus became Christ, Thisbe the human soul for whom he gave up his life and who in return chose to follow him; Thisbe's blood-stained veil represented the erring human soul; the lioness or, in certain texts, the lion, which caused Thisbe to flee and Pyramus to think she was dead, was assimilated to Satan, while the mulberry tree under which Pyramus and Thisbe died was the cross upon which Christ was crucified. The reference to Pyramus thus appears to be doubly out of place in *Titus Andronicus*. The play's foremost concern is with the role of the *polis*, the extent—and limits— of its power over its inhabitants and its ambivalent relationship with barbarity, that insinuates itself into its walls and the Emperor's bed and saps its legitimacy, reducing Rome to the godless «wilderness of tigers» that threatens in the forest without the walls. An isolated allusion to Pyramus<sup>1</sup> seems irrelevant in a universe where the lust of military, political and sexual domination drives out all other considerations and begets a cycle of revenge, as predator and prey become interchangeable during the Roman emperor's tiger-hunt. One may therefore wonder whether the presence of this specific Ovidian myth seeks to explore a possible place for human and/or divine love, redemption and mercy in the *polis*, holding up a contrasting mirror to Philomel's overriding tale of rape.

In this paper, I shall address the way the myth of Pyramus and Thisbe functions in a play that vibrates with mythological references in a deliberate, multiple referentiality to Ovid's *Metamorphoses*.<sup>2</sup> My approach rests on the assumption that, textually and dramatically, the play is no haphazard accumulation of mythological references within the format of the revenge tragedy. In this, I follow Coppélia Kahn, who considers that «this most self-

<sup>1</sup> Thisbe is never explicitly referred to directly in the play — just as Pyramus is never explicitly referred to in *Romeo and Juliet*.

<sup>2</sup> I shall not be discussing here the influence of Seneca. See my note 6.



consciously textual of all Shakespearean plays doesn't appropriate, imitate, allude to, and parody a host of classical authors merely to elicit plaudits for its author's learning and virtuosity» [2007: 47]. The mythological language and structures contribute to the dramatic coherence of the play, which has been brought into evidence on stage over the past sixty years by directors who, like Peter Brook, have been sensitive to the way it «begins to yield its secrets the moment one ceases to regard it as a string of gratuitous strokes of melodrama and begins to look for its completeness».<sup>3</sup> Lucy Bailey's production for Shakespeare's Globe Theatre, London, in 2006, offers an example of the «completeness» Brook advocates and thereby provides, alongside textual analysis, possible clues for the presence of the Pyramus figure in the play.

Focusing on the one explicit reference to Pyramus in *Titus Andronicus*. I shall try to show how Shakespeare inscribes it within a cluster of mythological allusions, subverting genre and mode (pastoral, mythological, tragic) and thereby questioning their ethical limitations and apparent absence of Biblical/Christian values. I shall be leaving aside the way this reference reverberates, in my view, in other allusions that recall other aspects of the myth.<sup>4</sup>

\*\*\*

The allusion to Pyramus is a fleeting one. It occurs in Act II Scene 3:

MARTIUS. Lord Bassianus lies berayed in blood  
 all on a heap, like to a slaughtered lamb,  
 in this detested, dark, blood-drinking pit.  
 QUINTUS. If it be dark how dost thou know 'tis he?  
 MARTIUS. Upon his bloody finger he doth wear  
 a precious ring that lightens all this hole,  
 which like a taper in some monument  
 doth shine upon the dead man's earthy cheeks  
 and shows the ragged entrails of this pit.

<sup>3</sup> Peter Brook, *Programme Notes, Titus Andronicus* (1955). See Dessen, 1992: 15.

<sup>4</sup> For a study of this, see Valls-Russell, 2009 (vol. 2): 392-402.



*So pale did shine the moon on Pyramus  
when he by night lay bathed in maiden blood.*<sup>5</sup>  
(II.3.222-32)

Bassianus has just been murdered by Tamora’s sons and his body cast into a pit in the forest. In the following scene, the action takes place on and off the stage almost simultaneously: onstage, Titus’ sons (Lavinia’s brothers) fall into the pit and find the body; offstage, their sister, Lavinia, is raped and mutilated by the men who have just murdered her husband. This taut dramatic tempo, in which the horror of Bassianus’ murder is reduplicated in those two overlapping scenes, is reinforced by rapidly shifting allusions to key Ovidian mythological figures: Dido, a sensual widow (II.3.21-24), Actaeon, the victim of unfair and arbitrary divine wrath (II.3.62–64), Philomel, a raped virgin (II.3.43), Pyramus, a chaste lover. These references act as possible sign-posts that can also prove delusive: Tamora is and is not Dido, Lavinia is and is not Philomel: the question we shall be exploring here is whether Bassianus, after being cast as Actaeon by Tamora, is, or is not, Pyramus.

Among the play’s reworkings of Ovid and Seneca,<sup>6</sup> the reference to Pyramus invites barely a footnote indication of the source in most editions of the play.<sup>7</sup> Considered problematic and more often than not eluded by critics, it tends to be similarly ignored by directors and cut, in keeping with a broader tendency to suppress mythological and other allusions, the significance of which, it is assumed, modern audiences might miss.<sup>8</sup> The temptation to do away with seemingly tenuous references is all the more understandable when, as here,

<sup>5</sup> My emphasis. Unless otherwise stated, all references to Shakespeare are to Wells and Taylor, 1986 (2005).

<sup>6</sup> On the influence of *Thyestes*, especially as regards *sparagmos* (dismemberment) and *omophagia* (cannibalism), see Conn Liebler, 1995: 137-44.

<sup>7</sup> No explanation is provided in the editions of the play by Maxwell (1953), Bate (1995), Hughes (1994) or Waith (1984). Waith, however, notes Shakespeare’s use of «conduits» to describe the blood spurting from Lavinia’s wounds, relating it to Ovid’s image for the death of Pyramus (Waith, 1957: 47).

<sup>8</sup> «Often the first to go are mythological allusions» (Dessen, 1992:51).



they seem obscure, unenlightening and referring to an episode that is not generally perceptible on stage. Disregarding his own advocacy of respect for the play's «completeness», Brook suppressed the allusion in his 1955 production for the Royal Shakespeare Company, as did Pat Patton in 1986, commenting: «how are we to believe in a ring that glows in the dark?»<sup>9</sup> Julie Taymor dropped it too in her film version, *Titus* (1999). Deborah Warner<sup>10</sup> and Bill Alexander (2003) kept it, without giving it any significance. Bailey's 2006 production for the Globe ensured that the spectators shared Martius and Quintus' experience of discovering Bassianus in the pit and falling into it themselves by materialising it with a net that was spread out over the Yard «to resemble an enormous spider's web».<sup>11</sup>

It is difficult to consider that Pyramus' presence might be fortuitous and done away with. The First Quarto read «Priamus», which the printer of the Second Quarto amended to Pyramus, a decision modern editors follow.<sup>12</sup> The reference is reinforced by the image of the body in the «blood-drinking pit»,<sup>13</sup> lying «bathed in maiden [i.e. virginal] blood», and visible in moon-like pallor; this recalls Ovid's «bloody ground» (*cruentum... solum*, IV. 133-34), on which Pyramus' body is hardly visible in the moonlight, and the mulberry «roots, soaked with his gore» (*madefactaque sanguine radix*, IV. 126).<sup>14</sup>

<sup>9</sup> See Dessen, 1992: 53.

<sup>10</sup> In her 1987 production for the Royal Shakespeare Company (the Swan Theatre, Stratford-upon-Avon), Deborah Warner staged the play with no cuts.

<sup>11</sup> «The capture itself is effected with camouflage nets, and once dead, Bassianus' pit is created out of a larger net pulled out from the stage-edge into the yard, and held up to resemble an enormous spider's web». Collins, 2006: 50.

<sup>12</sup> See Maxwell's note to line 231 (1953: 50): «The Q2 correction of Priamus to Piramus shows some knowledge and intelligence. There is always the possibility [...] that the corrections had been made during printing in the copy of Q1 from which Q2 was printed».

<sup>13</sup> A similar image, recalling the blood flowing from Pyramus' wound to the roots of the mulberry tree, is to be found in the ballad of *Titus Andronicus*: «My brother Marcus, found her in the Wood, / Staining the grassy Ground with purple Blood» (Bullough, 1966: 46).

<sup>14</sup> Unless otherwise stated, references are to the Loeb edition of *Metamorphoses* (Ovid, 1916).



As in Ovid, the scene is set outside the city walls, in a forest where beasts lurk —far from the pastoral ideal of a welcoming Nature. Bassianus' death sentence is tossed into his face by Tamora, with an allusion to Actaeon:

Saucy controller of my private steps,  
had I the power that some say Diana had,  
thy temples should be planted presently  
with horns, as was Actaeon's, and the hounds  
should drive upon thy new-transformèd limbs,  
unmannerly intruder that thou art!

(II.3.60-65)

This follows delusively pastoral scene-setting, in which Tamora fancies herself playing Dido to Aaron's Aeneas, in a style reminiscent of Marlowe's *Dido Queene of Carthage* that might also anticipate the forest outside Athens, in *A Midsummer Night's Dream*: in her review of Bailey's production, Kate Bassett noted in *The Independent on Sunday* that «Geraldine Alexander's Machiavellian Tamora and her villainous illicit lover, Shaun Parkes's Aaron, are enchantingly rhapsodic, like Titania and Oberon, when they meet in the woods».<sup>15</sup> Earlier, Aaron, as stage director, had announced the hunt to Demetrius and Chiron much as Juno, in Marlowe's play, prepares the scene in the cave where Dido seeks refuge with Aeneas:

My lords, a solemn hunting is in hand;  
there will the lovely Roman ladies troop.  
The forest walks are wide and spacious,  
and many unfrequented plots there are,  
fitted by kind for rape and villainy.  
Single you thither then this dainty doe,  
and strike her home by force, if not by words,  
this way or not at all stand you in hope.

(II.1. 113-20)

In fact, this is neither Virgil's world, nor Marlowe's —Tamora, unlike Dido, is instigator, not victim, though she tries to make herself out as such. It is

<sup>15</sup> Kate Bassett, *The Independent on Sunday*, June 4, 2006. See *Theatre Record*, 2006: 632.



the world of Ovid: the shift from a pastoral depiction to a scene of «rape and villainy» reveals that the Roman forest belongs to the *topothesia* of horror depicted in *Metamorphoses*, where fears, such as those Hermia imagines in *A Midsummer Night's Dream*, materialise. Perversion is thematic and structural, elements associated with the pastoral genre or comedy are used to lead actors and spectators astray. The forest is a place of danger, not a refuge from a dangerous court and oppressively patriarchal city. The world outside Rome's walls resembles that outside Babylon, where Thisbe is frightened by a lioness: «It not only serves as a suitable environment for men who like to hunt; it also serves as a metaphor for the bestial mind». <sup>16</sup>

The pastoral ideal is perverted in *Titus Andronicus*, used as a rhetorical trap by Aaron and Tamora. The mock aesthetics of pastoralism in the mouth of people bent on perversity and revenge retrospectively creates a *frisson* as the audience is hit by a brutal change of rhetoric and its literalisation in the action. Douglas H. Parker has shown how the lyricism with which Tamora greets Aaron in the forest shifts to a speech dripping with hatred as she persuades her sons to murder Bassianus. <sup>17</sup>

The depths of human behaviour that Shakespeare explores in the Roman forest, emblematised by the dark pit in which Bassianus lies, cast a long shadow that extends beyond the boundaries of *Titus Andronicus* over the pastoral universe of later plays, including the comedies. With ruthless, grinding irony,

<sup>16</sup> «Unlike the pastoral ideal of Shakespearean romantic comedy, this forest is uncivilized, wild, and bestial, truly an appropriate locale for men who behave like beasts». Parker, 1987: 490.

<sup>17</sup> «We must realize, of course, that the love that Tamora professes is adulterous and that the woman who can utter such pastoral delights will, in only a few lines and this same forest, hard-heartedly encourage rape and murder. [...] The extent to which this forest is, in fact, a dreadful environment full of malicious people with blood on their minds and hands, and not a fully realized pastoral context, is made clear by Shakespeare in the same scene. In order to convince her two sons, Chiron and Demetrius, that Bassianus and Lavinia are threatening her, she utters the following remarkable lines [II.3.92-108]. What she is now describing in frightening and ghoulish terms is what she had earlier described to Aaron in ideal pastoral terms [...] These two related but diametrically opposed descriptive speeches are central to an understanding to the comic potential of love and the tragic reality of lust and hate in the play». Parker, 1987: 491-92.



the hounds are unleashed by Marcus, who boasts that his are among the finest in Rome: «I have dogs, my lord, / will rouse the proudest panther in the chase, / and climb the highest promontory top.» (II.3.20-22)

The panther and the hart Titus refers to when he announces the hunt at the end of the first scene —«Tomorrow, and it please your majesty / to hunt the panther and the hart with me, / with horn and hound we’ll give your grace *bonjour*». (I.1.488-90)— will prove to be his son-in-law, whose body is described by Aaron as a «panther fast asleep» (II.3.194), and his daughter, Lavinia, who is offered up by Aaron for sacrifice as a «dainty doe» (II.1.118).<sup>18</sup> Such animal imagery suggests a journey into metamorphosis that includes the transformation of Actaeon into a stag by Diana and the perception of his cousin Pentheus as a boar by the latter’s mother and aunt (both episodes are in Book III of *Metamorphoses*). Tamora spurs on her sons in much the same way as Diana unleashed Actaeon’s hounds against him, while once again usurping mythological credentials, since the goddess was chaste and she is an adulteress. Bassianus falls under the blows of Tamora’s sons, just as Actaeon is torn to pieces by his hounds; like Actaeon and Pentheus, Lavinia has leisure to realise what is about to befall her, to endure the horror of not being heard («I will not hear her speak», II.2.137),<sup>19</sup> before her pleas are silenced in a mute agony, which does not, however, end with the release of death. The suffering Lavinia endures, on which Marcus, Ovid-like, will put words, can also be read as a

<sup>18</sup> «*Titus’s enthusiastic endorsement of the hunt itself rubs off dangerously on this general attitude, for morally speaking he is just as much implicated in the predatory ethic of Rome as it is presented in this play as anybody else, and he is to become even more purposefully a hunter of men and women as time goes on. The fact that it is he who eventually kills Lavinia, admittedly not in anger but in grief, confirms the existence of his own pollution from the social disease*». White, 1982 (1986): 31.

<sup>19</sup> Pentheus’ aunts and mother refuse to hear his appeals to family bonds. He suffers a combination of severings akin to those of the Andronici: his right hand is lopped off, then the left and, finally, his head. Nothing tells us that he was actually changed into a boar, he is perceived as such by his attackers in much the same way that Lavinia is perceived as a prey by Demetrius and Chiron. While there is no explicit reference to Pentheus in *Titus Andronicus*, the inability to convince others of one’s humanity and the lopping off of limbs do suggest a kinship in the imagery.



tension between the order of Virgil's world and the underground, subversive and subverting, forces of Ovid's.

Mythological allusions —and everything they suggest in terms of patterns and imagery— jostle one another in a kind of thematic and structural frenzy that recalls the bacchic fever at the end of Book III of *Metamorphoses*, before the almost unsustainable violence gives way, at the beginning of Book IV, to the story of Pyramus and Thisbe, that is told in a shortlived, domestic interlude, until Bacchus' anger catches up with the Minyads. Bassianus' body is abandoned at the bottom of a pit, where it will serve as bait for yet more victims, while the figure of Lavinia collapses those of Actaeon, Pentheus and Philomel (VI.424-674).

Between the moment when Lavinia is dragged off the stage and her brothers fall in the pit, an anguish-laden lull settles on the forest and the audience, analogous in some respects to the pause that intervenes between the end of Book III and the beginning of Book IV of *Metamorphoses*, but also to the interval between Pyramus' suicide and Thisbe's discovery of his writhing, bleeding body. Death has transformed Bassianus into a *gisant*, a recumbent funerary figure, which Martius compares to Pyramus. This rare moment of awe briefly opens a window on compassion —as Marcus' depiction of Lavinia will, later— and potentialities of love. The audience has just witnessed lust and adultery, and knows that rape is being committed at that same moment. The image of Pyramus conjures up the image of a mutual love that is cut short at the very moment when it is on the point of being consummated; the staining of the veil, the sword wound, the mingling of blood and tears before the final mingling of bodies reduced to ashes can be read as another form of consummation. The reference to Pyramus occurs in a short speech that shuttles between an image of penetration («Upon his bloody finger he doth wear / A precious ring that lightens all this hole», II.3.226-27), the untimely death of a



young lover (Pyramus) and virginity («moon», «maiden blood»). Kahn reads the image of the ring<sup>20</sup> on the bloody finger as fitting in with the vision of Lavinia as a male possession: from Titus to Saturninus to Bassianus, then to Demetrius and Chiron, Lavinia changes hands before returning to her father, soiled, valueless and irremediably voiceless, after having been virtually silenced by male appropriation that reduces her status to a mere commodity. Kahn considers that this ties in with Bassianus’ proprietorial way of talking about Lavinia in the opening act («Lord Titus, by your leave, this maid is mine», I.1.276): «this image alludes, again obscenely, to Bassianus’ sexual guardianship of his wife, brutally mocked by both his murder and her rape» [Kahn: 2007, 53].

Yet Bassianus also pays a tribute to Lavinia in his very first lines («her to whom my thoughts are humbled all, / Gracious Lavinia, Rome’s rich ornament», I.1.51-52) and later speaks of her as his «true betrothèd love» (I.1.403) — in opposition to Saturninus’ prophetic allusion to rape. Bailey’s production suggests Bassianus and Lavinia’s mutual affection, having them clasp hands, embrace and kiss in the opening scene. Their marriage, which Saturninus and Titus have sought to prevent, is so recent that, as with Pyramus and Thisbe (who die before having time to marry or consummate their love), it carries an image of near virginity. Flouting imperial and patriarchal authority, they have shared their one and only night, like Romeo and Juliet. As Kahn notes, «Tamora uses the term “deflower” [...] representing Lavinia as virginal daughter rather than chaste wife, even before her husband is murdered and she returns to her father in the daughter’s position». Lavinia is buried in the Andronici vault and not alongside Bassianus, in a final reappropriation of her body by her father, after the banquet scene in which, before killing her, he

<sup>20</sup> See also the image of the ring as an allusion to the female sexual organ in *The Merchant of Venice*.



reduces her to «a grotesque, jiggling doll»<sup>21</sup> or «floppy ventriloquist's dummy»,<sup>22</sup> as in Bailey's production. The «deflowering» metaphor, which Shakespeare also uses in the Pyramus and Thisbe story in *A Midsummer Night's Dream*,<sup>23</sup> and the images of Bassianus' ring and «maiden blood» encapsulate, as in the Ovidian myth, anticipated consummation and loss of virginity, which are displaced by Lavinia's rape and «deflowerment» that are occurring simultaneously offstage. The reference to Pyramus thus occurs at a key moment, in a rewriting that suggests that the Babylonian lovers' worst fears were founded: there were indeed, not one, but several beasts in the forest. As Pyramus dreaded, Thisbe has been, if not killed, mutilated by two beasts. Besides the sight of the body bathing in blood, the ring seems to capture a beam of the pale moonlight, in a synecdoche that refers to a moon which suggests a night that is not.

The pit is situated outside the city —like the Ovidian rendez-vous— at the foot of a tree, an elder with white berries that turn red when ripe, resembling the blood-soaked mulberry fruit. The reference to the myth lightens up a scene that, according to the stage direction, takes place in the pit (the trapdoor in the Elizabethan stage floor) and is intended to be invisible to the audience, except, as we have seen, in Bailey's production. Martius' speech announces Marcus' depiction of Lavinia, to which she can only passively submit, her status reduced to that of a silent prop, object of male *ekphrasis*. Linking the simultaneous scenes of Lavinia's offstage rape and her brothers' onstage baiting, Martius' brief description of Bassianus lying dead, Pyramus-like, prefigures Marcus' description of Lavinia's mutilations, that are the sum of those inflicted on Actaeon, Pentheus and Philomel, thereby ultimately leading back to the Ovidian source material. In both cases, language serves as a refuge, seeking to

<sup>21</sup> Sam Marlowe, *The Times*, June 1, 2006 (*Theatre Record*, 2006: 631).

<sup>22</sup> Charles Spencer, *The Daily Telegraph*, June 1, 2006 (*Theatre Record*, 2006: 631-32).

<sup>23</sup> Bottom/Pyramus says: «*O wherefore, nature, didst thou lions frame, / Since lion vile hath here deflowered my dear?*» (V.1.286-87).



master disarray through cultural reference and rhetorical pattern, as if the characters were striving to reassure themselves that everything is not falling apart in spite of appearances —until literary and linguistic codes implode under the pressure of horror, giving way to Titus’ manic «Ha, ha, ha», when his sons’ heads and his own lopped-off hand are brought to him.

The night here is moral. The tragedy is so steeped in desolation that a cloud seems to hang over the characters, as if day were fled. For Bailey’s Globe production, designer William Dudley shrouded the stage in black draperies and enclosed the theatre in a claustrophobic space by dimming the daylight with a dark velarium that enclosed the (usually) open Globe, trapping the spectators within an oppressive space, as if they and the whole theatre were sucked in billowing fog into a *mise en abyme*, danger flowing from the net in which Bassianus, Martius and Quintus were caught, to pollute the whole theatre. The darkness of the pit is announced in Titus’ dream hours earlier («I have been troubled in my sleep this night», II.2.29), its premonitory dimension emphasised by the shadow that Aaron’s words had cast over the coming hunt:

[...]

The woods are ruthless, dreadful, deaf, and dull:  
there speak and strike, brave boys, and take your turns.  
There serve your lust, shadowed from heaven’s eye,  
and revel in Lavinia’s treasury.

(II.1.129-32)

Lavinia too seems to sense danger, in a compact phrase that links the setting, which Tamora had found so welcoming, and the colour of Aaron’s skin, which is associated with luxuriousness and evil omens:

LAVINIA. [...]

(*To Bassianus*) I pray you, let us hence,



and let her joy her raven-coloured love.<sup>24</sup>  
This valley fits the purpose passing well.

(II.3.82-84)

TAMORA. The birds chant melody on every bush,  
the snakes lie rollèd in the cheerful sun,  
the green leaves quiver with the cooling wind  
and make a chequered shadow on the ground.

(II.3.12-15)

Although the scene takes place in full daylight, as Titus and Tamora had indicated moments earlier, the darkness becomes almost physical in the scene where Martius and Quintus discover Bassianus' body, with an atmosphere of oppressively lengthening shadows that mark the entrance into a cycle of horror akin to Dante's visit to the second circle in *Inferno*, that of *luxuria*, where he comes «into a place mute of all light»<sup>25</sup> (*in loco d'ogne luce muto*, V.28), with «people that are so lashed by the black air» (*genti che l'aura near sì gastiga*, V.51). Interestingly, one of the first shadows he crosses is that of Semiramis, the builder of Babylon, to whom Tamora has just been compared by Lavinia: «She was so given to lechery that she made lust licit in her law, to take away the blame she had incurred» (*A vizio di lussuria fu sì rota, / che libito fé licita in sua legge, / per tòrre I biasmo in che era condotta*, V. 55-57).

Quintus and Martius are heading for «Pluto's region» (IV.2.13), a spiritual hell. The brothers' steps towards their macabre discovery and ensuing downfall, after they literally fall in the pit, are guided by Aaron, the «barbarous Moor» (II.3.78), the stage epitome of the Pagan, an agent of error and satanic evil («Some devil whisper curses in my ear», V.3.11). In the context of the period, one understands that the corrector of the Second Quarto felt the need to add four lines at the end of the play to underscore the need for «justice» to be

<sup>24</sup> Tamora earlier referred to the «fatal raven» (II.2.97); see also Lady Macbeth, «*The raven himself is hoarse / That croaks the fatal entrance of Duncan / Under my battlements*» (*Macbeth*, I.5.37-39).

<sup>25</sup> Alighieri, 1970 (vol. 1): 48-49. Following quotations are from 1970 (vol. 1): 50-51.



visited on that Moor —thereby reducing the impact of the seeds of disaster at the heart of Rome sown by Shakespeare in the opening scene of the play. The Moor is not alone: he is the ally and manipulator of two other figures of unbelievers, the young Goths, Chiron and Demetrius, sons of Tamora, who, as we have seen, is associated with Semiramis, queen of Babylon, a place that carries both mythological and biblical connotations. In Jeremy 51: 38, the people of Babylon are assimilated to lions as God prepares to destroy the city and Aaron compares his fury to that of a «mountain lioness» (IV.2.137) as he does his utmost to save his child from death.

Bearing Dante in mind, we see that Quintus and Martius are heading for a spiritual inferno, led by Aaron, to whom Tamora had described hell in terms that recall both fifteenth-century art and the inflamed preaching of puritan preachers. This is both Virgil’s and the medieval Christians’ hell, a scene of wintry, physical and moral desolation haunted by slimy, repugnant creatures over which the «nightly owl or fatal raven» watches, in which the only tree to be seen is the «dismal yew», associated with churchyards:<sup>26</sup>

A barren detested vale you see it is;  
the trees, though summer, yet forlorn and lean,  
O’ercome with moss and baleful mistletoe;  
here never shines the sun, here nothing breeds  
unless the nightly owl or fatal raven.  
And when they showed me this abhorred pit,  
they told me here at dead time of the night  
a thousand fiends, a thousand hissing snakes,  
ten thousand swelling toads, as many urchins,  
would make such fearful and confused cries  
as any mortal body hearing it  
should straight fall mad, or else die suddenly.  
No sooner had they told me this hellish tale,  
but straight they told me they would bind me here  
unto the body of this dismal yew

<sup>26</sup> In *Romeo and Juliet*, Paris instructs his page to hide «[u]nder yon yew trees» when he visits the churchyard at night to lay flowers on Juliet’s tomb (V.3.3).



and leave me to this miserable death.

(II.2.93-108)

Tamora revels in this evocation, comparing herself to Christian martyrs bound to trees, before going on to invite revenge and murder. No-one is fooled by this piece of play-acting, yet it announces the hell-like moments to come: the torturing of Lavinia, the murder of Bassianus, the baiting of Martius and Quintus, Titus' killing of Tamora's sons and her own end, in a pit where she is left to die. The anaphoric rhetoric is literalised on the stage.

The spiritual descent into hell, to which Aaron directs the steps of Martius and Chiron, is situated in the antipodes of the Kingdom of Heaven. The treasure Aaron has hidden at the foot of a tree, near Bassianus' body, carries the threat of death, not promises of future, unlike the treasure Christ refers to in a parable: «Againe, the kingdome of heaven is like unto a treasure hid in ye field, which when a man hath founde, hee hideth it, and for joye thereof departeth, and selleth all that hee hath, and byeth that field». (Matthew 13:44)<sup>27</sup> Hell awaits Quintus and Martius.

In such a context, it is hardly surprising that, as they approach the pit, Quintus and Martius have the impression that their «sight is very dull, whate'er it bodes» (II.3.195). This sense of things being blurred, of unexplained fear, is extended in Martius' exclamation, after he falls into the pit, «My heart suspects more than mine eye can see» (213); «my compassionate heart / Will not permit mine eyes once to behold / The thing whereat it trembles by surmise» (217-19). This is like a first expression of the horror Marcus expresses moments later on seeing Lavinia. The forcefulness of signs imposes silence on her brothers too: after Martius briefly reveals his identity and Bassianus' death, they will not speak again.

---

<sup>27</sup> Unless otherwise stated, all biblical quotations are from the Geneva Bible (1560).



The crimes are perpetrated by members of the same family. This brings to mind Joseph and his brothers: «Come now therefore, and let us slaie him, and cast him into some pit, & we wil say, A wicked beast hathe devoured him». (Genesis 37: 20) «... cast him into this pit that is in the wilderness...» (Genesis 37: 22)

In *Titus Andronicus*, there is no Ruben to ensure that the victim’s life be spared. The «detested, dark, blood-drinking pit» (II.3.224) in the Roman forest is steeped in blood, like the mulberry tree, a hellish place in Tamora’s «hellish tale» (II.2.105). While speaking of the «pit» (224), Martius also ocmpares his fall to a descent into hell, a «fell devouring receptacle / As hateful as Cocytus’ misty mouth» (235-36). One thus finds, within a few lines, images of a pit and of devouring beasts, as in the attack on Joseph, the descent into hell being here a substitute for the Biblical «wilderness». The «pit» is also one of the mouths of hell: repeatedly used in the Bible, it is used four times in this scene within 300 lines, alternating with «hole», «grave» and «womb». The word «receptacle», meaning «vessel», also carries moral and religious connotations that indifferently point to salvation or to damnation.<sup>28</sup> Used by Shakespeare, in *Titus Andronicus* and *Romeo and Juliet*, to designate a repository of death, it serves here as a link between the pit and hell, but also between the worlds of Rome and the forest. Titus, in the opening scene of the play, described the

<sup>28</sup> «Receptacle. A place of receipt, or any vessell to receive a thing in» (Bullokar, 1616). Lancelot Andrewes, Bishop of Winchester, describes Abraham’s bosom as «the receptacle of all, that should enter in bliss» («A Sermon preached before the Kings Maiestie, at White-hall, on Saturday, the XXV. of December, A.D. MDCXIII. being Christ-Masse day», XCVI. sermons by the Right Honorable and Reverend Father in God, Lancelot Andrewes, late Lord Bishop of Winchester, 1629). Calvin’s comment to Mark 5: 9 («My name is Legion») is translated as follows: «for every man lieth open, not only to particular devils, but is a receptacle to whole multitudes of devils»: (Calvin, 1584: 264). In *Hypnerotomachia; The Strife of Love in a Dreame* (Colonna, 1592: B2), Poliphilus is lost in a wood that resembles both the forest of Athens, in *A Midsummer Night’s Dream*, and the one outside Rome, in *Titus Andronicus*: «Whereupon my reason perswaded me to believe, that this vastwood, was only a receptacle for savage and hurtful beasts, such as the tusked Bore, the furious and bloud thirstie Beare, the hissing serpent, and invading Woolfe, against which I was unprovided to make resistance, but rayther as a prey sent amongst them, miserablie to have my flesh and bones rent and gnawne in pieces».



Andronici family vault as the «sacred receptacle of my joys» (I.1.92) —Juliet imagines herself awakening from her drugged sleep, «As in a vault, an ancient receptacle» (IV.2.38–39). Crime has sullied the receptacle in which Bassianus' body lies, just as the treasure buried by Aaron parodies the treasure that symbolises the Kingdom of Heaven in the Bible.

These repeated references to holes, materialised onstage in the pit, contribute to create a sense of downward verticality that literalises moral disintegration and the plunge into death. Christ's descent from the cross is emblematic of the two planes: the cross seems to dominate and overwhelm the body lying on the ground below and those that weep over it, while simultaneously pointing to God and the sky in a message of hope. There is no hope of elevation in *Titus Andronicus*. Instead, darkness, engendered by the language of night, rises from the «detested, dark, blood-drinking pit» (224) and spreads over the forest, the city and the whole play, as in Revelation 9: 2, «And he opened the bottomles pit, and there arose the smoke of the pit, as the smoke of a great fornace, and the sunne and the ayre were darkened by the smoke of the pit». This night is that of the «bottomless pit» in which Satan is bound and shut up (Revelation 20:1, 3), unlike the night that those who walk in the steps of God and Christ need not fear: «And there shalbe no night there, and they nede no candle, nether light of ye sunne : for the lord God giveth them light, and they shal reigne for evermore». (Revelation 22: 5)

In the bottom of the pit, there is no hope, as Job knows so well; to prevent the soul from «going into the pit» is to shun suicide and live in order to see the light: «And kepe backe his soul from the pit, & that his life shulde not passe by the sworde». (Job 33: 18); «He wil deliver his soule from going into the pit, and his life shal se the light». (Job 33: 28); «That he may turne backe his soule from the pit, to be illuminate in the light of the living». (Job 33: 30)



In the pit, the light of a candle which, as in some family vault, might throw a glow on the cheeks of a dead man, or the dim pallor of the moon, or the stone shining on Bassianus' ring might signify the faintest glimmer of hope and compassion to «lighten all this hole» (II.3.227), tentatively raising a corner of the dark drapery of a tragedy where death is not caused by suicidal error or savage beasts, but by a conspiracy that is all the more ruthless in that it is perverse and perpetrated by Pagans who are simultaneously supposed to be members of the same family.

Will that dim pallor suffice, though? Quintus is left grasping at rational straws: «If it be dark how dost thou know 'tis he?» (225). Similarly Martius and Quintus' classical culture,<sup>29</sup> whereby they attempt to create a distanciation with a terrifying reality by viewing it through a literary prism, cannot satisfy their questionings or ease their apprehension. The reference to Ovid, through Pyramus, to talk of their brother-in-law's body, is both adequate and ill-adapted. Bassianus is and is not Pyramus. He did not kill himself for love, he died because he was Lavinia's lawful husband; reasons of state and patriarchal arbitrariness sought to prevent their marriage, rising like a wall that he overleapt by kidnapping her. Neither reason nor classical culture is adequate to enable Martius and Quintus to realise what is happening: their heritage has failed them, perhaps because they lack Christian faith and a Biblical knowledge that, interacting with mythology, might have helped them to make sense of the seemingly senseless: «Lord Bassianus lies berayed in blood / all on a heap, like to a slaughtered lamb, [...]». Read in this context, the image of the sacrificial lamb suggests Christ, almost too easily, while Quintus and Martius' doubts recall those that preyed on the minds of disciples such as Peter, during that other night of betrayal, which was followed by a day of darkness, when Christ

<sup>29</sup> The characters try to read events or regulate their conduct through classical culture: the difficulty lies in choosing the adequate myths and being in a position of *integer vitae*. See Bate, 1993: 105-09.



was crucified: «And it was about the sixth houre: and there was a darkenes all over the land, until the ninth hour. And the Sunne was darkened...» (Luke 23: 44-45) The nearby presence of the elder reinforces the image of treason, since while the changing hue of its berries recall the mulberry, it is also, according to a medieval tradition that was still known at the Renaissance, the tree on which Judas hanged himself after having betrayed Christ.<sup>30</sup>

There is a great solitariness in that evocation of Bassianus lying dead in the forest, that may remind us of Christ's on Mount Olive and during his crucifixion. The work of Albrecht Altdorfer (1480-1538) and his pupil Georg Lemberger (ca. 1495-1559) is noted for their illustrations of early vernacular editions of the Bible, and closely associated with the German reformation. In 1512, a woodcut was made of a study of Christ by Altdorfer, *Die Beweinung Christi* (Staatliche Graphische Sammlung, Munich), who also drew a solitary Pyramus lying in the forest below tall trees, with an archway in the background (Kupferstichkabinett, Berlin, ca. 1510). A year later, Lemberger drew what seems to be his only mythological subject, *Pyramus and Thisbe* (Robert von Hirsch collection, Basel), which bears a striking resemblance to Altdorfer's *Die Beweinung Christi*, both in composition and framing as well as in the position of the *gisant* figure. Lying at the heart of the wilderness, near the opening of a tomb or vault, among gaunt lichen-clad trees and sharp rocks that are the hallmark of Altdorfer and Lemberger's work, Christ and Pyramus lie with their heads thrown back towards the viewer, knees folded. Christ's head is cradled in

<sup>30</sup> «Judas was hanged on an elder» (*Loves Labours Lost*, V.2.598). «A tree of evil associations in popular legend, and, according to medieval fable, that on which Judas Iscariot hanged himself, the mushroom-like excrescences on the bark still being known as Judas's (or Jew's) ears. Sir John Maundeville, speaking (1364) of the Pool of Sil'oe, says, 'Fast by is the elder-tree on which Judas hanged himself [...] when he sold and betrayed ou Lord'». Brewer, 1951: 388). In a note to the citation in *Love's Labour's Lost*, Richard David (1960: 176n) recalls the Mandeville quotation and also quotes Longland's *Piers Plowman*, Marlowe's *The Jew of Malta* («The hat he wears, Judas left under the elder when he hanged himself», IV.6.68) and Ben Jonson's *Every Man out of his Humour* («He shall be your Judas, and you shall be his elder-tree to hang on», IV.4).



Mary’s lap, while Mary Magdalen stands above him, bent and hands clasped. Pyramus lies on the ground in a similar, foreshortened position, his head resting on the edge of the semi-underground vault entrance, while Thisbe stands above him in a position of grief that recalls Mary Magdalen, albeit to the left instead of to the right of the drawing. The single tree rising above the scene and the rocks in the background provide a similar setting. The vault is more visible in the foreground in Lemberger’s drawing, recalling Christ’s entombing, Ninus’ funerary monument, near which the lovers planned to meet, and their future burial. Lemberger has added a ruined house in the background, as a possible reminder of the cleft in the wall and rift between the households. His *Pyramus and Thisbe* is, in Isabel Christina Reindl’s view, coherent with his approach, which «reduced Antiquity themes to their bare essential and linked them mainly to Christian representations of faith» [Reindl, 2006: 77].<sup>31</sup> Lemberger’s Christ-inspired Pyramus may in turn have influenced a later woodcut attributed to Altdorfer showing Pyramus and Thisbe (Staatliche Graphische Sammlung, Munich, 1518); this shows the *gisant* Pyramus facing the viewer, one leg bent, lying on a stone slab, with an archway in the background.

In *Titus Andronicus*, the solitariness is all the more absolute insofar as, after the moment of discovery, there is no Thisbe or Mary Magdalen to weep over him. Lavinia briefly throws herself on his body in Bailey’s production, before being dragged away in a net by Tamora’s sons — in much the same way as her husband’s body and her two brothers are later shown in a netlike trap. Bassianus’ body simply disappears. We do not know what becomes of it. All we know is that it will not rest alongside Lavinia’s. She will be laid to rest in the Andronici vault, besides her father, whose rigid patriotism and patriarchal views contributed to Rome having become a place without faith, which hope and redemption seem to have fled. Just after Bassianus’ murder and before

<sup>31</sup> For a reproduction of Lemberger’s drawing, see Reindl, 2006 (2): 315; for Altdorfer’s *Beweinung Christi*, see Reindl, 2006 (1): 120.



Lavinia's rape, Tamora had refused all mercy (II.2.151), declaring herself to be «pitiless» (162). The 1594 Quarto edition of the play closes on two lines that end with «pity», a rhyme that, given the context, is steeped in irony and creates an effect whereby the word cancels itself out,<sup>32</sup> instead of suggesting a sense of compassion in the new emperor: «Her life was beastly and devoid of pity,/ and being dead, let birds on her take pity».(V.3.198-99)

All potential of mercy is wiped out by the barbaric punishments Lucius inflicts on those who persecuted his family, with a determination to fight back «tooth for tooth, eye for eye», reminiscent of the Old rather than the New Testament. We are far from the «mercy» Portia invites Shylock to show, in keeping with Scripture: «I wil have mercie, and not sacrifice: for I am not come to call the righteous, but the sinners to repentance». (Matthew 9: 13)<sup>33</sup>

\*\*\*

Ultimately, perhaps, the real hell, in *Titus Andronicus*, is not the one depicted in a rhetoric of horror, but the destruction of the only potential for love in the play, the combined barbarity of revenge and lust, the resulting spiritual desert, the absence of forgiveness and redemption that lays bare the terrifying solitariness of that corpse, forgotten at the heart of the forest and the play. Be it the union of Christ and the human soul, in the medieval Christian perspective, or the reunion in a single urn or vault of Pyramus and Thisbe's ashes, in the Ovidian tradition, the pity of the gods of Olympus —«Her prayer with the gods and with their parents took effect» [Golding, 1567]— and of the artist as *deus ex machina* seems impossible. There is no transfiguration of suffering into hope for the future, the wall of Roman law has neither held back the barbarians nor become that «living stone disallowed of men, but chosen of God, and precious»

<sup>32</sup> «What Lucius is advocating in the final couplet is an absence of pity» (Bate: 1995: 15).

<sup>33</sup> See Monsarrat (2005: 1-13).



(1 Peter 2: 4), on which «a spiritual house» (1 Peter 2: 5) and citadels of hope, not hatred, might one day be built.

Reviews of Bailey’s 2006 *Titus Andronicus* conveyed the sense of hopelessness she had explored in her production. Nicholas de Jongh and Charles Spencer described it as «a temple of death»,<sup>34</sup> Michael Billington noted the «cavernous exits [that] seem to lead to the mouth of hell».<sup>35</sup> In Farah Karim-Cooper’s view, staging choices, such as placing the «blood-drinking pit» among the groundlings, «involved the audience as a collective character, not only by engaging them emotionally and physically, but also by engaging their consciences as well» [Karim-Cooper, 2008: 68]. Shakespeare’s insertion of a reference to the myth of Pyramus, at the very moment when a brief gaze of horror, confusion and compassion rests on a forgotten corpse, seems to me to mark a potential junction between the classical and Christian worlds, a meeting-point between cultural and religious references that have been discarded in a pit at the heart of savagery. Placing that pit in the audience, at the heart of the theatre, as Bailey did, raises the question, for a modern public, of the extent to which it is complicit in a barbarity that allows no room for figures such as that of Pyramus, and their mediating function between mythological and biblical patterns of thought and behaviour.

---

<sup>34</sup> *Evening Standard*, May 31, 2006 (*Theatre Record*, 2006: 630); *The Daily Telegraph*, June 1, 2006 (*Theatre Record*, 2006: 631-32).

<sup>35</sup> *The Guardian*, June 1, 2006 (*Theatre Record*, 2006: 630).



## Bibliography

- ALIGHIERI, Dante, *The Divine Comedy*, 2 vols., vol. 1, *Inferno*, transl. by Charles S. Singleton, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.
- BATE, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- , ed., *Titus Andronicus*, The Arden Shakespeare, London and New York, Methuen, 1995.
- Brewer's Dictionary of Phrase and Fable* (1870), Centenary Edition, rev. Ivor H. Evans, London, Cassell, 1951 (1971).
- BULLOKAR, John, *An English Expositor*, 1616
- BULLOUGH, Geoffrey, ed., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 6, *Other «Classical» Plays: Titus Andronicus, Troilus and Cressida, Timon of Athens, Pericles, Prince of Tyre*, London, Routledge and Kegan Paul, New York, Columbia University Press, 1966.
- CALVIN Jean, *A harmonie upon the three Evangelists, Matthew, Mark and Luke with the commentarie of M. John Calvine: faithfully translated out of Latine into English, by E.P.*, 1584.
- COLLINS, Eleanor, review of Lucy Bailey's production of *Titus Andronicus* (Shakespeare's Globe Theatre, London, 2006), in *Cahiers Élisabéthains* 70, autumn 2006, 49-51.
- COLONNA, Francesco, *Hypnerotomachia; The Strife of Love in a Dreame*, London, Simon Waterson, 1592.
- CONN LIEBLER, Naomi, *Shakespeare's Festive Tragedy*, London, Routledge, 1995.
- DAVID, Richard, ed., *Love's Labour's Lost*, The Arden Shakespeare, London and New York, Methuen, 1951 (1960),
- DESSEN, Alan C., *Titus Andronicus*, Shakespeare in Performance Series, Manchester, Manchester University Press, 1992.



- 
- GOLDING, Arthur, *The XV. Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis*, London, Willyam Seres, 1567.
- HUGHES, Alan, ed., *Titus Andronicus*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- KAHN, Coppélia, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, London, Routledge, 2007.
- KARIM-COOPER, Farah, «Shakespeare’s war on terror: Critical review of Shakespeare’s *Titus Andronicus* (directed by Lucy Bailey) at Shakespeare’s Globe Theatre, London, 2006», *Shakespeare*, vol. 4, nos. 1-4 March-December 2008, 63-71.
- MAXWELL, J. C., ed., *Titus Andronicus*, The Arden Shakespeare, London, Methuen & Co., 1953 (1968).
- MONSARRAT, Gilles, «Shylock and Mercy», *Cahiers Élisabéthains* 67, spring 2005), 1-13.
- OVID, *Metamorphoses*, transl. Frank Justus Miller, rev. G. P. Goold, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1916 (1999).
- PARKER, Douglas H., «Shakespeare’s use of Comic Conventions in *Titus Andronicus*», *University of Toronto Quarterly* 56, 4, summer 1987, 486-99.
- REINDL, Isabel Christina, *Georg Lemberger, Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, Inaugural-Dissertation, 2 vols., University of Bamberg, 2006.  
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-2538/ URL: <<http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/volltexte/2010/253/>> [accessed 27 October 2010].
- Theatre Record*, 21 May-3 June 2006, Reviews of Lucy Bailey’s *Titus Andronicus*, 630-32.
- 



- VALLS-RUSSELL, Janice, *Pyrame et Thisbé. Itinéraires d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XIVe-XVIIe siècles: transmission, appropriations, réécritures*, doctoral dissertation, 2 vols., Université Montpellier III, 2009.
- WAITH, Eugene M., «The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus*», *Shakespeare Survey* 10, 1957, 39-49.
- , ed., *Titus Andronicus*, The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- WELLS, Stanley and Gary TAYLOR, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1986 (2005).
- WHITE, R. S., *Innocent Victims: Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy*, London, The Athlone Press, 1982 (1986).



# Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega

Ana María Porteiro Chouciño  
*Universidad de A Coruña*  
anaporteiro@edu.xunta.es

## Palabras clave:

Amor, magia, mitología, *Belardo, el furioso*, Lope de Vega.

## Key Words:

Love, magic, mythology, *Belardo, el furioso*, Lope de Vega

---

## Resumen:

*Belardo, el furioso* (1586-1595) forma parte, junto con *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* y *La selva sin amor*, del ciclo pastoril teatral de Lope de Vega. El autor parte de la dramaturgia bucólica del siglo XVI, en la que se combinan la rusticidad de farsas y entremeses, el influjo italiano y la tendencia hacia una orientación cortesana, de la que recibe y reelabora temas y motivos como la vinculación entre lo bucólico y lo mitológico, las quejas y recuestas de amor, la locura y las ansias de la muerte por parte del amante desesperado. Todos ellos se supeditan al tópico del *Omnia vincit amor*, que resume y aúna el contenido y significado ulterior de la obra estudiada.

## Abstract:

*Belardo, el furioso* (1586-1595) forms part, together with *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* and *La selva sin amor*, theater pastoral cycle of Lope de Vega. The author draws on the pastoral drama of the sixteenth century, which combine the hardness of farce and interludes, the Italian influence and the trend toward court guidance, which receives and reworks themes and motifs as the link between the bucolic and the mythological, complaints and lie down with love, madness and the longing for death by the desperate lover. All of them are subordinated to the topic of *Omnia vincit amor*.

vincit amor, which summarizes and combines the content and meaning of these work.

---

## 1. Introducción

El mito se manifiesta como signo literario en la obra de los clásicos y se transmite diacrónicamente, conservando, adquiriendo o matizando distintas funciones materializadas en los textos posteriores. La preceptiva literaria del Siglo de Oro convierte la erudición en un factor determinante que revela el valor de la obra [Shepard, 1970: 193-202]. Por eso, el recurso mitológico responde, en muchas ocasiones, a un afán erudito que sobrevuela sobre el resto de las funciones que pueda desempeñar.

La mitología constituye, ante todo, una realidad multiforme y cambiante, que supone un soporte estable para el desarrollo del enredo en la escena del teatro español del Siglo de Oro. Además, a través del mito se desarrolla un proceso simbólico que pretende ser reflejo y explicación de una existencia incompleta, que no nos ha llegado en su totalidad. Por eso, los dramaturgos áureos recurrieron a este instrumento como un modo de definir su universo poético.

La reelaboración del mito clásico en Lope de Vega obedece a estas consideraciones. El empleo de tal procedimiento cubre varias necesidades textuales: la función ejemplificadora, la comparativa, la metamítica y la burlesca. Pero bajo todas ellas subyace una motivación erudita [Romojaro, 1986: 39-40].<sup>1</sup> Lope presta una atención continuada al mundo mitológico a lo largo de su producción literaria. Escribió ocho comedias de inspiración mítica y enriqueció muchas otras con menciones de este tipo,<sup>2</sup> entre ellas

---

<sup>1</sup> Romojaro analiza la presencia del elemento mítico en la poesía del autor. Distingue tres momentos clave en el funcionamiento del mito clásico aplicado a sus sonetos. En las *Rimas* (1602) predominan los tópicos eruditos que se acogen a los códigos renacentistas. En las *Rimas sacras* (1614), el paradigma mítico se ajusta al pensamiento barroco sobre la vida y la muerte. En las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), prima la función burlesca.

<sup>2</sup> Martínez Berbel ha realizado un estudio completo de siete de las ocho comedias mitológicas de Lope de Vega. Véase Martínez Berbel, 2003.



*Belardo, el furioso*, donde el autor combina con éxito tres de los ingredientes fundamentales de la comedia pastoril: la mitología, la magia y el amor. Por eso, el objetivo de este estudio se cifra en el análisis de estos elementos, bajo los que subyace el topos virgiliano del *Omnia vincit amor*. Se trata de uno de los rasgos distintivos más característicos de estas obras. Todas las comedias pastoriles «suponen la confirmación de poder absoluto del amor, que vence todos los obstáculos y enredos, incluida la propia razón humana, a la que avasalla» [Oleza, 1986: 333]. En este sentido, la *Representación sobre el poder del Amor* de Juan del Encina ocupa un lugar destacado en la producción pastoril al extender este motivo también al mundo bucólico. En obras anteriores,<sup>3</sup> el amor se concentraba tan sólo en el ámbito cortesano y en contadas excepciones su destinataria era una pastora. Sin embargo, en esta pieza se pone en escena la contienda entre el pastor Pelayo y la figura alegórica del Amor que, pese a su condición, le hiere con su flecha para proclamar su poder sobre todos los estados.<sup>4</sup>

## 2. El amor en las comedias pastoriles de Lope de Vega

El amor es ocupación universal en la producción dramática de Lope de Vega. Se sitúa en el centro de un sistema conceptual con una casuística y unos valores perfectamente cohesionados. Constituye, en la mayoría de los casos, la temática medular de la obra y suele presentarse como la máxima pasión humana y como base de la vida de los personajes. Sobre esta premisa se asienta una arquitectura argumental de la que deriva una compleja problemática social, cuya justificación última sigue siendo esa fuerza irracional que rige la fortuna del hombre. La expresión de este sentimiento se organiza en herencias literarias que van desde la tradición provenzal y el bucolismo renacentista y neoplatónico hasta las teorías que propugnan el poder del amor sobre el intelecto. Los *Diálogos de amor* de León Hebreo

---

<sup>3</sup> La *Representación sobre el poder del Amor* se compuso en septiembre de 1497 para el príncipe Don Juan y su esposa Margarita de Austria.

<sup>4</sup> Véase Pérez Priego, 2002: 80.



son un claro ejemplo del último caso. Se trata, además, de un ideal que gobierna y hace posible el equilibrio de la naturaleza, principio cosmogónico imprescindible para la perdurabilidad del mundo y del hombre.<sup>5</sup> De acuerdo con su poder absoluto, actuará como una fuerza a la que es inútil oponer resistencia,<sup>6</sup> como «fuerza natural incomprensible que reina en cuanto compone alguna parte del elemento en el mundo visible» [Vega Carpio, 1982: 144].

En casi todas las acciones o comedias de Lope las intrigas adquieren un carácter eminentemente amoroso.<sup>7</sup> Este sentimiento es representado en las tablas de diversas formas. Una de las grandes motivaciones de sus comedias es el amor entendido como ideología que legitima el deseo y que justifica el matrimonio. Según León Hebreo, el amor nace del deseo y este procede de la carencia, puesto que sólo se puede anhelar lo que no se posee [Hebreo, 1986: diálogo I]. Una vez satisfecho tal deseo, sus efectos han de disolverse a favor del amor, que debe canalizarse hacia la institución social del matrimonio. De este modo, la pasión primera se legaliza.

Existen, no obstante, múltiples posibilidades de desviación del esquema establecido: deseo-amor-matrimonio. Esta mutación junto con la reconducción de la historia hacia el orden previamente determinado constituye la intriga. Se trata de un enredo en el que todo es válido y en el que el fin justifica los medios empleados.<sup>8</sup> Lope no reflexiona sobre la concepción abstracta del amor sino que examina casos individuales. El amor es una fuerza ciega, casi sobrenatural, que domina a sus personajes y que condiciona su comportamiento hasta el punto de que estos no son responsables de las acciones que realizan. La voluntad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, causa última de las intromisiones de un tercero en las relaciones de una pareja ya formada.

---

<sup>5</sup> Véase Rico, 1970: 107 y siguientes.

<sup>6</sup> Véase Díez Borque, 1976: 21-28.

<sup>7</sup> Véase De la Granja, 2004: 255-274.

<sup>8</sup> Véase Oleza, 1990: 203-220.



Sin embargo, el autor no se queda en el terreno cancioneril, neoplatónico o metafísico sino que logra la transformación del amante en el ser amado,<sup>9</sup> siguiendo los presupuestos ficinianos.<sup>10</sup> Así, el verdadero amor opera sobre los enamorados como si de la magia más poderosa se tratase. Por lo tanto, este sentimiento se erige como un personaje más —el de mayor repercusión en la obra—, que cambia el destino de las personas y las une indisolublemente. Se trata, entonces, de un *amor mago* al que ya Ficino se refería de la siguiente forma:

Pero, ¿por qué imaginamos al amor *magos*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza [...]. Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios [Ficino, 1986: 153-155].

De esa pasión absoluta y subyugante deriva la locura o enfermedad de amor, propia del amante triste cuyas quejas se deben al amor no correspondido o a los celos innecesarios. En particular, la melancolía se convierte en un medio de representación de estos trastornos emocionales que abundan en las comedias pastoriles de Lope. Entre los síntomas de

<sup>9</sup> Guillermo Serés ahonda en esta dimensión y fusión del amante con el ser amado en su obra *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. En *La Dorotea*, escena V del acto I, Fernando cree que el mejor remedio para olvidar a la protagonista es hacer sangrar la vena del corazón y cerrar los ojos. Considera que si consigue desalojar los espíritus sanguíneos de su cuerpo, podrá dejar de pensar en su amada, ya que en ellos se encuentra impresa su imagen. Esta, como es sabido, entra por los ojos y es conducida al cerebro a través de los espíritus vitales sublimados en espíritus animales. Los últimos vinculan el alma y el cuerpo, conectándolos por medio de la imaginación, facultad intermedia entre la sensación y la idea. Véase Serés, 1996: 304-346.

<sup>10</sup> Véase Ficino, 1986: 135: «*el alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el espíritu intermedio, que es un cierto valor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre [...] toma a través de los instrumentos de los sentidos las imágenes de los cuerpos exteriores, que no pueden fijarse en el alma, pues la sustancia incorpórea que es superior a los cuerpos no puede ser formada por ellos al recibir las imágenes. Pero el alma, estando presente en el espíritu en todas partes, fácilmente ve las imágenes de los cuerpos que reflejan en este como un espejo [...] mientras la contempla, por su propia fuerza, concibe en sí misma imágenes semejantes a aquellas, e incluso mucho más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía*».



dicho desequilibrio destacan: el insomnio, la tristeza exagerada sin causa determinada, el miedo paralizante, los celos, la búsqueda de aislamiento social, la predilección por la oscuridad, la desesperación, las alucinaciones, la ira irracional, el pensamiento obsesivo, las sospechas infundadas, el abatimiento, etc. [Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2002: 169-170]. A veces, cobran mayor relevancia las consecuencias más graves de esta patología que puede terminar en una obsesión o desesperación peligrosas para el amante que la padece.

### **2.1. Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso***

El conflicto dramático de *Belardo furioso* se organiza en torno al siguiente esquema: dos jóvenes enamorados desde la niñez ven interrumpidas sus relaciones debido a las motivaciones económicas de la familia de ella, que la impulsan a aceptar el amor del rico mayoral que la pretende. A partir de ahora, la unión de los amantes se resiente y con la ruptura se sucede un proceso de degradación física y mental del pastor que desemboca en la huida de la realidad y posterior locura del protagonista. La intervención del amigo-confidente es decisiva para que se produzca la curación del pastor y la reconciliación de los amantes en *Belardo el furioso*. Cuando parece que la felicidad arcádica vuelve a instalarse entre la pareja protagonista, surge el enredo. Este viene propiciado por la irrupción en escena de rivales de la dama o el galán que aspiran al amor del otro. A partir de este momento, el sufrimiento de los amantes desencadena una reacción social. Así, Jacinta es acusada de hechicería y condenada a muerte por propagar en el valle la locura de amor. Por su parte, Siralbo pronuncia un conjuro falso para hacer creer a Belardo que con ello rescata a su amada de los infiernos. Esta obra establece una vinculación directa entre la magia y la enfermedad de amor que padece el pastor.

En efecto, la presencia de la magia en las comedias pastoriles de Lope viene exigida por las leyes implícitas de un género que hace del amor la fuerza que impulsa toda la acción. En el mundo arcádico, el amor restaura



la armonía de la naturaleza y une a cada uno con su semejante.<sup>11</sup> Las obras plantean siempre un conflicto amoroso que provoca una serie de discrepancias entre los pastores que deben ser solventadas.

La magia irrumpirá en la vida de los pastores de tal forma que estos se verán obligados a aceptar su influencia. La actitud que los personajes demostrarán ante este fenómeno oscilará notablemente entre el temor, la creencia, la incredulidad y la burla.<sup>12</sup> Lope —conocedor del hermetismo renacentista—<sup>13</sup> introduce en sus obras distintas prácticas mágicas al servicio de la doctrina neoplatónica del amor,<sup>14</sup> del enredo y de la teatralidad.

En el primer acto, Pinardo, tío y tutor de Jacinta, trata de convencerla para que acepte el cortejo de Nemoroso, un pastor mucho más acaudalado

<sup>11</sup> Según Ficino, los físicos y moralistas consideran que los afectos nacen de «*una similitud de carácter, de alimentación, de educación, costumbres y opinión. Y finalmente, allí donde muchas causas concurren es donde se encuentra una reciprocidad más vehemente*». Ficino, 1986: 45-46.

<sup>12</sup> La presencia de lo mágico en la vida española del Siglo de Oro está plenamente atestiguada en la literatura. Todos los géneros se hacen eco de esa realidad. En el teatro, los hechos portentosos funcionan a veces como una creencia que genera discusión —como en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón. En otras ocasiones, se trata de un elemento que fortalece la acción y enriquece la dimensión espectacular de la pieza. Es el caso de *Los encantos de Medea* y *Los encantos de la China* de Rojas Zorrilla o *Los encantos de Merlín* de Rey de Artieda. En un primer momento, la magia se practica de una forma meramente verbal. El personaje dotado de poderes enumera todo lo que es capaz de hacer con los conocimientos que posee. Pero más tarde, los progresos escenográficos trasladan su contenido al plano visual, representando vuelos, transfiguraciones, desapariciones... Como tema literario —ya sea a manera de creencia o de sátira—, la magia ocupa una posición de privilegio entre las manifestaciones dramáticas de los siglos XVI y XVII, desde *La Celestina* hasta los epígonos de Calderón. Triunfa el pensamiento hermenéutico, que se plasma en obras como el *Auto da feira*, *Auto das fadas*, *Auto dos físicos* o la *Tragicomedia das cortes de Júpiter* de Gil Vicente, donde la astrología se convierte en un factor esencial para el desarrollo de la acción. Por su parte, algunas piezas de Calderón como *El astrólogo fingido*, *El mayor monstruo del mundo*, *El hijo del sol*, *Faetón* o *La vida es sueño* retoman el tema. Abordan la realidad astrológica no sólo desde la perspectiva de la superstición popular, sino también y sobre todo desde su vinculación con la mentalidad culta renacentista y barroca.

<sup>13</sup> La doctrina hermética se encuentra en el origen del pensamiento mágico renacentista y barroco. Fueron los círculos florentinos de finales del siglo XV quienes propagaron esta tendencia por Europa. El *Corpus Hermeticum* proporciona el andamiaje teórico sobre el que se desarrollará la disciplina. La obra está formada por quince tratados que abordan el tema de la astrología y las ciencias ocultas, los poderes que emanan de las plantas y las hierbas, la magia astral y la manera de adquirir facultades divinas. Véase Rodrigues Vianna Peres, 2000: 337-353; Alonso Palomar, 1998: 181-192 y Halstead, 1939: 205-219.

<sup>14</sup> Véase Blasco, 1990: 20.



que Belardo. En su intervención, recurre a comparaciones mitológicas e introduce por primera vez alusiones —en este caso metafóricas— a la naturaleza hechicera de su sobrina:

¿Es posible que pierdas el sentido  
por un llorón cual otro Adonis tierno,  
tú que la Circe de este valle has sido?  
¿Cómo piensas pasar el frío invierno,  
a lumbre de papeles y palabras?

(vv. 324-328)

Pinaro atribuye de forma figurada las cualidades y el poder de Circe a Jacinta. Esta, junto con Medea, es uno de los principales personajes femeninos mágicos de la tradición grecolatina. Pero tanto Circe como Medea fracasan en el amor y también lo harán muchas de las hechiceras que abundan en la literatura<sup>15</sup> Ninguna de las dos logra, pues, la correspondencia amorosa. Se valen de sus poderosas artes mágicas para infundir temor y respeto en los demás, pero no consiguen retener a los hombres que quieren. Sí mantienen una relación con ellos, pero sólo es producto de una rendición de estos ante la seducción femenina. El dominio de Circe radica en su capacidad para transformar a los hombres en otros seres o formas,<sup>16</sup> para utilizarlos y hacerlos sucumbir ante sus exigencias. Este es, precisamente, el sentido en el que Pinaro emplea la comparación mitológica.

También Belardo, desesperado por el engaño de Jacinta, acusa a Pinaro de favorecer los amores interesados de la joven con Nemoroso, refiriéndose a ella de la siguiente forma: «¡Tú, mal viejo, / que aquella *hechicera* vendes» (vv. 1331-1332). Aquí, Belardo alude a la atracción que Jacinta despliega entre los pastores del valle y que lo ha convertido a él en un loco de amor, dados los celos que la relación de esta con Nemoroso y el

<sup>15</sup> Véase Lara Alberola, 2006: 294-298.

<sup>16</sup> Véase la descripción que Circe hace de sus propias cualidades en *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca, en Chadwyck-Healey, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Inso Corporation, 1997-1998: 5-7.



sentimiento de pérdida despiertan en él.<sup>17</sup> Su intenso sufrimiento le provoca una gran alteración emocional que preocupa sobremanera a su amigo Siralbo:

No hay fuera dél quien remediarte pueda.  
¡Quien vio este mozo y su desdicha mira!  
¡Quien vio su ingenio y su locura advierte!  
¡A quién su loca perdición no admira,  
que fuera a menos mal el de la muerte!  
Pues si de esto en que da no se retira,  
he menester buscar de alguna suerte  
industria con que venza el desafío:  
tal estoy, que en un punto lloro y río.

(vv. 1482-1487)

La enfermedad de amor<sup>18</sup> de Belardo se traduce en una gran tristeza agravada por accesos de violencia y alucinaciones que lo llevan al convencimiento de que su amada Jacinta ha muerto. Decide, por ello, bajar a los infiernos a rescatarla y devolverla a la vida. Belardo se transforma así en un Orfeo que desciende al Hades para salvar a Eurídice. Mitología y ambientación bucólica se conjugan de forma armónica:

Murió Jacinta sin duda  
y ya en su alma, desnuda  
de aquesta cárcel mortal,  
bajó al abismo infernal  
que los espíritus muda.  
Ya Carón la habrá pasado  
a los Campos Elíseos;  
¡triste yo, que lo he causado  
por imitar los deseos  
de aquel pastor desdichado!  
Pero pues yo fui Aristeo,  
no dudes que seré Orfeo;  
al infierno he de bajar,

---

<sup>17</sup> Ya Jorge de Montemayor en *La Diana* recoge situaciones procedentes de la égloga dramática y retomada luego por la novela, por ejemplo, el triángulo amoroso entre dos pastores y una pastora o el pastor que se deja morir de pena. Véase Finello, 2001, p. 251.

<sup>18</sup> Si la *aegritudo amoris* en la Antigüedad clásica y en la Edad Media consistía en una serie concreta de síntomas dictaminada por los tratados médicos, en el Siglo de Oro se convierte en un tópico, en un mero pretexto literario.



y dél el alma sacar  
que metió mi mal deseo.

(vv. 2013-2027)

Ante su preocupante estado, Siralbo trata de ayudarlo. Para ello, finge realizar un conjuro con el que resucitará a Jacinta. Hacer ensalmos o conjurar espíritus fueron algunos de los cometidos tradicionales de magos, brujas y hechiceras. Esta concepción práctica de la magia encontró en la doctrina hermética del universo un considerable soporte teórico.<sup>19</sup> Sin embargo, en este caso no se trata de una fórmula mágica con operatividad real, sino que existía un acuerdo previo entre Siralbo y Jacinta para que ella se presentase ante Belardo después de que él pronunciase el conjuro fingido. Ella reconoce finalmente la fuerza de su amor por el pastor y por eso sale a su encuentro. Por lo tanto, es el amor, revestido de magia aparente, el que logra la curación del protagonista. Ambos elementos se combinan en la obra de Lope, pero la magia quedará siempre supeditada al amor.<sup>20</sup> Este será el verdadero mago y sólo él podrá vencer los obstáculos que entorpezcan la unión de los amantes.

Además del plano individual de los enamorados y sus confidentes, funciona también en la obra una perspectiva social, en la que se incluye la generalidad de los pastores del valle. Estos conocen la historia de Jacinta y Belardo, y han sido testigo de las diferentes fases por las que ha pasado la enfermedad de él. Estos acontecimientos provocan que la fama de hechicera de Jacinta se extienda por el prado: «que un hechizo me dicen que le ha dado, / con que por esos montes anda loco / y cerca de morir precipitado»

<sup>19</sup> Pilar Alonso Palomar ha elaborado un catálogo de los libros de magia hallados en algunas bibliotecas españolas del Siglo de Oro. La autora afirma que sólo ha podido localizar seis libros de conjuros, impresos en su mayoría durante el siglo XVII. Véase Alonso Palomar, 1997: 16.

<sup>20</sup> También en *La Diana* se plantean estos temas, aunque en su caso la magia ocupa un lugar mucho más relevante en la conversión del pastor enamorado. El motivo de la curación se relaciona directamente con el de la muerte y la resurrección. Silvano se asombra del cambio operado en Sireno tras despertar del sueño en que lo había sumido el agua mágica de Felicia. Este sueño tan profundo puede equipararse a la muerte, puesto que de él sólo despertarán por orden de la maga. Al volver a la vida consciente, los personajes han dejado de ser los de antes para adoptar ahora una nueva actitud.



(vv. 2136-2138) y que las autoridades dictaminen su castigo: «Digo que es digna de violenta muerte» (v. 2822).

Con el establecimiento del cristianismo, las herejías y la hechicería en general comenzaron a ser condenadas con leyes civiles. Durante el siglo IV se desarrolló el Código Teodosiano, en el que se castigaba explícitamente el culto idolátrico y los ritos mágicos. Una de estas leyes sancionaba con la pena capital cualquier tipo de vinculación con el demonio.<sup>21</sup> Eso es, precisamente, lo que se pregunta uno de los personajes de la obra: «Esta, ¿es demonio o mujer?» (v. 2908). En la Baja Edad Media, la opinión generalizaba aceptaba tanto la eficacia como la peligrosidad que suponía la magia negra. En el siglo XIV, Nicolau Eimeric redacta un *Directorium inquisitorum*, uno de los primeros manuales que considera la lucha contra la hechicería como uno de los propósitos más acuciantes de las autoridades eclesiásticas y civiles [Eimeric y Peña, 2006]. La ley de Juan II de 1410 imponía la pena de muerte como máximo castigo para aquellos que ejecutaban prácticas mágicas relacionadas con el amor.

Pero Lope no permite que la agitación popular convoque la tragedia. Por el contrario, acude en el último momento al recurso del conjuro fingido para disipar los temores de los pastores de la región y unir definitivamente a la pareja de amantes.

Hacia el final, introduce, además, una nueva visión acerca de la presencia de este tipo de supuestos encantamientos en la comedia:

BATO.	¡Oh, Nemoroso! ¿Aquí estás?
NEMOROSO.	¿Qué es aquesto, Bato amigo?
BATO.	Que han venido, cuando menos, a prender a mi señora.
NEMOROSO.	¿A Jacinta?
CORNADO.	Mesmo agora.
NEMOROSO.	¡Tantas armas y hombres buenos!
PERUÉTANO.	Y más que esto es menester.
NEMOROSO.	¿Por qué?

<sup>21</sup> Véase también la condena que de estos actos hacían el *Fuero Juzgo* o *Las siete partidas de Alfonso X*, así como los distintos sínodos y concilios, como el de Elvira (año 300-306), el de Braga (572) y el de Toledo (633).



CORNADO.                    Porque es hechicera,  
                                       y puede por donde quiera  
                                       salir, entrar y volver.

PERUÉTANO.                Y aún, ¡voto al sol!, que sospecho  
                                       que cuando la entré a buscar,  
                                       se me debió de colar  
                                       por un resquicio del techo.

(vv. 2335-2347)

La magia es aquí motivo de una comicidad que nace del miedo exagerado, de las sospechas infundadas y de la credulidad del vulgo representado en la obra.<sup>22</sup> El autor se burla, pues, de las creencias sustentadas en determinadas manifestaciones populares y supersticiosas. También el mundo de las apariciones, transfiguraciones, la astrología o la alquimia conforma un terreno abonado para la burla y la sátira. Como observa Caro Baroja, ya los autores clásicos y medievales acompañaban el terror que inspiraban hechiceras y brujas de una actitud de burla y risa [Caro Baroja, 1966: 269-273] que Lope emplea para rebajar la tensión dramática.

## 2.2. El mito de Orfeo y Eurídice en *Belardo, el furioso*

En las comedias pastoriles de Lope se establece una evidente asociación entre lo bucólico y lo mitológico. Vicente Cristóbal alega que lo pastoril es «invención deliberada e individual (aunque en el marco de una modélica tradición de tópicos). El mito, en cambio, es tradición comunitaria» [2002: 109]. Ambos resultan indudables exponentes de la literatura clásica occidental, donde ya se producía dicha simbiosis. El caso más ilustrativo es el de las *Metamorfosis* de Ovidio, depositarias del saber y las fábulas mitológicas ambientadas en contextos pastoriles que los autores del Siglo de Oro utilizarán para enriquecer sus textos. Por otro lado, los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio refuerzan también esta injerencia entre ambos elementos y constituyen, además, el legado y el

<sup>22</sup> Manuel V. Diago, en su artículo «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», desarrolla ampliamente este aspecto, atestiguando su presencia en la práctica escénica anterior a la de Lope de Vega y que ejerce una notable influencia en todo el ciclo pastoril del Fénix. Véase Diago, 1992: 51-70.



modelo que reciben tanto la novela<sup>23</sup> como el teatro pastoril áureos. De este modo, es frecuente la intervención de los dioses, bien de forma episódica, bien incidiendo directamente en la acción,<sup>24</sup> así como la asunción de conocidas figuras míticas por parte de la pareja protagonista. Esta ósmosis ya se daba en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*—<sup>25</sup> que Encina recoge de las corrientes clasicistas y paganizantes del teatro italiano de la época [Pérez Priego, 2002: 83-84]—<sup>26</sup> y Lope la retoma en *Belardo, el furioso*. La introducción de los mitos clásicos en el género pastoril obedece a una necesidad estructural. Además de servir de puente entre la cultura antigua y la moderna, su reelaboración constituye un efectivo instrumento al servicio del enredo y plantea múltiples y flexibles conflictos dramáticos. Los autores utilizan la mitología según las exigencias de cada comedia. No dudan, para ello, en alterar su historia y adecuarla a los propósitos de la trama. Nos encontramos, según Joan Oleza, «en pleno desmontaje contrarreformista de la mitología clásica» [Oleza, 1986: 327].

La obra presenta, por lo tanto, gran parte de las características funcionales que Vicente Cristóbal [2002: 109-110] aplica a otro género parejo al estudiado, el de la novela pastoril: la alternancia, la proyección, la ampliación, la ejemplificación y la denominación. El primer concepto de la serie se refiere a la dependencia del mito dentro de la ficción literaria. Esta

<sup>23</sup> Dominick Finello recoge en su obra *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, una completa actualización sobre la importancia y difusión de la novela pastoril española, dedicando un apartado íntegro, y múltiples referencias en otros, al análisis de *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega, escrita en el mismo período que la mayor parte de sus comedias pastoriles y estrechamente vinculada con ellas. Véase Finello, 2008.

<sup>24</sup> En *Adonis y Venus* y *La selva sin amor* los enfrentamientos entre Venus y Cupido determinan el destino de los pastores y de Adonis. Sin embargo, no deben confundirse estas obras con las mitológicas de trasfondo pastoril, que están lejos de inscribirse en el género que estudiamos. Es el caso de *La bella Aurora*, *El marido más firme* o *El amor enamorado*. Véase Fosalba, 2002: 115-117.

<sup>25</sup> En ella, los amantes se ven obligados a separarse. Plácida llora desconsoladamente la ausencia de Vitoriano, mientras que él busca consejo en su amigo Suplicio. Este lo induce a concertar nuevos amores con Fulgencia, pupila de la celestinesca Eritrea —como Celestina, es partera, remendadora de virgos y realiza hechizos amorosos—. Plácida, incapaz de sobrellevar su pena, se suicida. Tampoco Vitoriano consigue olvidarla. Por eso parte en su búsqueda, pero cuando la encuentra, esta ya ha perecido. Después de un largo lamento también él decide darse muerte. La diosa Venus, conmovida por el sufrimiento del amante, envía a Mercurio a rescatar a Plácida al infierno, donde van los muertos de amor.

<sup>26</sup> Véase también Pérez Priego, 1999: 139-145 y 2004.



conforma el marco general en el que se insertan los elementos míticos en forma de relatos, referencias, alusiones, canciones, écfrasis u otros excursos poéticos. A tal procedimiento acude Lope de Vega en la comedia analizada. La pieza desarrolla una sólida línea argumental, autónoma e independiente del contexto mitológico, hasta el final de la misma, donde Belardo alcanza el punto más álgido de su locura al creer que Jacinta ha muerto y, por ello, queda convertida en una renovada Eurídice a la que él, como Orfeo, debe salvar de los infiernos. Ambos han dejado atrás sus verdaderas personalidades para ingresar en un mundo mitológico caracterizado por su antropomorfismo y adaptabilidad. El empleo de la mitología clásica en el teatro de Lope responde a una necesidad de humanizar lo divino para acercar al espectador realidades que les resultan demasiado lejanas o incomprensibles. El autor transforma experiencias y lugares extraterrenos en espacios naturales que emulan la belleza de los primeros. Así pues, el mito en Lope de Vega sobrevive a cualquier escenario porque se metamorfosea para amoldarse a una vida en perpetuo cambio. De este modo, mientras que el ideario cristiano separa irremisiblemente el cielo y el infierno, el mitológico los reúne en un mismo plano. De ahí que las transgresiones protagonizadas por personajes como Ulises, Hércules o el mismo Orfeo sean frecuentes. Siralbo recrea un improvisado y temporal Hades en el valle de la Arcadia para que Belardo / Orfeo rescate a su Eurídice y regresen de nuevo ambos vivos a su mundo:

Esta incierta  
 cueva es, Belardo, la puerta  
 del reino de luz ajeno;  
 esta es una de las bocas  
 de Mongibelo y volcán;  
 quemaráte si la tocas,  
 ¿no ves qué alaridos dan  
 del dolor las almas locas?  
 (vv. 2537-2544)

Esta situación eleva a la proyección como mecanismo fundamental de la obra al servicio de la estrecha vinculación entre ficción y mitología,



puesto que el relato legendario reelaborado por el autor surge en un principio como imitación, como mimesis de la narración tradicional. Sin embargo, a medida que los hechos establecidos se contaminan con el argumento de la comedia, los primeros se transforman para adaptarse a las circunstancias particulares de los personajes concretos que habitan la obra. De esta forma, el mito conocido por todos pierde sus signos distintivos para asumir temáticas y formas nuevas, atendiendo a los dictados de la ficción. En este sentido, el personaje de Orfeo ejerce una notable influencia y atracción momentáneas sobre el personaje de Belardo debido al estado de confusión que se ha apoderado de él. No obstante, la sombra del cantor no se extiende sobre Belardo de manera tan profunda que anule totalmente al pastor para asimilar por completo los rasgos definatorios del mito. Esta transposición alcanza varias fases y si bien en la primera, Belardo imita, mimetiza a Orfeo; en la siguiente comienza a sobreponerse a él, para amoldarlo a su propia personalidad y a las condiciones específicas que vive en la comedia. Y, finalmente, despojarse de esta máscara mitológica cuando ya no le es útil, es decir, cuando sus problemas amorosos quedan resueltos y recupera, a la vez, su estabilidad psicológica.

El recurso de la proyección se mezcla aquí con el de la ampliación, puesto que Lope no se conforma con aplicar a su protagonista las características más sobresalientes del héroe clásico, sino que, como ya se ha dicho, lo adapta a sus necesidades, destacando unos rasgos y solapando otros que no son pertinentes para la ficción que él ha creado. De esta manera, el mito se sumerge de lleno en el argumento teatral, eliminándose así la distancia cronológica objetiva que existe entre mito y ficción para convertirlos a ambos en componentes coetáneos en la obra. Por eso, para este Belardo / Orfeo no se mencionan las aclamadas dotes para el canto y la música que suponen el punto de referencia del héroe,<sup>27</sup> ya que no será

---

<sup>27</sup> El poder de seducción y atracción de la música de Orfeo se traslada a los pastores literarios ya desde Teócrito y Virgilio, que, cuando cantaban o hacían tañer sus instrumentos, conseguían emocionar a la naturaleza que los rodeaba, de la misma manera que el canto del héroe clásico, embellecido por el profundo dolor que este sentía, conmovió



Belardo quien, como Orfeo a través de su arte, trate de salvar a su amada, sino que, en este punto, Lope decide alterar la historia tradicional en pos de sus propios fines teatrales. El autor es consciente de que debe entregar al espectador un final creíble y acorde a las consideraciones argumentales que hasta ahora se han vertido en la pieza. Belardo necesita curarse de su locura de amor y Jacinta dejar atrás su comportamiento egoísta para volver a asumir el rol que se le ha asignado, el de exponente femenina del verdadero amor, ajena, por lo tanto, a intereses económicos o de otra índole que no sean los propiamente espirituales o emocionales. Para lograrlo, la pareja de amantes no precisa de música, sino de una tercera persona que actúe como *deus ex machina*. Por eso, Lope elige al confidente, a Siralbo, para que idee toda la trama final. Él convence a Jacinta para que se compadezca del sufrimiento del pastor y recapacite sobre su decisión de abandonarlo. A continuación, el propio Siralbo fingirá un falso conjuro en el que dará paso a la representación en escena de la joven:

Jacinta, alto sujeto de hermosura,  
 por quien se abrasa de Belardo el alma  
 en gentileza como verde palma,  
 que no en la condición áspera y dura:  
 Siralbo por el agua te conjura,  
 no del olvido y su espaciosa calma,  
 mas por la que llorando le desalma  
 y hasta la sangre de su pecho apura.  
 Conjúrote por esta lastimosa  
 historia de su vida y hechos raros,  
 vida que cuelga ya de tu cabello,  
 que salgas luego tierna y amorosa  
 del cielo puro de tus ojos claros,  
 no como furia, mas como ángel bello.

(vv. 2550-2563)

De esta manera, magia y mitología se combinan a favor del triunfo del amor. Las palabras del 'hechicero', junto con la contemplación del estado

---

a Hades y Perséfone. Desde ese momento, el canto y la música interpretados por los pastores fueron asociados al lamento por el desdén, la ausencia o la muerte de la amada. Para un mayor desarrollo del tema, véase Cabañas, 1953: 331-358; y Cristóbal López, 1980 y 2002.



melancólico y desesperado de Jacinto, provocan el arrepentimiento sincero de Jacinta, que se disculpa ante el pastor por su actitud interesada, profesándole luego su amor y fidelidad eternos. En ese momento, Belardo se desprende de su disfraz mitológico para retomar su verdadera identidad. Tanto Siralbo como Jacinta aprecian de inmediato la trasmutación. Dice el primero: «Jacinta, ya tiene seso: / de otra suerte habla y mira» (vv. 2642-2643). Por lo tanto, el paréntesis mítico de Belardo sirve para curarlo de su locura de amor y reinstalarlo definitivamente en el universo pastoril del que procede. Así pues, el relato mítico y sus actantes convertidos en actores concretados en las figuras mitológicas han generado una fórmula poético-teatral en la que el autor reelabora el argumento mítico tradicional. Lope acude, entonces, a la función recreativa y metamítica de la fábula clásica, mezclando, además, la ficción pastoril y la mitológica en único y actualizado relato poético de base erudita, enriquecido con la innovación mítico-literaria.<sup>28</sup>

### 3. Conclusión

La comedia *Belardo, el furioso* forma parte del ciclo pastoril de Lope de Vega. Estas piezas, redactadas en su mayoría durante la etapa de la creación dramática del Fénix, reciben el influjo de la literatura cortesana y son reelaboradas por el autor para adaptar su temática y formulación a los mecanismos de la comedia española del Siglo de Oro. Por eso, predomina en *Belardo, el furioso* motivos procedentes de la tradición anterior como la combinación de lo bucólico y lo mitológico, las quejas y recuestas de amor, la locura y las ansias de la muerte por parte del amante desesperado. Todos ellos se supeditan al *topos* clásico *Omnia vincit amor*, que permea las piezas pastoriles de Lope. El amor se concibe así como una fuerza externa al hombre que lo mantiene en constante inquietud y que es causa de una enfermedad que puede derivar en locura, e incluso provocar la muerte. Pero esta fuerza puede también desencadenar una transformación beneficiosa en

---

<sup>28</sup> Véase la definición del concepto de *actualización* mitológica en Romojaro, 1986: 71.



él al ofrecerle la posibilidad de elevar su alma a la virtud. El amor perfecciona al amante porque acaba por derrotar todos los obstáculos, incluso la desarmonía. El triunfo de este sentimiento correspondido supone la victoria de las virtudes sobre los vicios y los conflictos.

La temática amorosa es una constante en la producción pastoril de Lope de Vega y sobre ella se construye un enredo que se complica debido a la intervención efectiva de otros elementos en escena. Es el caso de la mitología o la magia que, asociadas a este motivo, enriquecen y obstaculizan la relación entre los amantes. Sirven, además, para demostrar de manera más fehaciente la supremacía de amor, que los reduce a meras apariencias y engaños. Él es el verdadero mago, mientras que los supuestos hechizos, encantamientos y acciones mágicas tienen sólo una finalidad burlesca. Gracias a ellas, el autor teje complicadas tramas que generan dinamismo y permiten retener la atención del público hasta el final. La credulidad popular reflejada en estas obras dará lugar a los episodios de mayor comicidad, que a menudo constituyen núcleos autónomos o entremeses internos. Los elementos mágicos y mitológicos inciden, por lo tanto, en la dimensión espectacular de estos textos y constituye uno de los recursos más atractivos para lograr la sorpresa, la risa, el dramatismo y la atención del público.



## Bibliografía

- ALONSO PALOMAR, Pilar, «La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (II parte)», en *Castilla: Estudios de literatura*, 1997, núm. 22, pp. 7-22.
- \_\_\_\_\_, «La presencia de la magia en la literatura de los Siglos de Oro. Breves apuntes», en C. Hernández Alonso (coord.), *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento 1895-1995*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1998, pp. 181-192.
- BLASCO, Javier, «Entre la “magia” del amor y la “magia” de la memoria. Hermetismo y literatura en *La Arcadia* de Lope», en *Edad de Oro*, 1990, núm. 9, pp. 19-37.
- CABAÑAS, Pablo, «Eurídice y Orfeo en la novela pastoril», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1953, vol. IV, pp. 331-358.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966.
- CASA, Frank, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.
- \_\_\_\_\_, «Mitología clásica y novela pastoril», en Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 109-122.
- DIAGO, Manuel V, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R.



- de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Gijón, Ediciones Júcar, 1992, pp. 51-70.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- EIMERIC, Nicolau y Francisco PEÑA, *El manual de los inquisidores*, traducción, selección e introducción de J. A. Fortea, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- FINELLO, Dominick, «Sobre la contemporaneidad en la novela pastoril española», en J. C. Mercado e I. Lozano Renieblas (coords.), *Silva: studia philologica in honores Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 245-255.
- \_\_\_\_\_, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona, 2008.
- FOSALBA, Eugenia, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?) y Lope de Vega», en *Anuario de Lope de Vega*, 2002, núm. 8, pp. 81-120.
- GRANJA, Agustín de la, «El amor, quinto elemento (en torno a Lope de Vega)», en Jean-Pierre Étienvre (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, París, Presses de L'université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.
- HALSTEAD, F. G., «The Attitude of Lope de Vega Toward Astrology and Astronomy», en *Hispanic Review*, 1939, núm. 7, pp. 205-219.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, José María Reyes Cano (ed.), Barcelona, PPU, 1986.
- LARA ALBEROLA, Eva, «Hechiceras desamadas y brujas desa[m]adas: amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro», en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), *Campus Stellae*.



*Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 294-302.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.

OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en Lope de Vega», en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 325-343.

\_\_\_\_\_, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», en *Edad de Oro*, 1990, vol. X, pp. 203-220.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan de Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145.

\_\_\_\_\_, «La égloga dramática», en Begoña López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 2002, pp. 77-89.

\_\_\_\_\_, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.

RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.

RODRIGUES VIANNA PERES, Lygia, «La magia en el teatro de Calderón», en *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 337-353.

ROMOJARO MONTERO, Rosa, «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», en *BBMP*, 1986, vol. LXII, pp. 37-75.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

SHEPARD, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1965.



\_\_\_\_\_, *La gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar (ed.), Madrid, Castalia, 1982.



***La divina vencedora de Lope de Vega***  
**Caracterización del protagonista como Hércules y como otros  
personajes míticos de la Antigüedad y la Biblia\***

Joaquín Pascual Barea  
*Universidad de Cádiz*  
joaquin.pascual@uca.es

**Palabras clave:**

Gallinato, Historia y mito, héroes y monstruos, Teatro áureo, Lope de Vega.

**Key Words:**

Gallinato, History and myth, heroes and monsters, Golden Age Theatre, Lope de Vega.

---

**Resumen:**

A partir de dos relatos del siglo XIII (la toma de Morón en la Crónica de Fernando III y el asedio de Chincoya en la Cantiga 185 de Alfonso X), Lope creó un héroe literario para la sociedad española del siglo XVII: Meledón Rodríguez Gallinato. Este personaje está modelado a imagen de personajes mitológicos y legendarios de la Antigüedad y de la Biblia: el héroe Hércules, los atletas Milón y Polidamante, los conquistadores Alejandro, Jerjes, Aníbal y la reina Semíramis, y los Nueve de la Fama, así como de la figura negativa de Nembrot y de otros gigantes y monstruos desde la perspectiva del moro.

**Abstract:**

From two thirteenth century stories (the taking of Morón in the Chronicle of Fernando III and the siege of Chincoya in Alfonso X's Cantiga 185), Lope created a literary hero for the seventeenth century Spanish society: Meledon Rodríguez Gallinato. This character is modelled upon some mythological and legendary characters from Antiquity and from the Bible: the hero Hercules, the athletes Milo and Polydamas, the conquerors Alexander, the athletes Milo and Polydamas, the conquerors Alexander,

---

\* Este artículo se ha beneficiado de una estancia de investigación en el Seminar für Klassische Philologie de la Johannes Gutenberg-Universität Mainz desde septiembre de 2010.

---

Xerxes, Hannibal and the queen Semiramis, and the Nine Worthies, as well as upon the negative figure of Nimrod and of other giants and monsters from the Moor's perspective.

---

## I. Introducción

Ocho de las comedias conservadas de Lope de Vega tienen como tema principal un argumento de la Mitología [McGaha, 1983, 67-82], y están destinadas sobre todo a un público cortesano [Valencia, 1994: 877]. Además, las alusiones mitológicas son tan abundantes como necesarias para comprender muchas de sus restantes obras [Romojaro, 1998b], como la comedia de *La divina vencedora*, cuyo protagonista es caracterizado a partir de varios arquetipos míticos y legendarios de la literatura clásica y bíblica que el público debía conocer. También hoy día estos mitos deben ser tenidos en cuenta incluso para editar correctamente esta obra, por lo que comentaré su transmisión textual. Trataré asimismo sobre las circunstancias históricas y biográficas de Lope en las que fue compuesta y representada, pues explican en parte la caracterización del protagonista a partir de episodios históricos, mitológicos y ficticios.

Entre otras razones, *La divina vencedora* ha sido citada por sus referencias históricas a la conquista de Sevilla y Murcia; por algunas cuestiones sociales, ideológicas y religiosas relativas sobre todo al menosprecio hacia el moro en la sociedad española, y la actitud algo más benévola que muestra Lope hacia estos últimos en esos años previos a su expulsión; por los nombres de los personajes; por el xexeo y otros rasgos del lenguaje aljamiado o morisco en las intervenciones de Fátima, de Zulema y del niño Almanzor, quien al convertirse al cristianismo deja el árabe por el castellano; y por alguna alusión médica como el remedio de la ingesta de dos naranjas para combatir la cólera o ira, y la frase de la «mala sangre / que mata y está en las venas», que Gallinato echa en cara a Cardiloro. Esta limitada atención se explica por su tardía publicación y por las dos únicas ediciones que ha conocido, por su relativo mérito literario, y por la falta de sintonía entre los valores que proclama y que mueven al protagonista, y los



que imponen la corrección política actual. Aparte de esas breves citas, contamos con las líneas introductorias de Cotarelo a la primera edición de esta comedia. Pero este no conocía los textos en que se basa su argumento; otros han confundido personajes de distintas épocas, o atribuyen a supuestas leyendas sucesos relatados en textos medievales. Ello justifica la necesidad de conocer las fuentes históricas y literarias de la obra –que en algunos casos contienen ya ingredientes legendarios y fabulosos– para analizar la influencia y función de los mitos paganos y bíblicos.

### **I.1. Transmisión textual y ediciones de la comedia**

Esta comedia nos ha llegado a partir de una sola copia de 1624 del librero Juan Martínez de Mora, con correcciones atribuidas al comediógrafo Francisco de Rojas Zorrilla [La Barrera, 1860: 339-343]. Estuvo en la Biblioteca del Palacio Real en Madrid, hasta que los dos primeros actos o jornadas fueron desgajados y unidos a las comedias que debían entretener al infante don Felipe, cuando en 1748 fue destinado a gobernar el Ducado de Parma, por lo que se conservan en el Fondo Español de la Biblioteca Ducal de Parma. Su hallazgo fue publicado por Restori [1891: 21],<sup>1</sup> quien envió una copia de esos dos actos a la Real Academia Española.<sup>2</sup> El tercer acto quedó en España, y en 1865 pasó de la biblioteca de Agustín Durán a la Biblioteca Nacional [La Barrera 1860: 429, 436, 543].<sup>3</sup>

A partir del manuscrito del siglo XVII para el tercer acto, y de la copia de este que hizo Restori para los dos primeros, la comedia ha sido editada por Cotarelo [1917: 616-653] y por Gómez y Cuenca [1994: 767-871]. El cotejo con el texto manuscrito del tercer acto revela que estos

---

<sup>1</sup> El 12 de febrero de 1891, Restori había escrito a Menéndez Pelayo [1986, carta 50] acusando recibo del primer volumen de las *Obras* de Lope, y consultándole sobre la posibilidad de publicar en España la noticia que estaba ultimando sobre esa colección. Restori da a Gallinato el nombre de Meledín en lugar de Meledón, derivado de Melendo (alteración fonética de Hermenegildo).

<sup>2</sup> Colección de Lope, tomo 37, ff. 246 a 288.

<sup>3</sup> Ms. 16084, en 18 folios en 4º.



[1994: 841-871] transmiten variantes de Cotarelo<sup>4</sup> y añaden otros errores.<sup>5</sup> Una edición crítica de la obra debería recoger al menos algunas lecturas de la copia del siglo XVII antes de ser corregidas, y tener en cuenta el manuscrito de Parma para los actos primero [1994: 769-804] y segundo [1994: 805-840].

## I.2. Circunstancias de la composición y representaciones de la comedia

Lope cita esta comedia en el prólogo de *El Peregrino en su patria*, con licencia del 25 de noviembre de 1603, y no debe ser anterior a 1599 [Morley y Bruerton, 1940: 141; trad. 1968: 147]. Corresponde por tanto a los años que el autor consideró los mejores de su vida, durante su feliz relación con Micaela de Luján –*Camila Lucinda* en sus versos–, una bella actriz de la compañía de Baltasar de Pinedo. La prolongada estancia del poeta en Sevilla con su amada hacia 1602, y la marcha de ambos hasta Granada como integrantes de la farándula de Pinedo,<sup>6</sup> permite explicar algunos episodios de la comedia y la intención de representarla en esas ciudades: la extensa narración de la conquista de Sevilla, a pesar de que esta ciudad no forma parte de los lugares de la acción; o el piropo que dedica el rey Fernando a Sevilla al afirmar, mediante una perífrasis mitológica sobre Europa, que es «la ciudad más bella / que vio la que pasó de Grecia el toro», y presentarla como futura puerta de la tierra descubierta más allá de las columnas de Hércules [ed. 1994: 819-820, 844-848]. Incluso cabe ver un

<sup>4</sup> Anoto primero la lectura del manuscrito, luego la de las ediciones después de barra, y la página de la edición de 1994 entre paréntesis: Garpio / Carpio (851), diere / diese (852), ha, ha / ah, ah (854), xenior / señor (854), estos engañar / esto es engañar (855), yerro / hierro (862), y a las rosas / ya las rosas (864), los dos lados / los lados (869). Ambos atribuyen la frase «*Mucho el asalto se aviva*» a Salcedo en lugar de Gallinato (866), y en el segundo acto escriben Vivarrambra en lugar de Bibarrambra (807).

<sup>5</sup> Señalo la lectura de 1917 más correcta o fiel al manuscrito, después de barra la de 1994, y entre paréntesis la página de esta edición: haberse / haberme (844), Guadaíra / Guadaira (846), solo / sólo (847), regocijo / recogijo (848), soldados / soldados, (849) defendelle / defendella (852), ben / bien (854), en / es (856), serás / será (862), trujiste / trajiste (863), Vive / Viva (865).

<sup>6</sup> Sobre los avatares de Lope en estos años tratan entre otros La Barrera, 1973: 68-71; Alonso, 1992: 48-50; La Granja, 1993, 19-24; Prades y López, 2000, 136-141; Pedraza 2009: 37-38. La implicación de Lope en la compañía podría explicar que llame Carpio a uno de los soldados de Gallinato.



paralelismo entre los primeros hijos que Micaela tuvo de Lope hacia 1601 y en 1603 en ausencia de su marido, y el hijo de Fátima y Gallinato, quien tampoco reconoce su paternidad y lo carga a Zulema, otro sirviente morisco venido de la Alpujarra con el que trata de casar a la muchacha después de que ambos se hagan cristianos al ver la imagen de la Virgen, dándoles la libertad, casa, cama, huerta y dinero [ed. 1994: 849-856].<sup>7</sup>

Sabemos de una representación de la comedia en Salamanca el 22 de abril de 1604 gracias a un estudiante italiano, quien ese día vio «la Commedia la diuina uencedora che è un Istoria del Rey Don Fernando el santo que gano a Seuilla, et di un tal Gallinato, et di miracoli che fece una Nostra Signora».<sup>8</sup> Lope la menciona en 1603 justo antes de la comedia hoy perdida *Los jueces de Ferrara* y de otras doce del repertorio de Pinedo,<sup>9</sup> para quien compuso otras muchas desde finales de 1599. El breve papel del niño Almanzor –apenas diez o doce versos– parece pensado para un hijo de Pinedo y su mujer Juana de Villalba, a cuyas cualidades interpretativas se adecúan los papeles principales de Gallinato y de Guadalajara.<sup>10</sup> También pudo ser representada en otras ciudades en las que actuó la compañía esos años, como Córdoba, Granada, Madrid, Sevilla, Toledo, Valencia y Valladolid.<sup>11</sup> La copia de 1624 señala al final del segundo acto que doña

<sup>7</sup> Labib [1961: 144], comenta este y otros episodios relativos a la actitud hacia el moro en esta comedia.

<sup>8</sup> Sommaia da cuenta además de las brillantes interpretaciones que hizo en Salamanca en 1604 Andrés de Claramonte [Haley, 1977: 176], quien fue actor de la compañía de Pinedo entre 1603 y 1605, y autor de una comedia titulada *El nuevo rey Gallinato* [Ganelin, 1987: 15-16 y 185-188].

<sup>9</sup> Véase La Granja, 1989, 96-97; García, 2005: 150; González, 2005: 241-242.

<sup>10</sup> Véase Wilder, 1953: 19-21; Profeti, 1992: 174-175 y 189-191; Rennert, 1907: 336-337 y 466; id. 1963: 628-629. Si se trataba del hijo de Pinedo que tenía seis años en 1600, hay que tener en cuenta que hasta 1597 no se casó con Juana de Villalba, después de que en 1595 fuera asesinado en Sevilla el actor y marido de esta Juan de Morales, y que esta también tuvo relaciones en 1593 con el futuro III Duque de Osuna (véanse las referencias de la nota 21). No era necesario que otro hijo de Pinedo recién nacido saliera alguna vez en brazos de Zulema en la escena del bautizo [ed. 1994: 851-852].

<sup>11</sup> Véase Díaz de Escovar, 1928, 164; Shergold, 1967: 235 y 257-258; López Martínez, 1940: 20, 36-37; García, 2005: 146-152 y 161.



María representaba entonces el entremés de *Los golosos* y hacía el papel de Fátima, y que Mariana interpretaba a Guadalajara.<sup>12</sup>

Del interés por la obra dan fe esa copia de 1624, la cita de Bohorques en 1633 [ed. 1994: 23], y el que a mediados del siglo XVIII quisieran representarla en Parma. Pues como hoy con determinadas películas en el cine, el espectador de entonces debía de disfrutar con los increíbles hechos de este guerrero que sembraba el terror entre los moros; con su eficacia matando enemigos a bastonazos, a puñetazos, con la espada, la lanza o la daga; con sus fanfarronadas y su broma de las perdices que dice traer y que resultan ser dos cabezas de moros para clavarlas en la puerta de la torre con otras. La intriga y las emociones estaban servidas con su audacia al entrar cautivo en Granada para salvar a su tío, arriesgando la vida por seguir sus instintos y principios; con la indignación que provocaban las calumnias de un hidalgo castellano; con las mentiras e infidelidad de Guadalajara. Amenizaban la obra la música, el gracioso, el niño, las hermosas actrices, el vestuario lujoso y exótico de reyes y príncipes, y las galanterías y escenas eróticas provocadas por el loco amor. La imagen milagrosa de la Virgen salva in extremis a los sitiados, apareciendo al correrse una cortina mientras suena la música con una espectacular exhibición pirotécnica desde un decorado de nubes con ángeles, en una apoteosis que debía de entusiasmar y enfervorizar al público asistente.<sup>13</sup>

### **I.3. El título y las fuentes históricas y literarias del argumento**

Las últimas palabras de Gallinato y de esta comedia son «Divina vencedora», y también las de otros tres personajes unos instantes antes; *La Divina vencedora* es asimismo el título que le dio el autor en 1603, y con el que se representó en Salamanca en 1604. Lope emplea ese sintagma en la égloga Albanio [v. 270], donde la pastora Ismenia lo refiere a Antandra, que goza de Albanio por quien ella suspira [*Rimas*, ed. 1994: 107]. Entre otros

<sup>12</sup> Cotarelo [1917: xxv] piensa sin dar razones que eran Mariana Vaca de Morales y María Enríquez.

<sup>13</sup> Carrasco [2003: 33-34] ha puesto de relieve la espectacularidad y efectismo de este final.



lugares, figura en un soneto amoroso de León Espinel, que a juzgar por algunas coincidencias con el que Guadalajara dirige a Meledón, podría estar inspirado en esta comedia. El epíteto vencedora (*victrix*) se aplicó a Minerva y a Venus, lo que Lope podía conocer a través de los tratados eruditos sobre dioses que manejaba.

En la copia de 1624, el título completo es *La famosa comedia de la divina vencedora y famosos hechos de Meledón Gallinato y toma de Morón*,<sup>14</sup> con el que debió de anunciarse alguna representación. Pues al comienzo se escenifican los «famosos hechos de Meledón Gallinato», hostigando a quienes salían de las murallas de Morón; y poco después es narrada la «toma de Morón», a la que ese debe toda su fama, y que permite situar el tiempo y lugar de la acción. Se entiende por tanto que en vida de Lope la llame *Comedia de la conquista de Morón* Bohorques, quien estudió en Salamanca hacia 1615 y en Sevilla (Pascual, 2010: 43-44). Lo extraño es que a Cotarelo [1917: xxvi] le haya parecido que el título no estaba justificado porque la obra no trata sobre la toma de Morón.

El protagonista no es un héroe salido de la fantasía de Lope, como creyeron Cotarelo [1917: xxv-xxvi] y Case [1993: 89-90]. Pues los hechos del infanzón Melendo Rodríguez Gallinato eran conocidos por la *Crónica del santo rey don Fernando tercero*, y de él cuenta esto la *Primera Crónica General* [ed. 1906: 740]:

Et la razon porque se dio Moron en tan poco tienpo, seyendo tan fuerte castiello et tan bien poblado, uos diremos: Vn infançon, que era sobrino de don Llorenço Ssuarez, quel dizien Men Rodriguez Galinado, que era buen cauallero et prouado en fecho de armas, gano vna torre en vn logar que dizien Margazamara, a vn quarto de legua de Moron, entre las vinnas; et dalli corrie a Moron tres vezes en el dia, fasta las puertas, que non les dexo cosa fuera de la uilla que se ayudar podiesen. Et tomaron del tan grant miedo los moros que non osaua vno salir nin otro entrar; et quando algun ninno lloraua, dezienle: «Cata Melendo!», et non osaua mas llorar. Et tanto los apremio con sus correduras, fasta que se dieron por pleytesia al rey don Fernando.

<sup>14</sup> «La famosa comedia de la divina vencedora y famosos hechos de meledon gallinato y toma de Morón, de lope de bega carpio. Año de 1624. Original. D. j.º martínez de mora».



Tal vez fuera hijo –o al menos pariente– de otro infanzón llamado Rodrigo Rodríguez Gallinato, que participó en 1227 en la conquista de Baeza.<sup>15</sup> Lo cierto es que era sobrino de Lorenzo Suárez Gallinato, otro personaje histórico al que Lope presenta como un servidor siempre fiel de Fernando III, quien sin embargo lo había desterrado de Castilla por unas fechorías antes de 1236. Suárez o Juárez (Xuárez) sirvió entonces como mercenario a Mohammed Ben Hud en Écija, pero tras alcanzar el perdón del rey castellano, traicionó a Ben Hud aconsejándole que fuese a combatir al rey de Aragón que había sitiado Valencia, contribuyendo en 1238 a la conquista de Córdoba, donde tuvo una huerta.<sup>16</sup> Lope manipula estos hechos para dignificar la imagen de don Lorenzo, justificando como un secuestro el que habitara entre musulmanes, y sus servicios al rey moro como una calumnia de sus enemigos ante el rey castellano. Sus gestas guerreras cerca de Sevilla narradas por Lope proceden de la referida *Crónica*, que entre otros hechos trata en un capítulo de «Cómo don Lorenço Xuárez y Garcipérez de Vargas y otros cavalleros con poca gente desbarataron una gran batalla de moros a la puerta de Guadaýra». Este episodio ya fue aprovechado en el ejemplo 15 de *El Conde Lucanor* por el infante don Juan Manuel,<sup>17</sup> quien en el relato más fabuloso del ejemplo 28, inserto en ese mismo ambiente histórico [Lida de Malkiel, 1966: 106-107], también cuenta «cómo mató don Lorenzo Suárez Gallinato a un clérigo que se tornó moro en Granada».<sup>18</sup> Aquí ya se produjo el salto desde la corte musulmana de Écija a la más literaria Granada, por lo que pudo servir a Lope de inspiración para la escena en la que es Meledón quien mata en Granada a un moro delante de su tío.

<sup>15</sup> Véase Cózar Martínez, 1884: 118. A Roy o Rui Rodríguez Gallinato dedica un breve capítulo en 1570 Ambrosio Montesino en su *Comentario de la conquista de la Ciudad de Baeza y Nobleza de los conquistadores de ella* [Cuartero y Vargas-Zúñiga, 1958: 199].

<sup>16</sup> Véase Nieto, 1979, 73-75; *Primera Crónica General*, ed. 1906: 731-733; Barton, 2002: 29; González Jiménez, 1991: 260.

<sup>17</sup> «De lo que contesçió a don Lorenço Suárez sobre la çerca de Sevilla» [ed. 1969: 107-112].

<sup>18</sup> Ed. 1969: 109-110 y 168-170; ed. 1994: 68-70 y 127-130. La obra fue impresa en Sevilla en 1575.



Otro destacado personaje histórico de la comedia –aparte del rey Fernando y su segunda esposa Juana de Danmartín– es Rodrigo González Girón, quien se halló en la conquista de Sevilla y otros lugares [Linde, 2005: 25]. El prudente don Rodrigo Girón es quien, ante el asombro del rey castellano de que los valientes almohades le hubiera entregado un castillo tan fuerte y bien poblado, le cuenta en la comedia que «Gallinato / hizo desde una torre hasta sus puertas / tan fuertes hechos, tan extrañas cosas, / que se rindió Morón»; también es quien defiende a Gallinato y su tío de las calumnias de Tello Hernando, el hidalgo y malvado consejero del rey al que acaba matando Gallinato por traidor y envidioso [ed. 1994: 781, 820-821, 830-834].<sup>19</sup> Con la presencia de este Girón, que en 1253 recibió en término de Morón una antigua aldea a la que llamó Gironda, Lope parece querer dar cierta legitimidad histórica al controvertido señorío de Morón que obtuvieron los Girones dos siglos después. Este halago interesado se explica además por la afición a la poesía y al teatro del segundo y del tercer Duque de Osuna.<sup>20</sup>

Por lo que se refiere a la torre de Gallinato, Bohorques ya indicó con razón en 1633 [ed. 1994: 23] que a la torre de Margazamara «Lope de Vega la llama *Chincoya*, y oy a sus ruinas que an quedado a injuria del tiempo llamamos la Torre de Mendo, porque la ganó Meledón Rodríguez Gallinato».<sup>21</sup> En la comedia está junto a Morón, donde tienen lugar los hechos narrados de la primera a la última jornada [ed. 1994: 769, 783, 856, 860]. Venía a estar por tanto al otro lado de la frontera de Alcalá de los Gazules, de donde venía el príncipe moro Zoraide, pero a más de doscientos kilómetros de Bélmez y del reino de Jaén, aunque en algunos pasajes

<sup>19</sup> Anibal [1934a: 2-4 y 1934b: 674] confundió a don Rodrigo y a Tello con el maestre de Calatrava muerto en Loja a finales del siglo XV y con su padre, creyendo que era un anacronismo de Lope. Sí son anacrónicas las referencias a la Alhambra y el Generalife [ed. 1994: 771, 773], comenzados a construir a fines del s. XIII, y no faltan algunas imprecisiones y confusiones sobre personajes y hechos históricos.

<sup>20</sup> Véase Sanz, 1995: 263-266, 275 y 277; Linde, 2005: 41-42, 122, 271, 299, 301, 307.

<sup>21</sup> La torre estaba hacia Pruna, en un montecillo con viñas cerca de una cañada y del pago, dehesa y toril de Benamaquis, donde un abuelo de Bohorques tuvo un cortijo [Pulido, 1984: 107], y más tarde estuvo el Prado de los Derramaderos. Según Joaquín Bustamante Costa, Margazamara significa ‘Prado del Junco’.



parezcan también lugares limítrofes [ed. 1994: 820, 839]. Pues ni el nombre de Chincoya ni muchos de los hechos narrados guardan relación con la historia de Morón ni con Gallinato, como creyeron muchos espectadores, Cotarelo [1917: xxvi] y Carrasco [1997: 491-492; 2005: 182].

En realidad, el milagro final del castillo de Chincoya que da título y desenlace a la comedia, además de otros sucesos y personajes, están basados en la Cantiga 185 de Alfonso X [ed. 1988: 204-207]: *Como Santa Maria amparou o castelo que chaman Chincoya dos mouros que o querian fillar*. Chincoya era un lugar del reino de Jaén («eno reino de Geen») separado por el río Jandulilla de Bélmez, de donde procedía el alcaide Cardiloro de la comedia.<sup>22</sup> La amistad de este con el alcaide castellano tiene por tanto una base histórica («Este grand' amor avia con un mouro de Belmez»),<sup>23</sup> que aparece escenificada con un beso en una de las doce miniaturas de la cantiga [O'Callaghan, 1998: xxi]. En esta aparecen una criada del alcaide castellano que pudo inspirar el personaje de Fátima, el alcaide de Bélmez prometiendo al rey Benalhamar entregarle el castillo («Falou con rei de Grãada e disse-lle: “Destá vez / vos darei eu o castelo de Chincoya en poder”»), y llevándole preso a traición al alcaide cristiano («des i al rei de Grãada o fezo preso trager»), así como la escena final en la que los quince hombres que la defendían –treinta y dos en la comedia– piden protección a la imagen de la Virgen colocando su capilla en las almenas, y el rey de Granada desiste de combatirla al ver cómo caen muertos tres moros porque la defiende Santa María. Como en otras obras de Lope [Oleza, 1997: xlv], se trata de ingredientes propios del drama histórico, aunque la fuente sea una cantiga basada en una leyenda religiosa.

El señor de Chincoya fue Sancho Martínez de Jódar [O'Callaghan, 1998: 110-114], que también controlaba otros lugares del valle del Jandulilla [Vázquez, 2000: 334-337]. Este castillo, cuyo fallido asalto

<sup>22</sup> Cardiloro es de la casa de Abenzaide y del linaje Abencerraje, celebrado por Lope en otras comedias.

<sup>23</sup> Sobre esta amistad y otros rasgos de «morofilia» en la obra véase Gómez, 2000: 139 y 147-148; Arco, 1941: 74 y 225; Vosters, 1973: 76-77.



originó la cantiga, debió de estar en el Barranco de Aguas Amarguillas, próximo a Bélmez de la Moraleda, o en otras ruinas cercanas.<sup>24</sup> Pero Lope sitúa Chincoya junto a Morón, creando mediante la técnica plautina de la *contaminatio* una nueva historia con un solo alcaide y en un solo escenario a partir de los elementos de dos relatos, amalgamados junto a una serie de motivos e ingredientes dramáticos extraídos de otros textos y de su propia imaginación y experiencia vital.

Aunque podría parecer que los sucesos ocurren en los tres días o jornadas de que consta la comedia, en realidad comienzan poco después de la conquista de Córdoba en 1238, incluye la toma de Morón hacia 1240 y la de Sevilla hacia 1248, y concluye con unos hechos que parecen corresponder a tiempos de Alfonso X, ya fuera durante la revuelta mudéjar de 1264 o pocos años antes de que el castillo de Chincoya volviera de nuevo a poder musulmán hacia 1275 y hasta el siglo XV. Tampoco presta Lope atención a la unidad de lugar [Michel, 1938: 159-161], pues la acción se desarrolla en Granada, entre la torre de Gallinato y los muros de Morón, y ante los muros de Écija donde está el rey castellano, por lo que las almenas debían abundar en el escenario. Algunos personajes aluden a sucesos ocurridos en Sevilla, Murcia, Osuna y otros lugares, y no faltan los episodios ficticios propios de las comedias lopescas, como las intrigas cortesanas, los duelos, o la merienda del héroe glotón con hipérboles cómicas.

## II. Caracterización mítica de Meledón Rodríguez Gallinato

### II.1. Entre Marte y Cupido

Puesto que la acción se compone sobre todo de episodios guerreros con algún fundamento histórico, y de otros amorosos enteramente ficticios, quienes rigen los acontecimientos son los dioses «Marte y Amor», mencionados juntos por los caballeros Zoraide y Cardiloro al principio, y al

---

<sup>24</sup> Véase Montoya, 1980: 17-25; Eslava 1985: 31-38; id., 1988: 111-115; Navidad, 1999: 194; López, 2006: 237-248.



final por Guadalajara y Cardiloro [ed. 1994: 772, 776, 853, 857]: la mora como sus vengadores, y este, reprochando a Gallinato en un soneto «que a Marte infamas y al Amor espantas», al creer que había intentado seducir a la mujer de su fiel amigo [ed. 1994: 857].

Al enamorarse de Gallinato, Guadalajara se dirige a Amor (aunque en las ediciones no vaya entre comas ni traiga mayúscula inicial), y luego le pide que no la ciegue [ed. 1994: 808], pensando en el poderoso y travieso niño que dispara sus flechas con los ojos vendados provocando pasiones incontrolables, las mismas que llevaron al héroe a forzar a su cautiva «ciego de loco amor» [ed. 1994: 863].

Al comienzo de la obra, el rey granadino afirma de Gallinato que su «fortuna engrandece Marte» [ed. 1994: 777], teniéndolo por un guerrero que goza del favor divino. El propio héroe se presenta como devoto de Marte cuando, en un clásico episodio dramático del duelo entre el galán y una dama disfrazada, creyendo que Guadalajara es un jovencito al descubrir su rostro imberbe, envaina la espada para que «goce Marte lo que es suyo» [ed. 1994: 838], ya que tal lucha no sería digna del dios. Pero si estas alusiones paganas podían parecer poco piadosas, Lope deja claro que es Jesucristo el Marte al que sirve Gallinato, quien se dirige al Niño Dios para que defienda la torre «pues sois el Marte» [ed. 1994: 868].

Además de una función erudita [Romojaro, 1998: 33-57], como las quimeras que –según don Lorenzo– finge su sobrino por vergüenza [ed. 1994: 849], estas referencias mitológicas tienen una función poética. Además buscan ennoblecer la actividad bélica como si fuera una práctica religiosa, o justificar una acción indecorosa del protagonista como forzada por Amor, a quien luego resiste [ed. 1994: 850, 964]. Mayor interés tienen las comparaciones de Gallinato con otros personajes mitológicos, legendarios e históricos. Pues de este infanzón y caballero experimentado en la guerra –aparte del nombre de su tío–, la crónica sólo refería la proeza de haber infundido tal terror asediando a los habitantes de la villa, que estos optaron por entregarse al rey castellano. Es por ello que Lope modela los



rasgos de su personalidad con los de héroes y conquistadores míticos de la literatura clásica y otros relatos legendarios.

## II.2. Gallinato y el héroe Hércules

Los estudios sobre la obra de Lope han puesto de relieve que su conocimiento de la mitología clásica se basa en última instancia en las *Metamorfosis* de Ovidio y otras obras antiguas, algunas de las cuales también pudo leer en traducción castellana, así como en los repertorios mitográficos y de erudición del siglo XVI. En el caso de esta comedia, la imagen del protagonista procede de un modelo literario con el que debía de estar familiarizado desde niño, pues Hércules estaba considerado como el principal héroe épico de la Antigüedad, y sus historias aprendidas en los colegios de la Compañía donde estudió hacia 1573.

Al comienzo de la comedia, el rey Benalhamar de Granada anticipa el carácter heroico de Gallinato al comparar sus hechos con «las fábulas y los cuentos / y historias del griego Alcides» [ed. 1994: 777].<sup>25</sup> El envidioso Tello dice poco después al rey castellano «que es hombre Gallinato un poco rústico: / siempre pelea con mazas, que mil veces / hace de las olivas y los robles»; según su tío, combate así a los moros «viendo / que de la maza puede sólo un golpe / más que muchas heridas de la espada» [ed. 1994: 782]. Lope presenta a Gallinato como un nuevo Hércules, de aspecto rudo y corpulento, al colocarle en las manos la tosca maza o clava característica del héroe clásico como arma favorita. Por el contrario, en otras obras sólo lleva la espada, como en la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1603), que trae a Melén Rodríguez Gallinato «usando de su esfuerzo y valentía: / sin dejar moro, ni tener recato / la victoriosa espada revolvía» (ed. 1795: 140); y hacia 1690, Cristóbal de Balbuena cuenta del castillo de Morón que «en casi todas las puertas de las salas se verá pintado a mi

---

<sup>25</sup> El epíteto Alcides de Heracles deriva de Alceo, padre de Anfitríon, que era su padre putativo.

onceno abuelo Melendo Rodríguez Gallinato corriendo a caballo detrás del moro, dándole golpes con la espada en la espalda» [Vera 2000: 84].

También la escena de la llegada de Gallinato con las cabezas de moros que había matado, que tampoco está en las fuentes históricas, recuerda a Hércules con la cabeza de Gerión o de las fieras y monstruos que decapitó. La extraordinaria osadía de Gallinato hace que muchos le tengan por loco [ed. 1994: 795, 818], y este valor y carácter alocado y pronto a la ira [ed. 1994: 790, 823, 835] entronca asimismo con la figura del héroe griego. Pues este asesinó a su propia familia en un ataque de locura provocado por Hera, argumento de la tragedia *Hercules furens* de Séneca, y no se arredró ante los doce trabajos con los que debía expiar su crimen.

### II.3. Gallinato y los atletas Milón y Polidamante

Cuando va a enfrentarse a Cardiloro, Gallinato se compara a sí mismo tanto con Hércules como con Milón [ed. 1994: 795], el atleta de Crotona que venció luchando en seis olimpiadas, y que entre otras hazañas mató de un puñetazo a un toro que había cargado por el estadio, comiéndoselo en un solo día. También Gallinato reventó lo sesos a un moro de un puñetazo [ed. 1994: 817, 837], y merienda unas costillas de carnero, solomillo, cerdo y otras cosas sin sazonar, además de vino [ed. 1994: 784-785].

Don Lorenzo justifica la aparente rusticidad de su sobrino porque «puede, con la misma fuerza / que don Lidamante se refiere, / tener en brazos una peña», y Cardiloro reconoce que el brazo de Gallinato es más fuerte que la Peña de Martos [ed. 1994: 782, 802]. Cotarelo [1917: 621a] había editado «que de don Lidamante», como reclaman el metro y la sintaxis. Morley y Tyler [1961: 133, 358 y 666], inducidos quizás por el «don» propio de Castilla, creen que es uno de los personajes de la comedia, pero al no identificarlo lo consideran de categoría dudosa. Pero Lope no debió de escribir «don Lidamante» sino «Polidamante», pensando en *Polydamas*, el legendario atleta tesalio que murió aplastado por una peña



que quiso detener en su caída. Su historia fue narrada por Valerio Máximo [9,12,10], quien lo une a Milón [9,12,9] como ejemplos de atletas de fuerza descomunal que murieron por exceso de confianza en sus brazos. Ambos fueron juntos al *De voluptate sive de vero bono* [1,21] de Lorenzo Valla y a otras obras de humanistas que Lope conoce y cita [Jameson, 1936: 495-498; 1937: 130].

#### II.4. Gallinato frente a los generales Alejandro, Jerjes, Aníbal y la reina Semíramis

Cardiloro promete a Gallinato que si accede a ir con él a Granada igualará la mayor hazaña «que se cuenta de Alejandro / ni del valeroso Jerjes» [ed. 1994: 802]: el primero conquistó Persia y Egipto; el emperador persa –el rey Asuero de la Biblia al que Ester aplaca–, entró victorioso en Atenas y en otros lugares. Alejandro, a quien Lope dedicó una comedia que debía tener una continuación, originó numerosas leyendas que muy pronto le confirieron cierto aire mítico; Siendo estudiante en el Colegio de la Compañía de Jesús en Madrid, donde inició su actividad dramática, Lope ya debía de conocer los famosos hechos de este general, que además eran divulgados en el arte, en la literatura y en el teatro [Ramos, 2001: 29-33].

Ravisio Textor menciona juntos en la *Officina* a Jerjes, a Alejandro y a otros hombres belicosos como Aníbal. Con este compara Cardiloro a Gallinato a propósito de la castidad del guerrero; pues según Pompeyo Trogo [Iust. *epit.* 32, 4, 10-11], el general cartaginés igualó las hazañas de Alejandro pero no violó a ninguna cautiva, y el moro pensaba que Gallinato «al de Cartago excediera, y a Semíramis venciera / en castidad prodigiosa» [ed. 1994: 841]. Aunque otros relatos la presenten menos púdica, la castidad de la reina Semíramis obedece a que postergó su matrimonio para gobernar [Acosta, 1592: 128]. La comparación de Gallinato con esta mujer ya aparece en la primera jornada, al referir «que se rindió Morón, y se rindiera / la peña adonde estaba el rey de Batro, / que fue conquista de la gran Semíramis»



[ed. 1994: 781], a propósito de la toma de la peña del rey Zoroastro por industria de esta reina de Asiria.

Gallinato se avergüenza y arrepiente de haber violado a su cautiva, ya «que no es hombre el que se deja / vencer de los apetitos». Y reconoce que en castidad ni siquiera estaba al nivel de Alejandro [ed. 1994: 850], quien se casó con Roxana<sup>26</sup> tras haberla seducido cuando conquistó su ciudad:

Si dio a Alejandro alabanza  
la mujer que cautivó  
porque honrada la volvió,  
gran vituperio me alcanza.

Estas y otras debilidades le hacen parecer más humano que Pedro Carbonero, protagonista de una comedia que Lope acabó en Ocaña el 26 de agosto de 1603, y que constituye una idealización del tipo de héroe fronterizo que representa el personaje histórico de Gallinato.<sup>27</sup> Lope presenta a los moriscos Zoraide y Fátima como unas víctimas de esta incontinencia sexual de Gallinato, tal vez buscando la compasión del espectador; también acaba convirtiéndose al cristianismo su noble amigo Cardiloro.

## II.5. Gallinato y los Nueve de la Fama

Según Benalhamar y Guadalajara, las hazañas de Gallinato no son inferiores a las de los Nueve de la Fama [ed. 1994: 806, 808], tópico literario que, con diversas formulaciones, es referido a otros muchos héroes desde el siglo XIV. En el decorado de *El vellocino de oro* [ed. 2007: 97 y 534], comedia de Lope representada en 1622, debía aparecer «el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas colunas, se vean nueve retratos de los Nueve de la Fama, y en la décima el Emperador Carlos Quinto», y en

<sup>26</sup> De los amores de Alejandro y Roxana trataban entre otros Quinto Curcio, Justino / Pompeyo Trogo, Valerio Máximo y Alfonso X.

<sup>27</sup> Véase Montesinos, 1929: 170-178, 205-209, 225; Bataillon, 1953/1954: 26-34, 26-27.



medio, el dios Marte armado. Es por tanto el triunfo en la guerra lo que dio la fama a todos ellos. Estos célebres guerreros proceden en igual número de la Antigüedad greco-latina (Héctor, Alejandro y Julio César), del Antiguo Testamento (Josué, David y Judas Macabeo), y del Cristianismo (Arturo, Carlomagno y Godofredo).<sup>28</sup>

## II.6. Gallinato y los monstruos y gigantes de la mitología antigua y judeo-cristiana

El texto de la *Crónica* ya refería el terror que Gallinato inspiraba a los habitantes de Morón (*Mauror* entonces), quienes hacían callar a sus hijos cuando lloraban diciéndoles que venía Meledón [ed. 1994: 782].<sup>29</sup> Además, la comedia empieza con los gritos de dos mauroríes que huyen despavoridos cuando los persigue furioso hasta las puertas de la villa, y lo llaman espantoso creyéndolo un Demonio [ed. 1994: 769]. Los granadinos huían de miedo sólo con mirar su cara, y el rey Benalhamar creía que era uno de los gigantes o monstruos de la Biblia y los relatos paganos [ed. 1994: 807, 809]:

Pensé, cuando no le vía,  
que era Nembrot el gigante,  
que era Milón, que era Atlante  
que el cielo en hombros tenía;  
que era la sierpe Lernea,  
de Alcides fuerte conquista;  
que echaba fuego su vista  
como el dragón de Medea.

Por tanto, Gallinato no es visto por los moros como Hércules sino como una de las bestias que este derrotó: la serpiente acuática de varias cabezas capaz de matar con el aliento. Como la hidra de Lerna, también el dragón de Medea figura en otras obras lopescas, referido al que guardaba el

<sup>28</sup> Véase Schroeder, 1971 y 1981; Ross, 1988. El cruzado Godofredo de Bouillon, conquistador de Jerusalén en 1099, combatió como Gallinato para extender el cristianismo.

<sup>29</sup> Así refería ya esta anécdota Horozco en el *Libro de los proverbios glosados* [ed. 1994: 266-267].



vellocino de oro, y que Jasón destruyó con la ayuda de Medea [Martínez, 2003: 479-492]. El propio Gallinato se siente hecho de ponzoña ante los moros, y presume ante el rey granadino de su fiera mirada, con la que podría matar a un hombre, a lo que aquel le responde con ironía si es basilisco [ed. 1994: 791, 810].<sup>30</sup> Gallinato es presentado además como un león, como un toro y como un mastín [ed. 1994: 794, 798, 808, 810], animales que recuerdan otras fieras y monstruos vencidos por Hércules en Nemea, en Creta y en el Hades.

Gallinato también es comparado por su tamaño y robustez con el mítico titán Atlante y con Nembrot [Vosters, 1977: 182, 194 y 468], poderoso y fuerte cazador y primer guerrero de la Tierra en algunos relatos bíblicos [*Gen.* 10:8-10; *I Paral.* 1,10; *Mich.* 5,6]. A partir de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla,<sup>31</sup> en la Edad Media también se le tenía habitualmente por un gigante, y otras leyendas le atribuyen un enfrentamiento con Abraham y la construcción de «La torre de Babel», título de un auto de Calderón en el que este personaje malvado trata de sojuzgar a los hombres por medio de sus gigantes [Alcalá, 1993: 343-352]. En la tradición literaria islámica representa igualmente al tirano opresor desde su torre, de la misma manera que Gallinato para los musulmanes de Morón desde la suya. La caracterización mítica del héroe Gallinato queda así completada desde la perspectiva de los moros como un monstruo terrorífico, tanto por su fuerza y tamaño descomunal como por su fiereza y poder mortífero.

---

<sup>30</sup> La figura negativa de la serpiente, procedente de algunas fuentes antiguas y de la Biblia, ocupa un lugar destacado en la obra de Lope [Vosters, 1977: 455-509].

<sup>31</sup> 15, 4: *Primus post diluuium Nembroth gigans Babylonem urbem Mesopotamiae fundavit.*



### Bibliografía citada

- ACOSTA, Cristóbal, *Tratado en loor de las Mugeres, y de la Castidad, Onestidad, Constancia, Silencio y Iusticia*, Venetia, Giacomo Corneti, 1592.
- ALCALÁ ZAMORA, José, «La escena de los gigantes de Nembrot en *La torre de Babilonia*», en *Homenaje académico a D. Emilio García Gómez*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1993, 343-352.
- ALFONSO X, *Cantigas de Santa María (Cantigas 101 a 260)*, Walter Mettmann (ed.), Madrid, Castalia, 1988.
- ALONSO, Damaso, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas: (notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*, Madrid, Gredos, 1992.
- ANIBAL, C. E., «Lope de Vega and the Duque de Osuna», *Modern Language Notes*, 1934, vol. 49, núm. 1, 1-11.
- \_\_\_\_\_, «The Historical Elements of Lope de Vega's Fuente Ovejuna», *Publications of the Modern Language Association of America*, 1934, vol. 49, núm. 3, 657-718.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, Escelicer, 1941.
- BARTON, Simon «Traitors to the Faith? Christian Mercenaries in al-Andalus and the Maghreb, c. 1100-1300», en Roger Collins, Anthony Goodman (eds.), *Medieval Spain: culture, conflict, and coexistence: Studies in honour of Angus MacKay*, Basingstoke, Palgrave/McMillan, 2002, 23-45.
- BATAILLON Marcel «“Pedro Carbonero con su cuadrilla...”: Lope de Vega devant una tradition», *Romance Philology*, 1953/1954, vol. 7, 26-34.
- BOHORQUES VILLALÓN, Antonio, *Anales de Morón*, Joaquín Pascual Barea (ed.), Cádiz, Universidad, 1994.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La frontera en la comedia de Lope de Vega», en Pedro Segura Artero (coord.), *Actas del Congreso La*



- Frontera Oriental Nazarí como sujeto histórico, s. XIII-XVI (Lorca-Vera, 22-24 de noviembre de 1994)*, Almería, Diputación, 1997, 489-499.
- \_\_\_\_\_, «La escenificación del triunfo del cristianismo en la comedia», en Marlène Albert-Llorca, José Antonio González Alcantud (eds.), *Moros y cristianos: representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, 25-44.
- \_\_\_\_\_, *Vidas fronterizas en las letras españolas*, Barcelona, Bellaterra, 2005.
- CASE, Thomas E., *Lope and Islam: Islamic personages in his Comedias*, Newark, Juan de la Cuesta, 1993.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Prólogo», en Lope de Vega, *Obras dramáticas*, vi-xxviii.
- CÓZAR MARTÍNEZ, Fernando, *Noticias y documentos para la historia de Baeza*, Jaén, Rubio, 1884.
- CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, y VARGAS-ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, Antonio de, *Índice de la Colección de don Luis de Salazar y Castro*, t. XXI, Madrid, Real Academia de la Historia, 1958.
- CUEVA, Juan de la, *Conquista de la Bética: poema heroyco*, Pedro Estala, Ramón Fernández (eds.), Madrid, Imprenta Real, 1795.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, «Comediantes del siglo XVII: Baltasar de Pinedo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1928, vol. 92, 162-174.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Los estudios de Menéndez y Pelayo sobre el teatro de Lope de Vega», *Revista de la Universidad de Madrid*, 1969, vol. 18, 103-180.
- ESLAVA GALÁN, Juan, «Algunas precisiones sobre la localización del castillo de Chincoya», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1985, vol. 31, núm. 123, 31-38.



- \_\_\_\_\_, «La vía del Jandulilla: dos siglos de frontera castellano-nazarí (1246-1448)», en Cristina Segura Graíño (ed.), *Relaciones Exteriores del Reino de Granada. IV Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, Almería, Instituto Estudios Almerienses, 1988, 105-121.
- GANELIN, Charles, «Introduction, edition and notes», en *Andrés de Claramonte: La infelice Dorotea*, London, Tamesis, 1987.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, «Compañías y repertorios teatrales en la Salamanca áurea», en Javier San José Lera (coord. y ed.), *Praestans labore victor: Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Universidad, 2005, 141-161.
- GÓMEZ GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma, 2000.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (ed.), *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, El Monte, 1991.
- GONZÁLEZ, Lola, «“Y mientras tanto escribía el Quijote” (1605): Cervantes y el teatro», en *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger, 2005, vol. 2, 227-256.
- HALEY, George (ed.), *Diario de un estudiante de Salamanca: La crónica inédita de Girolamo de Sommaia*, Salamanca, Universidad, 1977.
- HOROZCO, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, Jack Weiner (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994.
- JAMESON, A. K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, 1936, vol. 38, 444-501.
- \_\_\_\_\_, «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, 1937, vol. 5, núm. 2, 124-139.
- JUAN MANUEL, Don, *El Conde Lucanor o libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1969.
- \_\_\_\_\_, *El Conde Lucanor*, Guillermo Serés (ed.), Barcelona, Crítica, 1994.



- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivedeneyra, 1860.
- \_\_\_\_\_, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973-1974.
- LA GRANJA, Agustín de, «Cosme, el que carteles puso: a propósito de un actor y su entorno», en Concha Argente del Castillo Ocaña (coord.), *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad, 1989, vol. 2, 91-108.
- \_\_\_\_\_, «Datos dispersos sobre el teatro en Granada entre 1585-1604», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma, 1993, 13-28.
- LABIB, Gisela, *Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega's: ein Beitrag zu dem Problem: der Maure, eine literarische stilisierte Fiktion oder historische Wirklichkeit?*, Hamburg, Universität, 1961.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa «Tres notas sobre don Juan Manuel», *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 92-133.
- LINDE, Luis M., *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*, Madrid, Encuentro, 2005.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio, «El castillo de Chincoya en la bibliografía», *Elucidario*, 2006, núm. 1, 237-248.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI. Estudio documental*, Sevilla, Imprenta Provincial, 1940.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «“Puso el honor dragones de Medea”»: Sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope», *Criticón*, 2003, núm. 87-89, 479-492.
- MCGAHA, Michael D. «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en Ángel González, Tamara Holzapfel, Alfred Rodríguez (eds.),



- Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Alburquerque y Madrid, University of New Mexico y Cátedra, 1983, 67-82.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Epistolario, vol. 11, enero 1891 - junio 1892*, Manuel Revuelta Sañudo (ed.), Madrid, FUE, 1986.
- MICHEL, Ralph John, *Las unidades dramáticas en el teatro de Lope de Vega*, Tesis Doctoral, Stanford University, 1938.
- MONTESINOS, José F. (ed.), *Teatro antiguo español: Textos y estudios. vol. 7. Lope de Vega, El cordobés valeroso Pedro carbonero*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, «El castillo de Chincoya», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1980, núm. 101, 17-25.
- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *The Chronology of Lope de Vega's Comedias. With a Discussion of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*, London y New York, Oxford University Press y Modern Language Association of America, 1940; trad. Madrid, Gredos, 1968.
- MORLEY, S. Griswold, y TYLER, Richard W., *Los Nombres de Personajes en las Comedias de Lope de Vega: estudio de onomatología*, Valencia y Berkeley, Castalia y University of California, 1961.
- NAVIDAD JIMÉNEZ, Nicolás, «El valle de Neblín», *Sumuntán*, 1999, núm. 11, 189-198.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel, *Corpus mediaevale cordubense: 1106-1255, vol. 1*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979.
- O'CALLAGHAN, Joseph F., *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: a poetic biography*, Brill, 1998.
- OLEZA, Juan, «Estudio preliminar» a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997.



- PASCUAL BAREA, Joaquín, «Los *Anales de Morón* de Antonio Bohorques Villalón», en *Actas del VI Encuentro Provincial de Investigadores Locales*, Sevilla, Diputación, 2010, 43-55.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega: Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edaf, 2009.
- PRADES Y LÓPEZ, Juana de José, y LÓPEZ, Alicia, «En torno a una compilación de documentos sobre Lope de Vega», en M.G. Profeti (ed.), «*Otro Lope no ha de haber*»: *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, vol. 1 (Firenze, 10-13 Febbraio 1999)*, Firenze, Alinea, 2000, 133-142.
- Primera Crónica General, vol. 2*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1906.
- PROFETI, Maria Grazia, *La vil quimera de este monstruo cómico* [Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro], Kassel, Reichenberger y Università degli Studi di Verona, 1992.
- PULIDO BUENO, Ildefonso, *Consumo y fiscalidad en el reino de Sevilla: el servicio de millones en el siglo XVII*, Sevilla, Diputación, 1984.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel, «Comedia mitológica y comedia histórica: la tradición clásica en Lope de Vega», *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española: Lope, Blasco, Alberti y M<sup>a</sup> Teresa León y la novela histórica*, Cádiz, Universidad, 2001, 11-44.
- RENNERT, Hugo Albert, «Spanish actors and actresses between 1560 and 1680», *Revue Hispanique*, 1907, vol. 16, núm. 50, 334-538.
- \_\_\_\_\_, *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, 2<sup>a</sup> ed., New York, Dover, 1963.
- RESTORI Antonio, *Una collezione di commedie di Lope de Vega Carpio: CC\* V. 28032 della Palatina Parmense*, Livorno, Vigo, 1891.
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.



- \_\_\_\_\_, *Lope de Vega y el Mito Clásico*, Málaga, Universidad, 1998.
- ROSS, David J.A., *Alexander Historiatus: A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, 2ª ed., Frankfurt am Main, Athenäum, 1988.
- SANZ AYÁN, Carmen, «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escuela barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, 1995, núm. 14, 257-286.
- SCHROEDER, Horst, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildener Kunst*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.
- \_\_\_\_\_, «The Nine Worthies: A Supplement», *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 1981, núm. 218, 330-340.
- SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967.
- VALENCIA LÓPEZ, Natividad, *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1994. <<http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3038301.pdf>> [consultado el 12-10-2010]
- VÁZQUEZ CAMPOS, Braulio, «Sobre los orígenes del Adelantamiento de Andalucía», *Historia. Instituciones. Documentos*, 2000, núm. 27, 333-373.
- VEGA, Lope de, *Obras dramáticas, vol. 4*, Emilio Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1917 (reed. 1930).
- \_\_\_\_\_, *Obras poéticas, vol. 1*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Comedias, vol. 10*, Jesús Gómez, Paloma Cuenca (eds.), Madrid, Turner, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Rimas*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- \_\_\_\_\_, *El vellocino de oro*, María Grazia Profeti (ed.), Kassel, Reichenberger, 2007.
- VERA REINA, Manuel, *El castillo de Morón de la Frontera (siglos XIV-XV)*, Sevilla, Diputación, 2000.



VOSTERS, Simon A., *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, London, Tamesis, 1973.

\_\_\_\_\_, *Lope de Vega y la tradición occidental. Parte I. El simbolismo bíblico de Lope de Vega (algunas de sus fuentes)*, Madrid, Castalia, 1977.

WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors and a Lion», *Romance Philology*, 1953, núm. 7, 19-25.



# Tradición e innovación del mito clásico en *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua

Cristóbal José Álvarez López  
*Universidad de Sevilla*  
xtbalj@gmail.com

## Palabras clave:

Teatro áureo, Hero y Leandro, Mira de Amescua, comedia mitológica.

## Key Words:

Golden Age Theater, Hero and Leander, Mira de Amescua, mythological comedy.

---

---

## Resumen:

Mira de Amescua escribió *Hero y Leandro*, una comedia mitológica que dramatiza el mito de los desafortunados amantes que se hicieron famosos gracias a autores griegos y latinos de la talla de Museo u Ovidio. Este trabajo se centra en la comparación entre las fuentes clásicas y la comedia de Mira de Amescua, para dilucidar qué elementos son continuadores de la tradición y cuáles son innovaciones del autor, siguiendo las reglas del teatro del Siglo de Oro.

## Abstract:

Mira de Amescua wrote *Hero y Leandro*, a mythological comedy about the myth of the two unlucky lovers who became famous due to Greek and Latin authors like Musaeus or Ovid. This work focuses on the comparison between the classical sources and Mira de Amescua's comedy, in order to determine which elements are taken from the tradition and which ones are innovations from the author, according to the rules of Golden Age Theater.

---

---

## Introducción

La historia de la literatura es, en muchos casos, la historia de la reescritura, ya que los temas fundamentales de la creación literaria –el amor, la muerte, la soledad, etc.– son siempre los mismos y permanecen inalterables al paso del tiempo; sin embargo, es el tratamiento concreto que se le da a cualquiera de esos temas lo que constituye el verdadero proceso de la creación literaria, puesto que supone la concreción de un tema universal en un autor, una época y un contexto determinados.

La mitología clásica es una fuente recurrente de temas que se transmiten «en el legado cultural de Occidente como una constante de contenido que, desde la Edad Media, permanece vigente hasta nuestros días». [Romojaro, 1998: 11]

Uno de esos mitos heredados de la tradición clásica es la historia de Hero y Leandro, los dos amantes que vivían en Sestos y Abidos, ciudades separadas por el Helesponto, y cada noche Leandro se arrojaba a las aguas del mar para visitar a su amada y ella esperaba impaciente a su amante, custodiando una lámpara que le servía de guía en medio de la oscuridad. Una noche de tormenta, el viento apaga la llama y las olas acaban con la vida de Leandro. A la mañana siguiente, cuando Hero ve el cadáver de Leandro, se arroja desde lo alto de su torre. Así termina esta trágica historia.

Este mito es la base de numerosas creaciones de la literatura española<sup>1</sup> y también es el punto de partida de *Hero y Leandro*, una comedia mitológica de Antonio Mira de Amescua. Esta comedia constituye un caso excepcional en la transmisión del mito, puesto que en nuestra literatura es la única obra de teatro que se conserva acerca de la desdichada historia de estos dos amantes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Véase Moya del Baño, 1966.

<sup>2</sup> Lope de Vega, en *El peregrino en su patria*, pág. 57, hace una relación de los títulos de sus comedias y cita una titulada *Hero y Leandro*. Lamentablemente, esta comedia se ha perdido.

## Las fuentes del mito de Hero y Leandro

Son muchos los autores de la Antigüedad que hacen referencia al mito de Hero y Leandro. Moya del Baño [1966: 7-18] hace un recorrido sobre los diversos escritores grecolatinos que trataron el tema, algunos de forma más extensa, otros con una simple alusión al mito, lo que da a entender que tenía que ser bastante conocido por los lectores de cada época. Junto a los nombres de Virgilio, Horacio, Luciano, Silio Itálico o Ausonio, hay que destacar dos autores fundamentales: Ovidio y Museo.

Ovidio, en sus *Heroidas*, dedica dos epístolas al tema de Hero y Leandro. La epístola XVIII, compuesta en dísticos elegíacos, la suscribe Leandro y está destinada a su amada Hero. Consta de un total de 218 versos en los que el amante le cuenta a su amada sus deseos de ir a verla y su impotencia ante la imposibilidad de cruzar a nado el Helesponto debido a la agitación de las aguas. Por su parte, Hero responde a Leandro en la siguiente epístola, la XIX, también escrita en dísticos elegíacos y de similar extensión, concretamente 210 versos. Hero también se lamenta de la distancia y de las pésimas condiciones meteorológicas que la mantienen separada de Leandro. Por tanto, las dos epístolas plantean, cada una desde su perspectiva, las quejas de ambos amantes separados por la tormenta. Lo más llamativo de esta composición es que la historia está contada *in medias res*. Hace referencia a un momento concreto de los amores de Hero y Leandro: ya se han conocido y ya Leandro ha cruzado el Helesponto en algunas ocasiones, pero ahora se ve imposibilitado por la tormenta. La acción queda suspendida en este punto de la historia. No se detalla cómo se conocieron y tampoco se cuenta el trágico desenlace que tendrá su relación. Sin embargo, a lo largo de las dos epístolas los amantes enumeran una larga sucesión de funestos augurios que quien conoce la historia completa sabe que se harán realidad.

A pesar de que el mito no se cuenta en su totalidad, las *Heroidas* de Ovidio fue un texto bastante conocido durante toda la Edad Media y, por esta razón, se puede considerar que estas dos epístolas son responsables de



despertar en los autores del Renacimiento el interés por el mito de Hero y Leandro.<sup>3</sup>

Junto a Ovidio, Museo es el otro autor de la Antigüedad clásica que trata por extenso el tema en su *Hero y Leandro*. Se trata de un epilio, es decir, una composición épica de corta extensión, que consta de 343 hexámetros. Muy poco es lo que se sabe acerca de este autor. Vivió en torno al siglo V o VI de nuestra era y su única obra conservada es este epilio. Lo más destacable de la composición de Museo es que cuenta completa la historia de los dos amantes, desde el principio, cuando se conocen en las fiestas que en honor de Venus y Adonis se celebran en Sestos, hasta llegar al trágico final: «Y Hero murió con su difunto esposo, y aun gozaron el uno del otro hasta en su última desdicha» (vv. 342-343).<sup>4</sup>

Mira de Amescua en su *Hero y Leandro* también cuenta la historia completa de los dos amantes y en muchos pasajes, como trataremos de demostrar en el siguiente apartado, se observa más la influencia del epilio de Museo que de las epístolas de Ovidio. Sin embargo, como suele suceder con las fuentes griegas, es frecuente que haya alguna traducción intermedia, ya que son muy pocos los autores que entendían griego. Tortosa Linde [1996: 570] aporta dos ejemplos en los que la comedia de Mira de Amescua sigue de cerca un poema homónimo de Juan Boscán y todo apunta, como veremos luego, que el extenso poema de Boscán es la fuente que sigue Mira de Amescua para componer su comedia. Por tanto, aunque de forma indirecta, es la historia que cuenta Museo, tamizada por la pluma de Boscán, la que está detrás de la comedia de Mira de Amescua. Ahora bien, Boscán hace

<sup>3</sup> Además de la transmisión del original en latín durante toda la Edad Media, en el prólogo al epilio de Museo, 1994:12, García Gual señala que en el siglo XV Juan Rodríguez del Padrón incluyó en su *Bursario* una traducción al castellano de las dos epístolas ovidianas de Hero y Leandro, lo cual, sin lugar a dudas, facilitó la difusión del mito entre los autores hispánicos.

<sup>4</sup> Esta es la traducción de los dos hexámetros con los que se cierra el epilio de Museo. Aunque en la bibliografía aparecen citadas dos ediciones, que son ambas valiosas por sus estudios preliminares, las citas en el presente trabajo siguen la traducción de Ruiz de Elvira, es decir, Museo, 2003. Además, por tratarse de poesía, a pesar que de aquí ofrecemos solo la traducción en prosa, cada cita irá seguida de la correspondiente referencia al número de los versos.



una traducción muy libre del epilio de Museo. Basándose en los 343 hexámetros, Boscán crea un extenso poema de 2793 endecasílabos blancos. Pero a pesar de la disparidad de los números, el comienzo y el final del poema de Boscán se ajustan bastante a la historia que cuenta Museo y, por ello, se puede afirmar que Mira de Amescua, al seguir el poema de Boscán, está siguiendo a Museo como fuente principal del mito. Por el contrario, como señala García Gual [Museo, 1994: 13], la parte central de dicho poema, concretamente desde el verso 1112 hasta el 1912, es un largo excursus en el que relata primero la historia de Orfeo y luego la de Proteo. La digresión de Proteo la toma de las *Geórgicas* de Virgilio, mientras que la de Orfeo está sacada de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Antes de concluir este apartado de fuentes clásicas, además de las dos versiones más extensas del mito, la de Ovidio y la de Museo, es conveniente destacar una tercera fuente que, aunque mucho menor en extensión, tiene una gran repercusión en la literatura española y también, como ya veremos, en la comedia de Mira de Amescua. Nos referimos al breve epigrama de Marcial que sirvió de inspiración a Garcilaso para componer su soneto XXVIII, «Pasando el mar Leandro el animoso». Ya Fernando de Herrera [2001: 454] lo cita en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* y aunque el epigrama es muy breve, Marcial es el primero en usar la imagen de Leandro hablándole a las ondas del mar para pedirles que le permitan llegar a ver su amada y que lo maten a la vuelta: «Sic miser instantes affatus dicitur undas; / parcite dum propero, mergite dum redeo» (vv. 3-4). Y con esa misma imagen concluye Garcilaso su soneto:

i a las ondas habló d' esta manera  
(mas nunca fue su boz d' ellas oída):  
«Ondas, pues no s' escusa que yo muera,  
dexadm' allá llegar, i a la tornada  
vuestro furor essecutá en mi vida.»

(vv. 10-14)



Garcilaso, al tomar esta imagen de Marcial, la popularizó en la literatura española y será repetida hasta la saciedad.<sup>5</sup> Por este motivo, el breve epigrama de Marcial merece un lugar preferente en este apartado de fuentes del mito de Hero y Leandro.

### **Elementos de la tradición clásica en la comedia de Mira de Amescua**

A la hora de componer su comedia, Mira de Amescua tiene presente en todo momento la historia que la tradición grecolatina ha transmitido a lo largo de los siglos. Como ya apuntamos anteriormente, la fuente principal en la que se inspira el dramaturgo es el epilio de Museo, versionado, o mejor dicho, amplificado por Boscán. Sin embargo, aunque no consulta directamente el texto en griego, a través de Boscán le llegan los ecos de la poesía clásica. Por este motivo, vamos a detenernos en comparar en los tres autores una selección de tres tópicos que aparecen en el mito: el amante que se enamora al ver a la amada, Leandro que cruza a nado el Helesponto y la lámpara que simboliza la llama del amor y de la vida.

El primer tópico que vamos a comparar es el del amante que se enamora nada más ver a su amada. En efecto, es una constante en la literatura clásica que el amante quede obnubilado por la belleza de la amada nada más verla, lo que se conoce por el nombre de *amor puellae visae* y Ovidio en sus *Metamorfosis* recoge algunos ejemplos de la tradición mítica:<sup>6</sup> Apolo se enamora al contemplar a Dafne (I, 409) o Perseo al ver a Andrómeda (IV, 672-677), por poner algunos ejemplos. Algo semejante, según cuenta Museo, le sucedió a Leandro en cuanto vio a Hero:

<sup>5</sup> Véase detenidamente el «Apéndice documental» de Moya del Baño, 1966, donde se encuentra un gran número de composiciones poéticas sobre el mito de Hero y Leandro y muchas de ellas, por influencia de Garcilaso, repiten la idea que por primera vez se documenta en el epigrama de Marcial.

<sup>6</sup> Véase la edición de las *Metamorfosis* citada en la bibliografía, pág. 554, donde Ramírez de Verger indica los pasajes en los que se documenta este tópico.



Pero tú, desventurado Leandro, cuando viste a la ilustre doncella, no quisiste roer tu corazón con ocultos agujones, sino que, inopinadamente subyugado por inflamados dardos, no quisiste vivir privado de la bellísima Hero.

(vv. 86-89)

Los versos que preceden a este pasaje (vv. 55-85) sirven para presentar en todo su esplendor la belleza de la joven Hero y las alabanzas que recibe su hermosura por dondequiera que va. Nada más verla, como afirma Museo, Leandro se enamora y queda completamente subyugado a la belleza de Hero. Y en el poema de Boscán se repite la estructura de Museo y también dedica una extensa alabanza a la belleza de Hero<sup>7</sup> (vv. 124-222) y, a continuación, se observa que la reacción de Leandro es idéntica: «Él, luego que la virgen vio en el templo, / estuvo sobre sí como espantado / d' un tan grande milagro d' hermosura» (vv. 223-225).

Siguiendo la tradición iniciada por Museo y continuada por Boscán, Mira de Amescua, al comienzo de su comedia, hace que Leandro quede encandilado por la belleza de Hero. Estas son las primeras palabras que pronuncia Leandro después de la entrada de Hero en la escena:<sup>8</sup> «¡Ay, Nicanor, qué belleza! / ¡Qué singular hermosura! / ¡Qué celestial gallardía!» (vv. 137-139). Por el contrario, no precede a este encuentro una larga sucesión de versos que elogie la belleza de Hero, sino que el elogio se produce después y es el propio Leandro quien va ensalzando su belleza a lo largo de toda la obra. Esta diferencia se explica fácilmente por el cambio de género literario: el epilio es una narración en verso y, como tal narración, se detiene con frecuencia en largas descripciones, pero en el teatro prima la acción, por eso, una larga disertación continua sobre la belleza de Hero rompería el ritmo dramático. Es mucho más efectivo observar la reacción de Leandro al verla y que desde ese momento sea el propio amante el que alabe las cualidades de la amada. En cualquier caso, queda constatado que Mira

<sup>7</sup> Citaremos siempre a partir de la edición de Carlos Clavería: Boscán, 1991.

<sup>8</sup> Los pasajes de la comedia de Mira de Amescua están tomados de *Teatro completo*, vol. VIII.



de Amescua sigue el tópico del *amor puellae visae*, presente en la tradición clásica, y lo usa, al igual que Museo, al comienzo de su comedia.

Otro elemento de la tradición clásica que aparece en la comedia *Hero y Leandro* es el esforzado amante que cruza a nado el Helesponto para encontrarse con su amada. Se repite la imagen de Leandro como un navío que surca el mar para encontrarse con su amada Hero, de tal manera que Museo dice: «siendo él su propio remero, su propio pasajero, su propio navío» (v. 255); Boscán pone en boca de Leandro palabras similares: «Yo mismo seré ‘l barco y el remero» (v. 878); y también Mira de Amescua redonda en la misma idea: «Remos los brazos son, por ser forzoso» (v. 2497). Así pues, los tres autores coinciden en una misma imagen poética. Sin embargo, en relación a este punto, la comedia de Mira de Amescua se aparta significativamente de la versión clásica. En Museo y, por ende, también en Boscán, Leandro cubre a nado en varias ocasiones la distancia existente entre Abidos y Sestos, a pesar de que le cuesta «grandes esfuerzos» (v. 259) y llega «jadeante» (v. 261) a los brazos de su amada. La historia cambia un poco en la comedia de Mira de Amescua, ya que Leandro nunca realiza a nado la distancia completa que separa las dos orillas del Helesponto. La primera vez que se arroja al mar es para huir de Sestos, ante la admiración de los presentes, y Hero se atreve a decir que «delfín humano parece» (v. 298); pero al poco, Hero continúa relatando la hazaña que está viendo y dice: «Ya ha llegado a salvamento; / que un barco le recogió» (vv. 328-329). Por tanto, en esta primera ocasión, Leandro no llega hasta su ciudad, sino que nada hasta este barco; por tanto, sólo realiza una pequeña parte del trayecto. Y a lo largo de la comedia, cada vez que va a visitar a su amada, hace el viaje en barco. Y esa es también su intención, en el acto tercero, durante la fatídica noche en la que muere. Antes de arrojarse al mar, encarga a su criado: «Busca un barco que nos pase» (v. 2430). Pero Floro regresa sin poder cumplir el encargo de su señor: «No hay barco en toda la playa, / como el mar gime tan fiero» (vv. 2440-2441). Ante tal contrariedad, decide cruzar a nado el Helesponto y perece en el intento.



Probablemente, esta variación en el mito se deba a un claro intento de dotar de un mayor grado de verosimilitud a la historia. Resulta poco creíble que Leandro pudiera nadar una distancia tan larga en medio de la noche para encontrarse con su amada. Mira de Amescua presenta una versión más creíble: pudo nadar desde Sestos hasta el barco, con gran admiración de los presentes, porque era una pequeña distancia, pero el trayecto completo entre las dos ciudades siempre lo hacía en barco; el día que por causa de la tormenta no encontró ninguna embarcación fue cuando decidió hacer a nado todo el trayecto y, como era de esperar, no lo consiguió. De esta forma se desmitifica el mito, valga la redundancia, a la misma vez que se humaniza al héroe, pues se trata de una persona con limitaciones como el resto de los mortales, a pesar de sus buenas y heroicas intenciones.

Como último apunte, cabe señalar otra pequeña diferencia que está vinculada con el paso del Helesponto. A la hora de arrojarse al mar, Museo nos detalla: «Así diciendo, se quitó de sus agraciados miembros las ropas, con ambas manos, y se las sujetó a la cabeza» (vv. 251-252); y también Boscán alude a esta práctica: «desnuda de su cuerpo sus vestidos, / haziendo d' ellos un pequeño lío, / se lo ató por cima en su cabeça» (vv. 2113-2115). Pero Mira de Amescua en la acotación pone: «Arroja el vestido por todo el tablado y hace que se va desnudando, y éntrase como que se arroja al agua» (v. 2487). Esta diferencia se explica en relación con la anterior. El Leandro de Museo y Boscán suele llegar a Sestos y, claro está, necesita su ropa, mientras que el de Mira de Amescua nunca ha completado la travesía y el autor sabe que no la va a completar, por tanto, como elemento que anuncia la tragedia, resulta mucho más simbólico que deje sus vestidos atrás, única presencia de Leandro que queda en el escenario desde ese momento. Además, la escena tiene lugar al final de la comedia, en el momento más dramático; por tanto, quedaría muy irrisorio y fuera de lugar ver que Leandro se pone su ropa en la cabeza, a modo de turbante. Es mucho más



efectivo, sin lugar a dudas, que arroje toda su ropa al suelo, antes que pasearse por el escenario con un hato de ropa en la cabeza.

Y para concluir este apartado, vamos a centrarnos en la importancia de la lámpara que Hero pone en su torre para guiar el camino de su amante en la oscuridad de la noche. La lámpara en Museo es el elemento más destacado del poema, ya que aparece desde el primer verso: «Háblame, diosa, de la lámpara testigo de amores arcanos» (v. 1). Además de iniciar el poema con el motivo de la lámpara, lo retoma en varios momentos de la narración, como testigo fiel de los amores furtivos. La lámpara, por tanto, se identifica con el amor de los protagonistas, amor que durará hasta la muerte, por ese motivo también la llama es símbolo de la vida de los amantes: mientras que arda la llama, vivirán; la extinción de la llama conlleva a su vez el final de la vida de los amantes, primero la de Leandro, luego la de Hero. Esta vinculación de la llama con la vida está presente desde el comienzo del epilio de Museo: «Vamos, pues, y a la par que yo canto, entona tú conmigo el fin simultáneo de la lámpara que se extinguía y de Leandro que moría» (vv. 13-15). Puesto que esta cita está sacada de los primeros versos del poema, hay que entender que se trata de una anticipación o prolepsis, pero cuando el epilio va llegando al final, el poeta vuelve a reescribir estos versos para narrar la muerte de Leandro:

Ya una enorme e incontenible oleada de agua le corría por la garganta, y ya tragó la maldita bebida de la irresistible agua salada. Y en aquel momento un despiadado ventarrón extinguió la pérfida lámpara, y la vida a la vez y el amor del desventurado Leandro.

(vv. 325-330)

La lámpara, la vida y el amor, los tres elementos encuentran su fin a la vez, pues desde el comienzo de la obra habían aparecido ligados. Y esa misma simultaneidad se observa en el poema de Boscán:

Y allí un golpe le dio del mar tan bravo,  
que le sorbió del todo en un instante,



y en este mismo punto, un torbellino  
acabó de matar la lumbrezilla,  
testigo fiel y dulce mensajera,  
d' estos fieles y dulces amadores.

(vv. 2766-2771)

Tomando como referencia los versos de Museo y de Boscán, no es de extrañar que Mira de Amescua no olvide en su comedia un elemento tan significativo que aparece con mucha frecuencia. De manera inequívoca la llama es el símbolo del amor, y así lo reconoce Leandro: «Mira la luz en la torre, / que señas son del amor» (vv. 2422-2423). Y poco después, casi al final de la comedia, Hero observa con impotencia que la llama se va extinguiendo y no puede hacer nada para mantenerla a salvo del viento:

Su fin la luz amaga.  
Piadoso y dulce Amor, tenla encendida.  
¡Ay de mí, que se apaga  
cuando mi amante de perder la vida  
se viene entristeciendo;  
y más al bien que allí perdió, muriendo!

(vv. 2524-2529)

Y del mismo modo que es consciente de que no puede salvar la llama de la tempestad, está viendo que su amado Leandro tampoco podrá salvar su vida. De nuevo, la llama y la vida de Leandro aparecen ligadas en la comedia de Mira de Amescua.

Así pues, a partir de estos tres elementos que hemos seleccionado se observa que las fuentes clásicas del mito están presentes con plena vigencia en el texto de Mira de Amescua. Es evidente que existen ligeras variaciones, justificadas por tratarse de un género literario distinto al de las fuentes, pero su esencia se mantiene. Además, el propio autor reconoce al final de la comedia que ha seguido la tradición grecolatina del mito:

Y aquí, senado, da fin  
la historia y tragedia insigne  
de Hero y Leandro, del modo  
que en griego y latín se escribe.

(vv. 2678-2681)



## Hacia una reinterpretación barroca del mito

Según afirma Walthaus [1996: 629], cada época y cada autor adapta o reelabora el material mítico heredado por la tradición y le aporta su propia manera de ver el mundo. Esto es lo que hace Mira de Amescua, pues adapta el mito y lo reelabora de acuerdo con el gusto del teatro barroco. Para ello se sirve fundamentalmente de la mezcla de lo cómico con lo trágico, siguiendo los preceptos del *Arte nuevo* de Lope.<sup>9</sup>

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho.

(vv. 174-178)

Para conseguir esta mezcla de tragedia y comedia, Mira de Amescua se sirve de dos recursos dramáticos que no están fundamentados en la tradición clásica del mito: una pareja de pretendientes y el gracioso.

Por una parte, la comedia de Mira de Amescua añade a dos personajes, Mitilene y Polidoro,<sup>10</sup> que sirven para complicar la trama amorosa entre los protagonistas: a los amores de Hero y Leandro hay que sumarles el amor que siente Mitilene por Leandro y el de Polidoro por Hero. Son personajes paralelos entre sí, pues Mitilene es prima de Leandro y natural de su tierra, de Abidos, mientras que Polidoro cuenta con el respaldo de Eliano, el hermano de Hero, y es oriundo de Sestos. Ambos serán rechazados una y otra vez en sus intentos y pronto aparecerán los celos propios de una comedia de capa y espada. Mitilene llegará a tal grado de desesperación que incluso se hará pasar por loca para intentar lograr su amor: «Venus, loca me fingí / sólo por quererte a ti» (vv. 1573-1574). Por su parte, Polidoro se ve envuelto en varios enredos amorosos, como cuando

<sup>9</sup> Las citas del *Arte nuevo* están tomadas de Rozas, 1976.

<sup>10</sup> No hay ninguna referencia a estos personajes en las fuentes clásicas. Son una invención de Mira de Amescua para crear un juego amoroso de dos damas y dos galanes, al gusto del teatro barroco. En cualquier caso, los nombres elegidos tienen evidentes resonancias griegas, lo cual redundará en la verosimilitud de la inserción de estos personajes.



intercepta un soneto que Hero compuso para Leandro y le recita a la propia Hero sus versos, con el fin de que la joven piense que Leandro va difundiendo su secreto: «Versos diré de un soneto / (mis agravios vengo así)» (vv. 1680-1681). La venganza se debe a que poco antes hay un pasaje muy característico también de la comedia de capa y espada en el que Leandro debe esconderse para que no lo vean Polidoro y Eliano, pues llegan a visitar a Hero cuando Leandro estaba con ella, y el joven sale de allí haciéndose pasar por un fantasma, puesto que los otros dos pensaban, por engaño de Hero, que Leandro estaba muerto. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de Mitilene y Polidoro, Hero y Leandro no les prestan la menor atención y siguen con sus amores que terminan en tragedia. Concretamente, se puede decir que, salvo elementos sueltos que van vaticinando el desenlace, la tragedia solo tiene lugar en la parte final del tercer acto. Todo lo que precede se inserta en el género de la comedia de capa y espada. Por tanto, también en la distribución de la acción sigue Mira de Amescua los preceptos del *Arte nuevo* de Lope:

En el acto primero ponga el caso,  
en el segundo enlace los sucesos,  
de suerte que hasta el medio del tercero  
apenas juzgue nadie en lo que para.

(vv. 298-301)

Por otro lado, el elemento fundamental de la comedia barroca que inserta en el mito Mira de Amescua es el personaje de Floro, el gracioso. Es una figura esencial a la hora de conseguir la comicidad del texto, pero además, como señala Gómez [2006: 128], es el contrapunto que destaca las características del galán. Frente a la valentía de Leandro, que pretende cruzar a nado el Helesponto, nos encontramos con la cobardía de Floro al decir: «La luz es una, no más... / No me llama a mí Silena» (vv. 2474-2475). Aunque no lo confiese, tiene grandes deseos de ir a Sestos y ver a Silena, la criada de Hero, pero su amor no es tan elevado como el del héroe y, por eso, no está dispuesto a arriesgar su vida. Si las intenciones de



Leandro son elevadas, al compararlas con la ingeniosa excusa de Floro parecen aún más nobles, propias de un héroe. El gracioso, por tanto, siendo la antítesis del galán, hace que se realcen sus valores heroicos.

Y además, el gracioso, por su extracción social, sirve como elemento de unión entre el pueblo llano y el mundo de los héroes. De hecho, Floro es quien da noticia a Leandro de un par de coplas que han compuesto en su honor y que hacen referencia a su proeza de arrojar al mar: «Mas, ¿no sabes / cómo sátiras te han hecho / aquí en Sesto, al arrojarte / a ese Helesponto?» (vv. 1321-1324).

### Casos de intertextualidad en la comedia

Además de haber tomado elementos de la tradición y haberlos combinado con las innovaciones propias de la comedia nueva, Mira de Amescua se sirve de varios textos para insertarlos en su comedia y, con ello, no solo rendía un pequeño homenaje literario a los poetas que le prestan sus versos, sino que también se ganaba el favor de un público que previamente había alabado aquellas composiciones. En esta misma línea, Walthaus [1996: 636] afirma que «Gracias a tales intertextos de diversa índole que se entretajan en la textura de esta comedia y se funden con la sustancia clásica, la interpretación del mito cambia y la historia se actualiza, para acercarse más a la realidad del público receptor.»

Un primer caso de intertextualidad lo constituye un verso puesto en boca de Floro: «¡Futuro de sum, es, fui!» (v. 218). Este verso está sacado, como apunta Tortosa Linde [1996: 572], del poema «Señor don Leandro», de Quevedo. La comicidad que se obtiene con este intertexto no se deriva tanto de su contenido, como de las implicaciones que tiene, pues este verso sirvió a Góngora para mofarse de su acérrimo enemigo.

Otro intertexto que incluye Mira de Amescua es precisamente unos versos de Góngora<sup>11</sup>, de su romance «Arrojóse el mancebito». En los versos

<sup>11</sup> Para una relación más extensa del paralelismo burlesco entre Góngora y Mira de Amescua, véase el artículo de Tortosa Linde citado en la bibliografía.



1329-1336, Floro le canta a su señor el comienzo de este romance, diciéndole que se los había escuchado a unos muchachos por las calles, según apuntamos en el apartado anterior al hacer referencia a la función del gracioso en la comedia.

Pero el caso de intertextualidad más claro es el soneto XXVIII de Garcilaso, «Pasando el mar Leandro el animoso». Tomando los versos originales o con alguna ligera modificación<sup>12</sup>, Mira de Amescua inserta en su comedia los dos cuartetos del soneto de Garcilaso, intercalándolos con versos de su propia cosecha (vv. 2488-2541). No es la primera vez que se glosa este soneto en la literatura española, ya que, por citar algún ejemplo, Francisco de Aldana [1994: 49-52] había hecho una glosa casi perfecta, en la que únicamente le faltan, como él mismo reconoce, dos versos del soneto. Este hecho da buena cuenta de la popularidad del soneto de Garcilaso y reafirma la idea de que tenía que causar gran efecto en el público, especialmente en esta parte final de la tragedia. Además, estos dos cuartetos están glosados a tres voces, las de Hero, Leandro y Floro, cada cual contando los hechos desde su perspectiva.<sup>13</sup> Y en cuanto a los dos tercetos, Mira de Amescua no los glosa, como hace con los cuartetos, sino que toma la idea que Garcilaso desarrolla a partir del epigrama de Marcial y la pone en boca de Leandro:

Si agora, a la venida,  
me perdonara el mar, y si volviendo  
se bebiera mi vida,  
¡oh, cuán dichoso fuera yo muriendo!  
Mas ha querido el hado  
que muera cuando soy más desdichado.

(vv. 2542-2547)

Para concluir, nos atreveremos a apuntar un último caso de intertextualidad que no es tan manifiesto como los anteriores, pues no hace

<sup>12</sup> Por citar algún ejemplo, «esforzó el viento i fuesse embraveciendo» (v. 3) aparece como «Eolo de su furia embravecido» (v. 2503).

<sup>13</sup> Véase Walthaus, 1996: 635.



una recreación exacta de los versos, pero sí bastante cercana. Concretamente, se podría de hablar de intertextualidad con la parte final de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Hay paralelismos más que evidentes entre las dos obras de teatro: ambas empiezan como una comedia de capa y espada, aunque terminan siendo tragedias; y ambas, al final del tercer acto, recurren a la glosa de un poema para resaltar la tragedia. Lope glosa una copla popular en los versos 2178-2227, que en su conjunto quedaría de la siguiente manera:

Puesto ya el pie en el estribo  
con las ansias de la muerte,  
señora, aquesta te escribo,  
pues partir no puedo vivo  
cuanto más, volver a verte.<sup>14</sup>

Mira de Amescua pone en boca de Leandro los siguientes versos:

Sí, ya me lleva el hado,  
bebiéndome las ansias de la muerte.  
Leandro enamorado,  
de que ya no podrá, señora, verte  
muere más cuidadoso  
que de su propia muerte congojoso.

(vv. 2530-2535)

El último verso de los que acabamos de citar se corresponde con el octavo verso del soneto de Garcilaso, es decir, con el final del segundo cuarteto, que es donde termina la glosa de Mira de Amescua. Pero además de estar glosando el verso de Garcilaso, se puede observar bastantes coincidencias con la glosa de Lope: «las ansias de la muerte», «señora» y «verte». Por todo ello, nos inclinamos a pensar que en la parte final de *Hero y Leandro* Mira de Amescua no solo inserta un intertexto con la glosa del soneto de Garcilaso, sino que también hay intertextualidad con la copla popular que glosa Lope en *El caballero de Olmedo*.

<sup>14</sup> En concreto, esta copla está formada por los versos 2187, 2197, 2207, 2217 y 2227 de *El caballero de Olmedo*.



## Apuntes finales

De todo lo dicho anteriormente, solo cabe destacar la maestría creadora de Mira de Amescua a la hora de componer su *Hero y Leandro*, ya que supo aunar la tradición clásica del mito con las técnicas dramáticas del barroco, y todo ello aderezado con una intertextualidad que le daba más frescura a la comedia y la acercaba aún más al público de su época.

Es una verdadera lástima que una comedia como esta haya estado relegada al olvido durante tanto tiempo, hasta que Moya del Baño la editó por primera vez en 1966. Por suerte, a día de hoy contamos con la reciente edición de 2008 en *Teatro Completo*, colección coordinada por Agustín de la Granja, y con un buen número de artículos críticos que saben valorar la importancia de esta comedia en el contexto del teatro barroco.

## Bibliografía

- ALDANA, Francisco de, *Poesía*, Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona, Planeta, 1994.
- BOSCÁN, Juan, *Las obras de Juan Boscán: de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, Carlos Clavería (ed.), Barcelona, PPU, 1991.
- GÓMEZ, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe y José María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, Agustín de la Granja (Coord.), Granada, Universidad de Granada – Diputación de Granada, 2008, vol. VIII.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.



- MUSEO, *Hero y Leandro*, José Guillermo Montes Cala (ed.), Madrid, Gredos, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Hero y Leandro*, Antonio Ruiz de Elvira (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- OVIDIO, *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1998).
- ROMOJARO, ROSA, *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- ROZAS, JUAN MANUEL, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- TORTOSA LINDE, M<sup>a</sup> Dolores, «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y en Góngora», en Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 567-577.
- VEGA, LOPE DE, *El peregrino en su patria*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1973.
- \_\_\_\_\_, *El caballero de Olmedo*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Cátedra, 2004 (1981).
- WALTHAUS, RINA, «Mundo antiguo, contexto barroco: La polifonía de intertextos en la comedia mitológica del siglo XVII (*Hero y Leandro* de Mira de Amescua)», en Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 629-643.

## **El Abraham en la obra del teatro cretense** ***El sacrificio de Abraham. ¿Un héroe trágico?***

Christoforidi Kyriaki  
Universitat de Barcelona  
sandy\_cristof@yahoo.com

### **Palabras clave:**

Teatro cretense, Teatro religioso, Abraham.

### **Key Words:**

Cretan Theatre, Religious Theatre, Abraham.

---

### **Resumen:**

*El sacrificio de Abraham* pertenece a una pequeña producción teatral, fruto del Renacimiento cretense. Cuenta la historia bíblica de Abraham, que, como fiel agente de Dios, prepara el sacrificio de su propio hijo Isaac. No obstante, este Abraham dista de la tradición occidental, donde aparece como un hombre de fe, un peón bajo la voluntad de Dios. En la obra cretense, el personaje bíblico está aparentemente dispuesto a cumplir con su deber. Pero no está ni preparado para realizarla ni tampoco de acuerdo con esta decisión. Podemos seguir su lucha interna, su sufrimiento y desesperación, igual que la de un héroe trágico en su dilema ante un conflicto. Abraham decide sacrificar la felicidad propia, lo que supone la muerte de su hijo, para resolver el conflicto, así como un héroe trágico también haría. Sin embargo, este personaje varía en algo de los héroes de la tragedia griega. Aquí la situación trágica se traslada del espacio público, donde se desarrollan los dramas de la antigüedad clásica, a un espacio íntimo y personal.

### **Abstract:**

*The sacrifice of Abraham* belongs to a small theatrical production, about the Cretan Renaissance. The play tells the biblical story of Abraham, who, as a loyal agent of God, prepares to sacrifice his own son Isaac. However, this Abraham is far from the Western tradition, where he is depicted as a man of faith, a pawn under the will of God. In the Cretan play the biblical character is apparently available his duty. But he is not prepared to make it or not agree with this decision. We can continue his struggle against himself, his suffering

and despair, like that of a tragic hero in his dilemma in a conflict. Abraham decides sacrificing their own happiness, which is the death of his son, to resolve the conflict and also a tragic hero would. However, this character varies somewhat from the heroes of Greek tragedy. Here the tragic situation moves from public space, where the dramas of antiquity classical developed, to an intimate and personal space.

En este artículo trato de la producción, bastante limitada en piezas, que fue realizada en la isla de Creta durante las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII, conocida bajo el título general: *El teatro cretense*. En concreto, la obra que nos va a ocupar aquí es *El sacrificio de Abraham* (*Θυσία του Αβραάμ*), que durante el siglo XX ha sido caracterizada como «drama religioso».

En la tradición del oeste de Europa, la historia de Abraham que sube a la montaña para sacrificar a su hijo Isaac ha sido dramatizada muchas veces. Hoy conocemos varios misterios y dramas religiosos que tratan el mismo tema. Por ejemplo, es el caso del misterio de Feo Belcari, *Rappresentazione di Abramo de Isaac* (1440, aprox.), así como de los dramas religiosos de Théodore de Bèze, *Abraham sacrificant, Tragédie françoise* (1550); de Luigi Grotto *Lo Isach*, (1586, primera impresión), *Rappresentazione nova*; de Andreas Lucas *Eine schöne und tröstliche Comoedia, in Reim weis gestellet, wie Abraham seinen Son Isaac, aus Gottes befehl, zum Brandopffer opffern solte*; de Hans Sachs *Tragedia, mit neun Person zu agirn. Die Opferung Isaac: Das dritt letzt Buch. Sehr herrliche schöne Tragedi, Comedi und Schimpfspil*; y de Mavro Vetranović, *Posvetilište Abramovo*.<sup>1</sup>

En todas las obras de la tradición occidental es común que Abraham ejecute, indiscutiblemente, la orden que le da su Dios a través del Ángel

<sup>1</sup> Para informaciones sobre estudios relacionados con estas obras véase: *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, edición de David Holton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995, pág. 361. Título del original: *Literature and Society in Renaissance Crete*, edition of David Holton, Cambridge University Press, 1991.



mensajero. Tanto Abraham, como el resto de los personajes en estas obras, son presentados como agentes sumisos y obedientes, en un marco religioso y teocrático. Se trata de figuras incompletas, bocetos de personajes, y no de caracteres completos que tienen su propia voluntad y que actúan libremente. Su idiosincrasia se somete a la imagen que la tradición eclesiástica ha forjado para ellos. Es una táctica común y generalizada en los misterios y los dramas religiosos, donde los personajes que aparecen en el escenario representan unas ideas generales, pues poseen el objetivo de sacar de la rudimentaria acción escénica una moraleja, un ejemplo a imitar o a evitar, en un contexto teológico.

El Abraham cretense fue compuesto entre los años 1586 y 1635, según sostiene Wim Bakker.<sup>2</sup> Está escrito en el dialecto cretense oriental, en versos de quince sílabas (versos decapentasilabos). En relación con la paternidad de la obra, según propuso Stéfanos Xanzudidis en 1915,<sup>3</sup> su escritor era Vitsentos Kornaros, del puerto de Sitia, en la Creta oriental.

La obra sigue la tradición occidental de la escenificación de la historia bíblica en tema, argumento y estructura. Tiene como modelo una pieza del teatro religioso italiano: *Lo Isach*, de Luigi Grotto, –dato en el que convergen las opiniones de todos los investigadores–. Sin embargo, *El sacrificio de Abraham*, se diferencia de todas las obras de la producción anterior y de su propio modelo italiano en la construcción de los personajes y en la acción interior.

Por una parte, Isaac, que en la tradición occidental se perfila como un niño sumiso y obediente que no se opone a la decisión de su padre, aquí, en una cantidad considerable de versos, intenta disuadir a su padre de la realización del acto atroz, pidiéndole piedad y gracia. Le dice:

<sup>2</sup> *Ibid.* Holton, 1995: 228.

<sup>3</sup> *Ξανθοουδίδου*, 1915. La opinión de S. Xanzudidis es la que apoyan la mayoría de los estudiosos hoy en día, aun que unos investigadores del teatro cretense, importantes como, por ejemplo, Wim Bakker, dudan sobre el rendimiento de la paternidad de la obra a Vitsentso Kornaro.



Πατέρα μου, όνομα άπονο 'ς τον κόσμο θε να πέψης,  
α δε σκολάσεις την οργή κι α δε τη μεταστρέψης.  
Δεν το λυπάσαι το παιδί, τ' ακριβαναθρεμμένο;  
δεν το θωρείς πως ειν' κλιτό, πολλά χαμηλωμένο;

(vv. 793-796)<sup>4</sup>

*[Isaac le pide a su padre que cambie de opinión, así no dejaría mal nombre para los venideros, y compasión hacia su propio hijo, que está muy triste]*

Isaac de Kornaro, en sus casi 200 versos, desarrolla su acción personal y, también, revela al lector o espectador su situación emocional y los rasgos de su personalidad. Cuando ve a su madre perturbada y alicaída sin saber la razón de su dolor, dice: «Και τώρα ποια 'ν' η αφορμή κ' η μάννα μου μ' αφήκε / κ' ειδα την με βαρειά καρδιά 'ς την κάμερα κ' εμπήκε;» (vv. 513-514) *[Isaac se pregunta por qué motivo su madre lo dejó y ha entrado en su aposento con el corazón apesadumbrado]*. Y más adelante: «Μάννα μου 'ς την ξεφάντωση πα να σου φέρω μήλα / και κλωναράκια τω δεντρώ με μυρισμένα φύλλα» (vv. 533-534). *[Isaac promete a su madre que, a la vuelta de la alegre excursión a la montaña, le traerá manzanas y ramas aromáticas.]*

Cuando ve a su padre colapsado por la calamidad, le pide: «Πε μου κ' εμέ την αφορμή, κύρη, παρακαλώ σε, /τον πόνον ας μοιράσωμε και μερτικό μου δώσε» (vv. 574-575). *[Compartir con él su dolor, explicándole la causa de su aflicción]*. Poco antes de morir piensa en su amigo íntimo, que también perderá: «Ό,τι ειδικό μου βρίσκεται 'ς μέση του σπιτιού μας / δώστε τα του Ελισεέκ, του γειτονόπουλού μας» (vv. 923-924). *[Isaac pide que den a su amigo y vecino Eliseec todo lo que le pertenece en la cabaña]*. También, se ve muy enojado con su padre cuando le da las instrucciones sobre cómo cortarle el cuello en la mesa del sacrificio:

<sup>4</sup> Según la edición de MEGA G., 1954.



μα σφάξε με κανακιστά, συργουλιστά κι αγάλια,  
για να θωρής τα δάκρυα μου, ν' ακους τα παρακάλια·  
να σε θωρώ, να με θωρής, να 'δώ, ανέ λαταρίζης  
και το φτωχό τον Ισαάκ για τέκνο α γνωρίζης.

(vv. 883-886)

*[Isaac pide a su padre que lo mate poquito a poco para así poder ver sus lágrimas y escuchar sus ruegos, para que uno pueda mirar al otro y ver si realmente su padre siente pena y si le reconoce como hijo]*

Se pone de manifiesto que no simplemente es el molde de un personaje, una crisálida vacía, sino es un personaje escénico completo con desarrollada psicología e idiosincrasia propias. También, como veremos más adelante, en muchas entradas de Isaac se refleja la situación psicológica de su padre.

Sara, por otra parte, casi al inicio descubre la orden divina que Abraham se ve obligado a ejecutar; pero, a pesar del dolor insoportable que significa la pérdida de su hijo único, que se desarrolla en un llanto lastimero de cincuenta y siete versos, al final se mostrará condescendiente por amor conyugal: «Άγωμε, νοικοκύρη μου, 'πειδή ο Θεός το θέλει, / άμε και να 'ν' η στράτα σας γάλα, δροσές και μέλι» (vv. 397-398) *[Sara da a Abraham su consentimiento para el sacrificio, si así lo quiere Dios, y desea que su camino sea agradable]*. Vemos, así, que a la devota familia de Abraham le cuesta tomar la decisión que es necesaria para llevar a cabo la tremenda orden de Dios.

Abraham se moviliza tras la orden divina, saca al niño del lecho calentito, avisa a su mujer y sale para la montaña, pero no está psicológicamente preparado para la ejecución de la obra. Es en este momento donde se sitúa la diferencia fundamental entre el Abraham de *El sacrificio del Abraham* y el de la tradición occidental.

Sören Kierkegaard, en su obra *Temor y temblor*,<sup>5</sup> realiza una división vertical entre el héroe trágico y el «caballero de la fe», y como ejemplo del

<sup>5</sup> Kierkegaard, ed. 2007.



segundo modelo propone a Abraham. Para el pensador noruego, el héroe trágico actúa en el ámbito de lo general y en ese se consolida. Es decir, que sus actos siguen la ética común aceptada en la sociedad humana y en el estrato divino. Por ello, después de su dilema trágico y su toma de decisión, hombres y dioses lo acompañan en su camino de sufrimiento hasta el momento en que, mediante la catarsis, el sufrimiento llega a su fin. En cambio, el «caballero de la fe» no goza de la complicidad de la opinión pública, pues actúa solo, efectuando una lucha constante para demostrarse a sí mismo –y simultáneamente a Dios–, su fe como destino monoterminal y como frente para su sufrimiento. Es decir, que el «caballero de la fe» no alza ni incorpora sus actos en un sistema de virtudes, comprobado socialmente y aceptado por hombres y dioses. Obra solo y construye una cada vez más estrecha y cerrada relación con Dios.

También Erich Auerbach, en *Mimesis* –donde comenta el relato de Isaac y Abraham según la recopilación del Elohista y la traducción de Cipriano de Valera–, considera que en la obra falta la acción interior, psicológica, de los personajes, y que en ella se pone de manifiesto la obediencia incuestionable, absoluta, a la voluntad de Dios por parte de los creyentes.<sup>6</sup>

No obstante, algunos estudiosos del Abraham cretense, como buenos discípulos de la tradición occidental, sostienen que, en esta obra, el héroe bíblico parte para ejecutar la orden de su Dios sin ninguna dificultad u oposición.<sup>7</sup> Ahora bien, *El sacrificio de Abraham* empieza con la aparición del

---

<sup>6</sup> «En la historia de Isaac no sólo las intervenciones de Dios al comienzo y al final, sino los sucesos intermedios y lo psicológico que apenas si se rozan, son oscuros y con trasfondo; y por eso el relato da qué pensar y reclama interpretación. Que Dios tienda también al más piadoso espantosamente, que la única actitud posible ante Él es una obediencia absoluta, pero que sus promesas son incommovibles, por mucho que sus decisiones nos predispongan a la duda y la desesperación: éstas son las más importantes enseñanzas contenidas en la historia de Isaac» Auerbach, *Mimesis*, 2002, Capítulo I: 20-21.

<sup>7</sup> Partidarios de esa consideración son Alexandre Embiricos (en *La Renaissance crétoise. XVIe et XVIIe siècles. I: La littérature*. Paris: Les Belles Lettres. 1960.), y Σπόρος Μελάς (en *To*



Ángel, que, jugando el papel del mensajero divino, transmite al dormido Abraham la orden de Dios. En seguida, el hombre piadoso comienza a preparar el viaje hasta el lugar indicado para el sacrificio, revela la verdad a Sara, despierta al niño, y manda a los criados que dispongan de lo necesario para el camino. Sin embargo, solo aparentemente, por su prontitud por salir, parece estar decidido y listo a obedecer a su Dios.

Aunque parezca que la fe de Abraham no tiene fisuras y que no retrocede en su confianza ciega a Dios, en una segunda y más cuidadosa lectura de la obra, observamos que el hecho de obedecer a su dios presupone una lucha importante en el corazón del héroe:

Κύριε, και λυπήσου με και 'δες τα κλάματά μου,  
και μη με κάμης άπονον κύρη 'ς τα γερατειά μου.  
Ανεί για κρίμα η χάρη σου αντίμεψη γυρεύγη,  
τιμώρησε τον Αβραάμ, το τέκνο τι σου φταίγει;

(vv. 51-54)

*[Abraham pide a Dios que vea su llanto y que muestre piedad para no convertirlo en un padre impiadoso ahora, en su vejez. Le propone que, si por alguna falta suya busca una recompensa, es mejor que le castigue a él, ya que el niño no tiene ninguna culpa.]*

En esta última pregunta, Abraham pone en cuestión la voluntad del Dios, y su fe, por momentos, se ve tambaleándose.

Abraham no está psicológicamente preparado para el sacrificio cuando inicia su trayecto hacia la montaña, acompañado por su hijo, los criados y los burros. Su camino a la cima se convierte en sufrimiento, mientras su mente está tomada por el deber dictado por el Dios. La toma de una decisión definitiva se convierte en un asunto personal: «Και συ, Θεέ, που τ' ώρισες, δοξ δύναμη κ'

---

κρητικό θέατρο, Ελληνική Δημιουργία 12, 1953.) Información extraída de Bakker-Van Gemert, 2009: 51.



εμένα, / να κάμω τ' ανημπόρετα σήμερο μπορεμένα» (vv. 91-92). [*Abraham pide a Dios, que así lo ha mandado, que le de fuerzas para realizar lo irrealizable*]. «Πόνος παιδιού, πόνος γυνής με πολεμούν ομάδι» (v. 321). [*Abraham siente el dolor de su hijo y el de su mujer atacándole*].

Poco antes del sacrificio, dice a su hijo: «Να μπόρουν να ξεψύχουνα, όνταν έβγαιν' η ψη σου» (v. 859). [*Desea poder expirar justo al momento que su hijo muera*]. Y, más adelante, a través de las palabras de Isaac, se pone de manifiesto el sufrimiento silencioso de nuestro personaje:

Για 'πε μου το, πατέρα μου, κ' εμέ το λογισμό σου·  
είντα 'ναι και παραμιλείς μόνος και μοναχός σου;  
Το πρόσωπό σου συντηρώ, την όψη σου αλλαμένη,  
η εμιλιά σου είναι κλιτή και παραπονεμένη.  
Βαρά βαρά 'ν' τα ζάλα σου, θολό τ' ανάβλεμμά σου,  
'πε μου, τι παραπόνεση σκληβώνει την καρδιά σου;

(vv. 563-568)

[*Isaac pide a su padre que le revele sus pensamientos, y le pregunta por qué habla solo. Le dice que ve su rostro alterado, y que detecta en su manera de hablar mucha queja y tristeza. Sus pasos son muy pesados y su mirada turbia. Le pide que le diga qué tipo de penas dominan su corazón*]

El hecho de que Sara conozca los motivos del viaje –causa del tormento que padece– le supone una gran dificultad a la hora de tomar una decisión. Pero el mayor obstáculo que se alza contra él son las palabras de su propio hijo, cuando este descubra cuál es el papel preciso que tiene que encarnar una vez lleguen a la cima de la montaña: «Πατέρα μου, το σπέρμα σου πόνεσε και λυπήσου·/ έβγαλε τέτοιο λογισμό αφού την όρεξή σου» (vv. 813-814). [*Isaac pide a Abraham que muestre piedad por su propio hijo y que se quite esa idea de la cabeza*].

En la acción interior de Abraham, sobre todo, es donde se encuentra la diferencia fundamental entre la tradición cretense de la historia bíblica y la tradición occidental. En *el sacrificio de Abraham* el héroe central actúa solo.



Está obligado a tomar una decisión en contra de su voluntad, porque así está escrito, así lo manda Dios, el dueño de su vida. Pero, como hemos observado, esa decisión no la toma fácilmente, como haría un agente del Dios, sumiso a su voluntad, o un hombre devoto ciego de fe; sino que sigue un procedimiento psicológico que nos recuerda al del héroe trágico. Experimenta momentos de colisión: de colisión interior, en el campo de su propia voluntad, y exterior, en contra de su compañera Sara y de su hijo único Isaac.

En el derrocamiento del azar debe mostrar carácter íntegro y una contextura moral fija. Aun así, pasa, indudablemente, por la fase del dilema trágico. No acepta la decisión divina sin cuestionarla, duda e íntimamente pide que Dios retire lo ordenado. Sobre todo, esta duda se aprecia en su monólogo, después de haber recibido el mensaje del Ángel. Y, más adelante, cuando todos intenten disuadirle e irá repitiendo lo que se propone hacer, da la impresión que él mismo necesita oírlo varias veces para acabar de convencerse. Sin embargo, Abraham, al haber revelado la acción que debe ejecutar, se ha comprometido públicamente, y ya no se puede echarse atrás. Toma la trágica decisión en la cima de la montaña, cuando todo está preparado para el sacrificio, y después de haberse despedido de su hijo. En ese momento consigue recuperar su integridad psicológica y decide algo que de una vez y para siempre apagará su felicidad personal y condenará la felicidad de Sara.

En aquel instante, cuando Abraham finalmente decide obedecer, también se sacrifica él mismo. Solo entonces vuelve a encontrar su fe íntegra y dice a su dios que un sacrificio se tiene que ofrecer con la propia voluntad de uno y con fe, y de ningún modo por obligación o como coerción: «Κι ό,τι του δώσεις του Θεού, να 'ναι από καρδιάς σου, / την όρεξή σου συντηρά, όχι το χάρισμά σου» (vv. 1137-1138). [*Abraham dice que todo lo que se ofrece a Dios tiene que ser ofrecido de corazón, porque Dios se fija en las ganas y no en las ofrendas*].



Si quisiéramos volver a las consideraciones de Kierkegaard sobre el «caballero de la fe», podríamos decir que el *Abraham* de Kornaro desciende de ese modelo. Por una parte tiene el consentimiento de Sara, y por eso no actúa solo –ella también piensa, no sin sentir dolor, que lo políticamente correcto es sacrificar a Isaac–; por otra parte, él mismo pone en cuestión la orden de Dios. De tal modo, se puede demostrar que el motivo de Abraham para hacer el sacrificio no es su lucha personal para esforzar y fijar su fe, y sellar así una relación sincera y estrecha con su dios, sino que el acto de obedecer a la voluntad divina es precisamente lo que comprueba que Abraham es un hombre virtuoso y justo, según los dictámenes de las virtudes de la época.

También podemos hallar motivos trágicos entre los elementos de la estructura de la obra. En concreto destacan dos, que parecen ser derivados de la tradición antigua de la tragedia: Uno es la doble aparición del Ángel, al principio de la obra como un mensajero divino, un papel que a menudo encarnaban los dioses en la tragedia antigua. Este encuentra a Abraham durmiendo y, casi como en un sueño, como en una profecía, le anuncia la voluntad de Dios. También, al final de la obra, la figura del Ángel trae la resolución del argumento en un momento crítico, como un *deus ex máquina*. El segundo motivo es el final feliz, en el que podemos detectar la resonancia de la catarsis de la tragedia antigua, que conllevaba la restitución del orden divino y humano.

A pesar de que algunos estudiosos, como ya hemos visto, interpretaron el Abraham cretense como un representante más de la famosa tradición bíblica, donde el hombre se convierte en agente de la incuestionable fe a Dios, personalmente, estoy de acuerdo con aquellos investigadores que han estudiado con más cautela la obra del escritor cretense y formularon, como conclusión, que no debemos ver la pieza como una obra de fe. A continuación transcribo algunas de las opiniones que confirman mi observación.



Para Wim Bakker, al escritor cretense no le importaba tanto componer una obra religiosa, sino simplemente un drama, y el tema religioso en ella es una pura casualidad:

Ήταν άραγε ο ποιητής μας, που έγραψε για ένα θρησκευτικό θέμα και που, [...] ίσως χρησιμοποίησε κάποιες θρησκευτικές και θεολογικές πηγές, ένας άνθρωπος με μεγάλο ενδιαφέρον για τις θρησκευτικές υποθέσεις; Είναι, βέβαια, αλήθεια ότι το θεματικό περιεχόμενο είναι θρησκευτικό, αναρωτιέται όμως κανείς αν θα μπορούσε να ειπωθεί το ίδιο και για την οπτική του ποιητή. Τα ενδιαφέροντά του δεν φαίνονται να είναι κατά κύριο λόγο θρησκευτικά/θεολογικά, σε αντίθεση με τα άλλα δράματα με το ίδιο θέμα [...] Πάνω απ' όλα, το έργο του αποκαλύπτει ένα ανθρώπινο πρόβλημα, όχι μια θεολογική αλήθεια.<sup>8</sup>

[¿Ha sido acaso nuestro poeta, que ha escrito sobre un tema religioso y que, [...] quizás ha utilizado algunas fuentes religiosas y teológicas, un hombre con gran interés de los asuntos religiosos? Es, por cierto, verdad que el contenido temático es religioso, sin embargo se pregunta uno si se podría decir lo mismo para la visión del poeta también. Sus intereses no parecen ser en primer lugar religiosos/teológicos, en contradicción con el resto de los dramas con el mismo tema [...] Sobre todo, la obra revela un problema humano, no una verdad teológica.]

Απόστολος Sajinis apunta que el tema principal en la obra no se halla en la fe: «Η βαθειά αγάπη του ενός για τον άλλο, ο στενός οικογενειακός δεσμός, και όχι η πίστη στο Θεό, γεννούν τον ανθρώπινο πόνο...»<sup>9</sup> [El profundo amor de uno para el otro, el estrecho vínculo familiar, y no la fe al Dios, crean el dolor humano...].

El motivo de la fe en la obra cretense, se convierte en uno solo de los temas que en ella se desarrollan, y no en su eje central. Aquí, lo que pesa más, es la lucha personal de Abraham para la toma de su decisión, no la fe en sí.

En el trabajo de Wim F. Bakker y Arnold F. Van Gemert leemos:

<sup>8</sup> Holton, 1995: 248-249.

<sup>9</sup> Σαχίνη, 1995: 112.



Ο κρητικός ποιητής συνέλαβε τον Αβραάμ ως ένα εντελώς διαφορετικό πρόσωπο. Και αυτός ο Αβραάμ είναι υπάκουος, αλλά ξέρει από την αρχή πως δεν φτάνει η υπακοή. [...] Για τούτο το λόγο πρέπει να παλέψει ώσπου να επιτύχει τόσο μεγάλη και σταθερή πίστη στο Θεό, ώστε η δική του θέληση να γίνει ίδια με τη θέληση του Θεού.<sup>10</sup>

*[El poeta cretense ha concebido a Abraham como un personaje completamente distinto. Este Abraham también es obediente, pero sabe desde el principio que no basta la obediencia. [...] Por esta razón tiene que luchar hasta conseguir tan grande y firme fe al Dios, que su propia voluntad vuelva ser la misma con la voluntad de Dios]*

Adicionalmente, Wim F. Bakker y Arnold F. Van Gemert, en su libro sobre *El sacrificio de Abraham*, observan que la opinión de Solomós<sup>11</sup> acerca de que el héroe bíblico se representa siempre obediente y sumiso –tal como lo necesitaba personificar el poder religioso durante la Edad Media, la Reforma y la Contrarreforma, dando así un ejemplo de fe al vulgo religioso– es correcta, en cuanto el resto de obras que tratan el mismo tema. Pero, como afirman, esa opinión de Solomós no es válida cuando hablamos de la pieza del teatro cretense.<sup>12</sup>

¿Es pues el Abraham cretense un personaje que sigue la tradición occidental, o surca su propio camino siguiendo las huellas de una larga tradición trágica, en su país de origen, Grecia? Es obvio, después de todo, que en *El sacrificio de Abraham* se utiliza la historia bíblica como trama básica, a partir de la cual se desarrolla una obra trágica, una «tragedia religiosa».

<sup>10</sup> Bakker-Van Gemert, 2009: 3.

<sup>11</sup> Σολομός, 1973.

<sup>12</sup> Bakker- Van Gemert, 2009: 59-60.



---

---

## Bibliografía

- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de cultura económica México, 2002.
- BAKKER, Wim – VAN GEMERT, Arnold F., *Eισαγωγή στο: Η θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοση*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2009.
- HOLTON, David (έκδοση), *Θρησκευτικό δράμα. Κοινωνία και λογοτεχνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge University Press, 1991.
- KIERKEGAARD, Sören, *Temor y temblor*. Alianza, Madrid, 2007.
- ΜΕΓΑΣ, Γ., *Η θυσία του Αβραάμ. Κριτική έκδοσις, αναθεωρηθείσα*. Εταιρεία Α. Ε. Παπαδιαμαντοπούλου, Αθήναι, 1954.
- ΞΑΝΘΟΥΔΙΔΗΣ, Στέφανος Α., *Βιτζένζτου Κορνάρου Ερωτόκριτος. Έκδοσις Κριτική*. Ηράκλειο Κρήτης, 1915.
- ΣΑΧΙΝΗΣ, Απόστολος, *Μελέτες για την κρητική λογοτεχνία*. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1995.
- ΣΟΛΟΜΟΣ, Αλέξης, *Το κρητικό θέατρο. Από τη φιλολογία στη σκηνή*. Αθήνα, 1973.



## Astrea en *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez

Lourdes Albuixech  
Southern Illinois University  
albuixel@siu.edu

### Palabras clave:

Teatro áureo, mito de Job, mito de Astrea, *Los trabajos de Job*, Felipe Godínez.

### Key Words:

Golden Age Theatre, myth of Job, myth of Astraea, *Los trabajos de Job*, Felipe Godínez.

---

### Resumen:

En relación a *Los trabajos de Job*, se han estudiado las fuentes bíblicas y la medida en que Godínez se acerca o se aparta de ellas en su comedia; se la ha comparado con otras obras teatrales del mismo tema y época; se ha señalado la influencia que ciertos acontecimientos trágicos en la vida del autor pudieron ejercer en la elección del tema y, en fin, se han comentado las dificultades que afrontaría el poeta para ajustar un tema antiguo-testamentario al dogma cristiano. Pero un aspecto nunca destacado por la crítica es el papel que ostenta el personaje de Astrea, cuyo nombre es seguro que dispararía en la imaginación del oyente asociaciones con la conocida diosa Astrea-Justicia. Mi trabajo intenta llenar este vacío.

### Abstract:

In relation to *Los trabajos de Job*, some have studied its Biblical sources and the degree to which Godínez follows or departs from them in his *comedia*; others have compared it to different theatrical pieces from the same time and dealing with the same topic; others mention the influence that certain tragic events in the life of the author could have had in the selection of the topic; yet some point to the difficulties that the poet must have faced in trying to adjust a topic of the Old Testament to Christian dogma. But an aspect never before



---

addressed by the critics is the role played by the character of Astraea, whose name would have most certainly triggered in the listener's imagination associations to the well-known deity Astraea-Justice. My work attempts to fill this void.

---

Es conocida la afición por los autores de la temprana edad moderna a acudir a la mitología clásica y bíblica para montar sobre un mito en particular una obra entera o para trazar comparaciones más o menos afortunadas entre un personaje o una situación de la obra con alguna figura o narración mítica. En *Los trabajos de Job* de Felipe Godínez, el poeta judeoconverso une a la historia narrada en el bíblico *Libro de Job* el mito de Astrea, que según ha mostrado Frederick de Armas, gozó de bastante popularidad en los siglos XVI y XVII, desde que Juan del Encina tradujese las *Églogas* de Virgilio al castellano en la época de los Reyes Católicos [1986: 22]. En mi presente trabajo, me propongo estudiar la manera en que Godínez integra el mito pagano de Astrea en su comedia sobre el héroe idumeo. Una ojeada a ambas narraciones en su origen así como a sus manifestaciones en el teatro hispánico áureo servirá para poder elucidar las razones que movieron a Godínez a la incorporación del mito astro-imperial en su comedia del Antiguo Testamento.<sup>1</sup>

El *Libro de Job*<sup>2</sup> ha sido descrito como «the supreme literary masterpiece in the Old Testament and one of the greatest creations of the world's literature» [Rowley, 1963: 141]. A pesar de que, como explica Greenberg, la complejidad del personaje ha llevado a algunos a elucubrar sobre la posible confluencia de dos personajes, uno paciente y otro impaciente, en el *Libro* [1987: 283], H. H. Rowley opina que no existe inconsistencia entre el

---

<sup>1</sup> Piedad Bolaños Donoso, 1983: 121-122, divide el teatro mayor de Godínez en cinco categorías: comedias cortesanas, comedias históricas, comedias hagiográficas, comedia mariana y comedias del Antiguo Testamento, donde incluye *Los trabajos de Job*.

<sup>2</sup> Manejo *The Book of Job* en la *The New English Bible with the Apocrypha*, ed. 1970: 560-610. Las referencias al *Libro de Job* son siempre a los capítulos (y versículos).



personaje tal y como se describe en el prólogo y el epílogo en prosa y el mismo en la parte poética en que dialoga con diferentes amigos [1963: 156]. En efecto, la parte en prosa que enmarca el poema, narra en rápidas pinceladas las calamidades a las que el Adversario somete a un hombre bueno para probar a Dios que Job le sirve interesadamente y su restauración final una vez superadas las terribles pruebas. En cambio, la parte poética consiste principalmente en los diálogos que el maltrecho Job mantiene con sus amigos Elifaz de Temán, Bildad de Súaj y Sofar de Naamá en tres ciclos, y con Elihú [*Job* 32-37], sobre la razón del sufrimiento de Job. En la mente de los amigos de Job, no cabe que un sufridor pueda carecer de culpa. En el caso de Job, la pérdida de todos sus bienes materiales, la muerte aciaga de sus diez hijos y la enfermedad que ha desfigurado su carne, sólo se explican si Dios ha aplicado el principio de justicia distributiva [Greenberg, 1987: 289]. Sin embargo, Dios interviene al final para instruir a Job [*Job* 38-42] y para reprochar airadamente a los malos amigos de su servidor, al que devuelve, por duplicado, todo lo que Satanás le había quitado (Epílogo).

Germán Vega García-Luengos se refiere en diferentes estudios [1986: 149, 2009: 20] a la opinión de Bances Candamo, quien en su *Theatro de los theatros* cifraba en el *Libro de Job* los orígenes de la tragedia. Y es que la historia de Job, que afronta los reveses que le brinda el destino con paciencia singular, sirve de modelo entre los siglos XVI y XVII nada menos que a dos comedias y dos autos sobre el héroe bíblico,<sup>3</sup> índice que sin duda atestigua la popularidad teatral que este mito antiguo-testamentario gozó durante la temprana edad moderna.<sup>4</sup> La frecuencia más que modesta con que la comedia

---

<sup>3</sup> Del siglo XVI es el auto anónimo *La paciencia de Job*. Al XVII pertenecen la comedia *La paciencia de Job* (atribuida espuriamente a Calderón), el auto anónimo *Los trabajos de Job* y la comedia *Los trabajos de Job* de Felipe Godínez.

<sup>4</sup> Consúltese asimismo Piedad Bolaños Donoso y Pedro PiñeroRamírez, 1991: 51-55, donde se expone detalladamente la resonancia del libro bíblico en el periodo áureo, dentro y fuera del teatro.



de Felipe Godínez, *Los trabajos de Job*, aparece publicada en forma de suelta<sup>5</sup> o incluida en diferentes colecciones de textos teatrales (a veces bajo título diferente<sup>6</sup> e incluso en un caso como anónima en la *Parte treynta vna de diferentes autores*, impresa en Barcelona en 1638),<sup>7</sup> figurando de este modo entre las «meiores comedias que hasta oy han salido» o entre las comedias «de los mejores ingenios», como rezan los títulos de la *Parte treynta vna de diferentes autores* y la *Parte Sexta de comedias nuevas escogidas*, respectivamente, revela la estima en que tanto los impresores como el público tenían esta comedia. Si sumamos a este dato el hecho de que Nicolás González Martínez refundiera la comedia godinesca *Los trabajos de Job* bajo el título *La paciencia más constante del mejor Fénix de Oriente y Los trabajos de Job*, vemos que el interés por el tema del sufrimiento del inocente no había decaído en el siglo XVIII.<sup>8</sup>

El calificativo de «la Nueva» con que se designa a *Los trabajos de Job* en la *Parte Sexta* hacía pensar a Vega García-Luengos en «la existencia previa de otros textos dramáticos sobre Job» [1986: 147]. Esto unido al hecho de que la reescritura de obras previas constituía práctica habitual entre los dramaturgos de la época y a que había semejanzas palpables entre la comedia *La paciencia de Job*, el auto anónimo *Los trabajos de Job* y la comedia homónima godinesca, llevó al mismo crítico a revisar su opinión concerniente a que el auto anónimo *Los trabajos de Job* había servido de inspiración a la comedia de Godínez [1986: 149]. Así, en un trabajo posterior, Vega García-Luengos

<sup>5</sup> Para los problemas que presentan las ediciones de sueltas, véase Don Cruickshank, 2009: 1-8, quien advierte de la dificultad para el investigador de localizar todas las sueltas de una comedia.

<sup>6</sup> La mutabilidad del título resulta aparente incluso dentro de *Los trabajos de Job*, que se cierra con un parlamento de Elifaz donde se refiere a la obra que termina como *La paciencia de Job* (v. 2536).

<sup>7</sup> Véase Maria Grazia Profeti, 1982: 56-59.

<sup>8</sup> Y aún rebasa el siglo XVIII. Atendiendo a la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* recopilada por René Andioc y Mireille Coulon, obras tituladas *Los trabajos de Job* se representaron en Madrid el 25 de diciembre de 1754, en el teatro del Príncipe del 25 al 31 de diciembre de 1759, en el teatro de la Cruz entre el 3 y el 17 de febrero de 1801 y varias veces en marzo de 1804.



considera a Godínez como el autor tanto de la comedia *La paciencia de Job* (anteriormente atribuida a Calderón) como del auto anónimo *Los trabajos de Job* [2009: 8]. En opinión de este crítico, *La paciencia de Job* habría sido el primer ensayo godinesco sobre el tema, el auto *Los trabajos de Job* el segundo y la comedia con el mismo título se habría compuesto en último lugar. De hecho, las semejanzas entre el auto y la segunda comedia, más allá del título, son más estrechas que las que existen entre las dos comedias, hecho atribuible a que la primera comedia pertenecería al período sevillano que precede al auto público de fe al que se sometió a Godínez en 1624 (Vega García-Luengos sitúa su composición en torno a los años 1610-1615), mientras que las dos últimas obras se habrían compuesto en Madrid, el auto entre 1624 y 1636, y la comedia alrededor de 1636 [2009: 7].<sup>9</sup>

Si bien la afinidad que el autor pudiera sentir con el héroe usita se entiende mejor después de la fecha de 1624, cuando como resultado del auto de fe sevillano en el que también comparecieron su madre, una hermana y tío (éste en efigie), acusados de judaizar, fue encarcelado, expulsado de Sevilla y confiscados sus bienes,<sup>10</sup> la crisis sociopolítica que azotaba la España de Felipe III y Felipe IV pudo predisponer al auditorio hacia el tema de Job, un auditorio que recibiría con los brazos abiertos la idea de que es posible salir incluso del peor de los infortunios.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Bolaños Donoso, 1983: 115, da 1630-35 como fecha aproximada de la composición de *Los trabajos de Job*.

<sup>10</sup> Al respecto, comenta Bolaños Donoso, 1983: 310 que «Existe una transposición de unas vivencias personales al seno temático de la obra». Por su parte, Vega García-Luengos, 2009: 8 opina que «No resultará difícil tampoco encontrar las razones para una afinidad con el héroe bíblico en la biografía conocida de Godínez». Bolaños Donoso, 1983: 318 avanza incluso la posibilidad de que la lectura de la *Exposición del Libro de Job* de Fray Luis de León, publicada póstumamente por Quevedo en 1631, pudiera haber impulsado a Godínez a escribir *Los Trabajos de Job*. La misma Bolaños Donoso, 1983: 393-430 se refiere a una «doctrina particular» (399) que Godínez, debido a sus vicisitudes personales, trataría de enseñar a su público en sus comedias bíblicas, hagiográficas y mariana. Algo similar propone Vega García-Luengos, 1993: 579-589.

<sup>11</sup> Aunque Godínez fue autor apreciado en su época, sus tribulaciones no terminaron con la condena pronunciada tras el auto de fe. Durante el resto de su vida, aparte de las penurias



En su estudio pormenorizado de los paralelismos entre las tres obras de tema jobiano del siglo XVII para demostrar su común paternidad, Vega García-Luengos destaca asimismo la existencia de dos elementos añadidos a *Los trabajos de Job* que no existían en la primera comedia (*La paciencia de Job*) ni en el auto (*Los trabajos de Job*). Son, a saber, que se amplían las intervenciones jocosas del matrimonio de villanos para acentuar las funciones del gracioso y que se agrega la historia amorosa protagonizada por Astrea y Eriseo [2009: 11]. Vega García-Luengos atribuye razonablemente dichos cambios «a las convenciones teatrales vigentes en el tiempo de la reescritura» [2009: 11]. Sin embargo, la incorporación de un personaje con el nombre de Astrea a la obra puede obedecer a otros motivos, como veremos.<sup>12</sup>

Si bien Astrea, la sobrina de Job y Dina en *Los trabajos de Job*, no es una de las figuras principales de la comedia, con tan sólo tres apariciones en escena, las reiteradas referencias a la joven en boca de otros personajes confieren relevancia al personaje. Job la menciona por primera vez a sus amigos Elifaz, Baldad y Sofar al hacer recuento de sus bienes, considerándola el colmo de todos ellos:

Y añadido a tantos bienes,  
para que todos se colmen,  
una sobrina en Astrea  
cuyos ojos son dos soles.

(vv. 203-206)

El oyente/lector se entera asimismo a través de los apartes de Elifaz (vv. 246-247) y de Dina (v. 324), por un lado, del cortejo al que Astrea se ha visto

---

económicas, tuvo que sufrir el embate de comentarios maliciosos y corrosivos por parte de autores como Lope o Quevedo. Véase Bolaños Donoso, 1983: 78-91.

<sup>12</sup> En su edición de *Los trabajos de Job*, por la que cito en mi trabajo, Bolaños Donoso y Piñero Ramírez, 1991: 236 tan sólo comentan sobre Astrea en una nota que se trata de un «personaje inventado por Godínez. No aparece en el relato bíblico de Job».



sometida por Elifaz y, por otro, de la amenaza que la joven supone para una tía demasiado celosa de su hacienda, por más que Job le asegure que no es Astrea, sino sus diez hijos, quienes les han de heredar (vv. 349-352). Astrea interviene directamente por primera vez en la escena doméstica que comparte con la pareja de graciosos Efrón y Celfa, donde se hace partícipe al oyente/lector de que la joven mantiene una relación amorosa con Eriseo, hijo de Job y Dina. Mientras se disponen a poner la mesa para alimentar a los pobres, Efrón (que sirve de tercero entre Eriseo y Astrea) entrega a Astrea un billete en que su amante le insta a buscar la intercesión de Dina para que pueda avanzar con ello la relación amorosa (vv. 511-513). Cuando Dina asoma, Astrea no tarda en mencionar la gran dote que espera recibir de su tío, pero Dina se apresura a decir que debe atraer a su amante con su persona, y no con dinero. Es entonces cuando Astrea revela a su tía que ama a Eriseo y que por él ha rechazado a Elifaz. Con todo, Dina ordena a Astrea que abandone su casa aduciendo que su honra peligrará si permanece allí. A Job le explica que Astrea ha tenido que partir a casa de su hermano al «que como a padre obedece» (v. 605).

La jornada segunda sigue una estructura similar en cuanto a la participación de Astrea. A las tres referencias al personaje por parte de Celfa (v. 914), Dina (v. 1024) y de nuevo Celfa para relatar el sueño de la joven y su hermano (vv. 1359-1382), sigue una rápida intervención directa de Astrea, que niega posada a sus tíos desde su ventana (vv. 1540-1543). En la tercera jornada Astrea es quien anuncia el cambio de ventura de Job a la pareja de villanos malcasados (vv. 2428-2460). Por fin, Elifaz clausura la obra con la petición de mano de Astrea a su tío Job:

ELIFAZ.

Job, yo quiero bien a Astrea,  
dadle licencia que premie  
mi voluntad con su mano,  
porque con fin tan alegre,  
si el Senado nos aplaude,



le demos dichosamente  
 a *La paciencia de Job*.  
 Amparadnos como siempre.  
 (vv. 2530-2537)

Como ocurre con el personaje de Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón, el hecho de que la situación concerniente a Astrea pertenezca a una acción secundaria puede sugerir que se trata de un personaje prescindible, incorporado simplemente para seguir una moda comédica. No obstante y como indica De Armas en referencia a Rosaura, que adopta el nombre de Astrea en el segundo acto de *La vida es sueño*, «Astraea was such an important myth for the Renaissance and Golden Age that they [el auditorio] may have been aware of her role as an astral-imperial deity associated with the happiest of ages» [1986: 89]. La mención de Rosaura-Astrea no es en absoluto baladí, ya que sin duda Godínez tuvo en cuenta esta obra, estrenada en 1635, al escribir *Los trabajos de Job*, cuya composición data Vega García-Luengos alrededor de 1636. Basten algunos ejemplos: aunque en contextos distintos, ambas obras echan mano en su primera escena de los vocablos ‘hipogrifo,’ ‘clarín’ y ‘monte.’ Pudiera también haber un eco de *La vida es sueño* cuando en *Los trabajos de Job* éste, estando despierto, ve un ‘bulto’ estremecedor al que buscan sin éxito por la casa y Efrón lo tranquiliza diciendo «Job, el bulto fue soñado» (v. 703). Los parlamentos cruzados de Celfa y Efrón (vv. 891-893) al entrar Job a recibirlos recuerdan a los parlamentos cruzados de Estrella y Astolfo al entrar en escena Basilio. Pero el calco (de efecto paródico) más evidente se da cuando Efrón termina su relación culinaria diciendo:

y entre tanta bendición,  
 yendo a comer y a beber,  
 despierto y echo de ver  
 que los sueños, sueños son.  
 (vv. 737-740)



Quizá tuviera en mente Godínez a Rosaura-Astrea cuando elaboró un personaje con el mismo nombre,<sup>13</sup> aunque no es necesario entender la incorporación de Astrea por intertextualidad con la obra de Calderón. La popularidad del mito de Astrea en la época áurea y el conocimiento de la mitología que exhibe Godínez desde los comienzos de su carrera literaria,<sup>14</sup> pueden bastar para explicar la integración del mito a su obra.

Según el mito, la diosa Astrea, diosa justa y casta, convivía con los humanos durante la edad de oro pero con la degeneración humana, se vio obligada a abandonar la tierra como habían hecho los restantes dioses, transformándose por catasterismo en la constelación de Virgo.<sup>15</sup> Su marcha simbolizaría la falta de justicia que imperaba en la edad de hierro y su vuelta simbolizaría nada menos que la llegada de una nueva época de paz, justicia y armonía pareja a la perdida edad dorada. Esta narración se subsume a la creencia en sociedades arcaicas o tradicionales de que la historia es algo cíclico y sagrado, que se regenera incesantemente [Eliade 1954: 81]. Los estoicos creían en la destrucción por agua o por fuego (*ekpyrosis*) y renovación periódica del universo [De Armas 1986: 10]. La concatenación profética del retorno de la edad de oro con el nacimiento de un niño llevada a cabo por Virgilio en su *Égloga IV* se conectó lógicamente en el pensamiento cristiano con el nacimiento de Jesucristo. Así, los lectores cristianos de Virgilio leen el vaticinio de la inminente *pax romana* en clave mesiánica. A la esperanza de la

<sup>13</sup> Aurora Egido, 1995:199-216 considera posible que Calderón tuviera en cuenta a la Rosaura de los libros IV y V de *La Galatea* de Cervantes en la confección de la Rosaura de *La vida es sueño*.

<sup>14</sup> Bolaños Donoso, 1983: 78 dice, en referencia a la primera composición poética conocida del autor, una letra presentada a un certamen poético en 1609, que «*En este poema se observa su conocimiento de la retórica, mitología, patristica y de la historia de la Iglesia*». Godínez hace alarde de su bagaje mitológico aún dentro de *Los trabajos de Job*, donde alude a otros mitos bíblicos como los de Jacob (vv. 1305-1310) y Adán y Eva (vv. 2026-2038 y vv. 2050-2084) y a otros mitos clásicos como los de Flora (v. 394), Venus y Adonis (v. 263 y vv. 277-278) y el ave Fénix (v. 2491).

<sup>15</sup> Véase Frederick de Armas, 1986: 1-21 para una relación detallada de la evolución del mito. En mi trabajo me refiero únicamente a aquellos rasgos que considero importante destacar para comprender mejor su utilización en la obra de Godínez.



venida de un reparador que regenere el caos imperante en forma de un gobierno justo se superpone la buena nueva de la llegada de un Salvador que redima a la humanidad de sus pecados. Ambas interpretaciones, la pagana y la cristiana, coexisten en el siglo XVII.<sup>16</sup>

La forma cíclica que exhibe el relato sobre Astrea es evidente asimismo en la historia bíblica de Job, cuyo protagonista experimenta y sobrevive a la depravación de la humanidad [Rauchwarger, 1978: 311] y en el mito sobre el ave Fénix que se consume por el fuego cada quinientos años para luego resurgir de sus cenizas. No es de extrañar, por lo tanto, que los tres aparezcan ligados en *Los trabajos de Job*. Rauchwarger establece que en su reelaboración del mito bíblico, Godínez eleva al héroe idumeo a un nivel muy por encima de la humanidad y le confiere así una naturaleza divina [1978: 311]. En efecto, al eliminar gran parte de los capítulos poéticos del relato del Antiguo Testamento, en particular las partes en que la paciencia de Job flaquea, el héroe consigue sobreponerse a la desesperación que aflige en cambio a Dina. El Job de la obra de Godínez es análogo al Mesías, como indica Rauchwarger [1978: 311]. De hecho, como advierte la misma estudiosa, Godínez salpica la obra de referencias mesiánicas [1978: 311-321],<sup>17</sup> siendo una de ellas precisamente el hecho de comparar su renacimiento con el Fénix, que también es símbolo de la Resurrección de Cristo [1978: 321]. Estas alusiones acercan el material antiguo-testamentario al dogma cristiano, aspecto en el que sin duda trataría de esmerarse un autor cuya afinidad a componer «comedias del Testamento Viejo, una de *La arpa de David* y otra de *La reina Ester*» [citado en Bolaños Donoso

---

<sup>16</sup> Agustín Sánchez Aguilar, 2010: 17-19 resume magníficamente la coexistencia que desde la Edad Media tuvo lugar entre las interpretaciones evemeristas de los mitos y las interpretaciones morales o cristianizadoras de los mismos.

<sup>17</sup> Vega García-Luengos advierte asimismo que en la comedia *La paciencia de Job* «se proponen más casos de analogía de Job con Cristo que los que se encuentran en la tradición exegética cristiana» [2009: 9].



y Piñero Ramírez, 1991: 1] ya había salido a colación como algo sospechoso durante su proceso inquisitorial.

Rauchwarger atina a mi ver al mencionar que a través de la comedia se hallan múltiples metáforas y prolepsis que sirven para anticipar el esplendor al que eleva el Todopoderoso a Job al final de la comedia [1978: 321]. Creo no obstante que el papel de Astrea es crucial y que por lo tanto debemos tenerla en cuenta.

Al inicio de *Los trabajos de Job* el protagonista se despide de sus tres amigos que marchan a la guerra. Si bien es cierto que el parlamento que Dina dirige a los tres potentados en referencia a los deseos de su marido para que su amistad «se conserve tan inmóvil, / que ni el tiempo la cancele / ni la fortuna la borre» (vv. 12-14) prefigura irónicamente el comportamiento hipócrita e ignorante que más adelante caracterizará a estos tres personajes cuando se enfrenten al abatido Job, también es verdad que adelanta, como los clarines y tambores que anuncian la victoria en la guerra (vv. 4-7), el triunfo final de la amistad. No en vano se escucha al principio y final de la obra el verso: «¡Vivan Job y sus amigos!» (v. 239, v. 249, v. 251, vv. 2347-2348). Desde el inicio, Job se sitúa en un plano diferente a los demás: mientras sus amigos parten a la guerra, él se define como *miles Dei*, y mientras su esposa y sus hijos prefieren gastar sus bienes en el seno familiar, Job es caritativo al extremo con los necesitados. Siguiendo muy de cerca el texto bíblico [*Job* 1.2], el Job godiniano enumera sus riquezas y posesiones: siete mil ovejas (v. 115), mil bueyes (v. 123), tres mil camellos (v. 135), comodidades (v. 144), un regio alcázar (v. 147) y otras muchas cosas que lo han convertido en hombre celebrado en todo el Oriente (vv. 193-195). La descripción de su dicha, que estima prenda divina, resuena a la arquetípica edad de oro descrita por Hesíodo en *Los trabajos y los*



días o brevemente por Juvenal al inicio de su *Sátira* VI (vv. 1-13),<sup>18</sup> pero sobre todo coincide con el retrato de la edad de plata realizado por Ovidio en el Libro I de sus *Metamorfosis* (vv. 113-124), cuando Júpiter introduce las estaciones que llevan al hombre, aún exento de maldad, al desarrollo de la agricultura y la arquitectura (avances a los que se hace referencia en *Los trabajos de Job*). Dios ‘llueve abrigo’ (v. 117) por la cantidad de lana que producen sus ovejas; con ayuda de sus bueyes sus labradores siembran abundante trigo (v. 125), que recogen sin problema sus camellos (v. 141). A pesar de sus riquezas, Job es estimado y celebrado, no envidiado, y todos acuden a él para solventar sus problemas, como hace Efrón cuando quiere casarse con Celfa. En resumidas cuentas, la atmósfera que se respira en Us, con un rey justo a la cabeza, es una de paz, donde todo tiene un orden y donde existen armonía entre el hombre y la naturaleza y buenas relaciones entre el hombre y Dios. La presencia de Astrea en este entorno no hace sino acentuar la plenitud y felicidad que se respiran en el lugar. Y sin embargo, la guerra hacia la que marchan los amigos, el mítico hipogrifo con el que se compara al soldado de Dios y la exclamación que profiere Job al referirse a los pocos años de su esposa Dina: «¡quiera Dios no se malogren!» (v. 200) señalizan el caos que está por venir.

Sospecho asimismo que la pareja de villanos, además de ostentar el cargo evidente de graciosos, sirven la función de introducir un elemento de discordia en la acción. La primera intervención de Efrón pone de relieve la afición carnavalesca de estos personajes por equiparar al hombre con una bestia, animalizándolo y desordenando así la jerarquía que sólo minutos antes su amo Job había descrito como ordenada: «Si el bruto al hombre obedece, / que el hombre a Dios se acomode» (vv. 87-88):

EFRÓN. La vergüenza me perdone,

<sup>18</sup> Enseguida menciona Juvenal la degeneración de la humanidad bajo el reinado de Júpiter y la huida de la Justicia (Astrea) y de la Castidad de la tierra (vv. 19-20).



que yo tengo de decillo  
 ¡jo! muésamo, ¡jo! paróse;  
 esto mismo hacen los burros  
 siempre que escuchan su nombre.  
 (vv. 256-260)

En cuestión de unos pocos versos que siguen a continuación, Celfa es comparada con un pez (v. 267), con una burra (v. 271 y v. 311) y con un camello (v. 283), y Efrón es tildado a su vez de «bestia» (v. 291) por Celfa y de burra por él mismo (v. 314). Los insultos, riñas y varapalos descargados por Efrón sobre Celfa en varios momentos de la comedia muestran gráficamente el caos que paulatinamente se va adueñando de todo.

La sugerencia de Eriseo de convertir a Dina en intercesora que vele por los intereses amorosos de la pareja lleva a Astrea a pedir pacíficamente «que de justicia» (v. 525) tenga misericordia de ella y consienta en que Job le ofrezca dote. Cuando Dina, celosa de sus bienes, responde a su sobrina diciendo que el amante verdadero no repara en haciendas y Astrea revela el nombre de su amado, la tía, aduciendo que existen «justas causas» que «este casamiento estorban» (v. 577-578), ordena a su sobrina que abandone de inmediato su casa. En el mito pagano, la joven divinidad de la justicia es la última en abandonar la tierra cuando los males campean entre los hombres. Por ello, «*Dike*'s departure from earth then corresponds to man's own disregard for justice» [De Armas, 1986: 3]. En *Los trabajos de Job*, la salida abrupta de Astrea de la casa de Job, expulsada por Dina, ocurre justamente antes de la entrada en escena del demonio, que será la fuente de tantos males para el inocente Job. Sin Astrea alrededor, la injusticia reina en la vida del rico potentado idumeo. La joven sobrina que parte llorosa a casa de su hermano (v. 612) tiene el nombre de la diosa y por tanto participa de su naturaleza divina.

En la escena con que se abre la jornada segunda, Celfa y Efrón llegan a hablar con Job sobre Astrea, pero su empecinado reñir (cumpliendo así una de



las funciones típicas del lacayo de la comedia, la de parodiar a sus amos) domina casi por entero el cuadro, y cuando finalmente Celfa menciona que quiere comunicar a Job un mensaje de su sobrina, éste responde: «Ella dirá que la vuelva / a casa, y Dina no gusta» (vv. 916-917). Tras esto, los criados vuelven a enzarzarse en una discusión sobre cuál de ellos va a hablar y finalmente deciden «volvámonos sin decirlo» (v. 929). Con ello, Astrea se mantiene en la lejanía, como la diosa metamorfoseada en constelación.

Pronto, las malas nuevas empiezan a llegar para Job y Dina. Primero, Lauso anuncia el secuestro de los bueyes y asnas de Job a manos de los sabeos, que se los llevan tras matar a todos los gañanes que cuidaban de ambas manadas (vv. 1050-1057). De inmediato llegan noticias de la muerte de todas sus ovejas y pastores, del exterminio de su familia y robo de sus camellos por los caldeos y del incendio que consume su casa. Por fin, el demonio en disfraz de villano relata el fin que tuvieron los diez hijos de Job (vv. 1152-1212). Me interesa resaltar que dos de las cinco desgracias se desatan a causa del fuego: las ovejas y pastores mueren carbonizados bajo una «copia de centellas» y un «diluvio de rayos» (vv. 1084-1085) que los «resolvieron en humo» (v. 1089). El villano portador de la noticia advierte que «no fue incendio de la tierra: / del cielo este mal te viene» (vv. 1090-1091). La narración bíblica menciona directamente que es el fuego de Dios el que abrasa y consume a las ovejas y mozos [*Job* 1.16]. El fuego es igualmente el elemento que destruye el lujoso alcázar de Job. Este incendio, como indica Vega García-Luengos, no se encuentra «ni en la fuente bíblica ni en ninguna otra» [2009: 10] y su función tiene que extenderse a más que a servir a Job para calentarse. El caos inquieta a quienes rodean a Job, que no alcanzan a comprender cómo una persona sin culpa puede estar experimentando tantas desdichas. Obviamente, el fuego se relaciona con el demonio, pero también con el concepto estoico de *ekpyrosis* o destrucción del cosmos por un gran fuego que ocurre cíclicamente para dar paso



a una nueva edad (*palingenesis*). Así, las alusiones a este elemento auguran el cambio que está por llegar.

En algunas leyendas sobre Job, después de quitarle todo, Satán instiga a los habitantes de Idumea a ponerse en su contra. Como los vecinos temen las represalias de los hijos de Job, Satán derrumba la casa donde se hallan reunidos los hijos de Job, que mueren aplastados [Ginzberg, 1956: 271-273]. En *Los trabajos de Job*, el demonio mata primero a los hijos de Job y después instiga al pueblo contra su enemigo, el servidor de Dios. De este modo, Astrea y su hermano sueñan con un jayán desaforado (el demonio) que les avisa que no deben socorrer a Job, «porque es el hombre más malo / y a quien Dios tiene más odio; el mismo Dios te lo dice» (vv. 1377-1379). El aviso se difunde entre los vecinos rápidamente (su dispersión oral se hace patente en el hecho de que Astrea se lo cuente a Celfa y ésta a Efrón) y surte efecto. Efrón se dispone a engullir dos panecillos que logró salvar del terremoto que hundió la casa donde se encontraban los hijos de Job cuando la infortunada pareja llega a pedir albergue después de haberlo hecho a todos los usitas sin que nadie haya querido recibir a Job. Efrón les niega posada y comida, alegando que «no hay en mi casa un bocado» (v. 1517), y cuando Dina le reprende por mentir a la luz de un panecillo que se le cae, aunque Job pide a su mujer que refrene la ira y defiende a Efrón, el villano se limita a dejarles marchar y a exhortar a Celfa a marcharse ya que él no admite en su casa «al enemigo de Dios» (v. 1534). Job y Dina acuden entonces a pedir ayuda a Astrea y su hermano, pero Astrea sólo asoma a una ventana para despedirlos. Esta breve escena de la Astrea ventanera resulta interesante puesto que la ventana marca al mismo tiempo una frontera y una posibilidad de contacto entre tíos y sobrina. La distancia física que separa el espacio exterior de Job y Dina del interior en que se hallan Astrea y su enojado hermano se hace eco de la distancia espiritual que separa a los amigos de los enemigos de Dios, pero la apertura de la ventana apunta asimismo a la



esperanza de que estos dos mundos desgajados momentáneamente puedan volver a quedar unidos. La posición de la ventana respecto al suelo rememora así la huida temporal de la diosa a un espacio más elevado.

No es de extrañar que Astrea reaparezca al final de la obra, cuando a su tío le han sido repuestos la salud, los bienes y la posición social que gozaba antes de su puesta a prueba por el demonio. Astrea anuncia así a sus vecinos Efrón y Celfa, cuya última disputa interrumpe, los cambios sucedidos:

ASTREA.            Luego, ¿noticias no tienes  
de la más feliz ventura  
que en los siglos ha de verse?  
Job, de la lepra<sup>19</sup> y las llagas  
quedó sano de repente,  
y él, que piadoso y humilde  
el beneficio agradece,  
rey a un tiempo y sacerdote  
asiste al acto eminente,  
que ya la vertida sangre  
de muertas víctimas bebe.  
Toda la ciudad le aclama.  
Dina, que tantos vaivenes  
de fortuna, aunque a los fines  
también le afligió impaciente,  
fue siempre su compañera;  
ya reconocida advierte  
su engaño, y perdón le pide.  
Vamos sin tardanza a verle  
y sabremos lo demás,  
que yo tuve brevemente  
sola esta noticia, y voy  
a darle mil parabienes:  
venid, si queréis, conmigo.  
(vv. 2437-2460)

<sup>19</sup> Para un resumen de las distintas teorías sobre el posible diagnóstico de Job, véase Rowley, 1963: 143-144.



Como los Magos de Oriente, Astrea anuncia el re-nacimiento de Job e insta a los villanos a seguirla a darle los parabienes. Astrea es así utilizada como agente para alabar al nuevo rey, una de las funciones que asume la diosa a lo largo de los siglos [Sumner, 1998: 150-161]. No sorprende que tras el anuncio, la armonía vuelva a reinar en Us. Efrón suspende su determinación de matar a Celfa: «Ahora bien, de albricias quede / viva mi mujer, y vamos» (vv. 2461-2462) y rectifica su actitud socarrona tocante a los amigos de Job, de cuyos nombres había hecho solfa (vv. 240-245), y al propio héroe de la comedia, a quien había animalizado (vv. 259-260) y tratado tan mal. Ahora, su actitud es de total reverencia al declarar ante la llegada de Job y sus tres amigos que «Ellos son como unos reyes, / pero el más galán es Job» (vv. 2467-2468).

Con la restauración del ‘nuevo’ rey comienza una nueva era de prosperidad desconocida para los usitas: Dios ha doblado los bienes a Job, haciéndole más poderoso y estimado que nunca. La reconciliación de Astrea con sus tíos señala la restauración de la paz, el paso del caos al cosmos.

En conclusión, Godínez conjuga en la obra conocidos mitos bíblicos y paganos que subrayan la idea de los vaivenes de la fortuna y de la periodicidad de los ciclos históricos, seguramente inspirado por sus vivencias personales así como por la difícil situación sociopolítica en que veía sumido su país, pero también animado por los gustos de un público que impulsó a los literatos coetáneos a lucir sus conocimientos mitológicos [Sánchez Aguilar, 2010: 15-33]. Obligado en la comedia nueva era el final feliz, traducido a bodas. Parece que a este fin insertó Godínez la petición de la mano de Astrea por Elifaz al cierre de la obra. Sin embargo, el hecho de que Astrea no responda a la petición podría indicar, en una obra tan asentada en el concepto cíclico del universo, que toda regeneración lleva imbricada, inevitablemente, la semilla de la des-integración.



## Bibliografía citada

- ANDIOC, René y COULON, Mirelle, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2vols., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Cádiz, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- \_\_\_\_ y PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., «Introducción» en Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez (eds.), *Aún de noche alumbra el sol y Los trabajos de Job*, Kassel, Reichenberger, 1991, 1-29.
- \_\_\_\_, «Los trabajos de Job. Observaciones generales» en Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez (eds.), *Aún de noche alumbra el sol y Los trabajos de Job*, Kassel, Reichenberger, 1991, 51-72.
- CRUICKSHANK, Don William, «Some problems posed by “suelta” editions of plays» [en línea] en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372719733571204869680/p0000001.htm>>, [consultado el 2-10-2010], 1-8.
- DE ARMAS, Frederick, *The Return of Astraea. An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, KY, The University Press of Kentucky, 1986.
- EGIDO, Aurora, «Las dos Rosauras. De “La Galatea” a “La vida es sueño”» en *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995, 199-216.
- ELIADE, Mircea, *The Myth of the Eternal Return*, Willard R. Trask (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1954.
- GINZBERG, Louis, «Job» en *Legends of the Jews*, New York, Simon and Schuster, 1956, 266-276.
- GODÍNEZ, Felipe, *Aún de noche alumbra el sol y Los trabajos de Job*, Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez (eds.), Kassel, Reichenberger, 1991.



- GREENBERG, Moshe, «Job» en Robert Alter y Frank Kermode (eds.), *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, MA., The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, 283-304.
- JUVENAL, «Satire VI» en Peter Green (ed. y trad.), *Juvenal. The Sixteen Satires*, London, Penguin Books Ltd., 2008 (4ª ed.), 35-54.
- OVIDIO NASÓN, Publio, en *Metamorfosis*, Ana Pérez Vega trad., [en línea] en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I_1_)>, [consultado el 10-11-2010]
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Felipe Godínez*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982.
- RAUCHWARGER, Judith, «Comedic Transformation of Biblical and Legendary Sources in Felipe Godínez' *Los trabajos de Job*» en *Romanistisches Jahrbuch*, 1978, vol.29, 303-321.
- ROWLEY, Harold H., «The Book of Job and Its Meaning» en *From Moses to Qumran. Studies In the Old Testament*, New York, Associated Press, 1963, 141-183.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010.
- SUMNER, Gordon, «Astraea, the *Pax Christiana*, and Lope de Vega's *Santa Casilda*» en Frederick de Armas (ed.), *A Star-Crossed Gloden Age. Myth and the Spanish Comedia*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, 150-161.
- The Book of Job* en *The New English Bible with The Apocrypha*, New York, Cambridge University Press and Oxford University Press, 1970, 560-610.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez con dos comedias inéditas: La*



*Reina Ester, Ludovico el Piadoso*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1986.

\_\_\_\_\_, «Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)» en Eufemio Lorenzo Sanz (coord.), *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo*, vol. II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, 579-589.

\_\_\_\_\_, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias» [en línea] en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383842044793428081802/p0000001.htm>>, [consultado el 14-8-2010], 1-26.



# El disfraz histórico de un episodio bíblico en *El Caín de Cataluña\**

Gemma Gómez Rubio  
Universidad de Jaén  
gemma.gomez@gmail.com

## Palabras clave:

Teatro áureo, Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*, Apócrifos del *Antiguo Testamento*, crónicas.

## Key Words:

Golden Age Theatre, Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*, *Old Testament Apocrypha*, chronicles.

---

## Resumen:

Este trabajo analiza las huellas de algunas versiones apócrifas del Antiguo Testamento en la construcción dramática de *El Caín de Cataluña*, una de las tragedias más complejas e interesantes de Francisco de Rojas Zorrilla.

El análisis de los pre-textos en que el dramaturgo pudo inspirarse para componer su obra, pone de manifiesto que la yuxtaposición entre lo histórico-legendario y lo bíblico constituye la primera piedra sobre la que se levanta el edificio trágico. Sin embargo, Rojas modifica uno de los términos de la comparación y, a diferencia de las crónicas de las que extrajo el asunto del drama, renuncia a la versión canónica del *Génesis* y proyecta sobre la historia una versión apócrifa del mito de Caín que formaba parte de la tradición legendaria y que puede rastrearse igualmente en otros dramaturgos auriseculares (Lope de Vega o Felipe Godínez).

## Abstract:

This paper examines the influence of some Old Testament Apocrypha in *El Caín de Cataluña*, by Rojas Zorrilla. Analyzing the sources in which the writer could have been inspired we can discover

---

\*Este trabajo se inscribe en el proyecto *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla. II. Tragedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-03/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación dentro del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011.

the mixture between the historical-legendary and biblical ingredients as the foundation stone of Rojas Zorrilla's tragedy. Instead of using the canonical text of *Genesis* –commonly used by the chroniclers who tell the story of Berenguer and Ramón–, Rojas Zorrilla prefers to appeal an apocryphal version of the myth of Cain (like other contemporary playwrights).

---

La acción dramática de *El Caín de Cataluña* se articula en torno a un suceso histórico que aparece relatado en varias crónicas: el asesinato de Ramón Berenguer, hijo del conde de Barcelona, a instancias de su propio hermano, Berenguer Ramón, en el año 1082.

Es difícil determinar con certeza la fuente exacta de la que extrajo Rojas el material diegético dramatizado en su pieza –los detalles de la historia se reiteran, con algunas variantes, de unas crónicas a otras–; sin embargo, no hay duda de que el dramaturgo conocía bien el paralelismo que los cronistas establecían entre el asesinato del heredero al condado de Barcelona y el fratricidio de Abel y ello bastó para inspirarle los episodios fundamentales de una tragedia.<sup>1</sup>

La influencia de las crónicas es evidente, tanto en el plano temático como en el plano retórico del drama: de la narración histórica proceden las coordenadas espacio-temporales en que se contextualiza la acción, los personajes que intervienen en ella o los acontecimientos centrales de la trama –

---

<sup>1</sup> No obstante, confróntese esta opinión con el trabajo de Pedraza Jiménez [en prensa] sobre «la musa histórica de Rojas»: el autor revisa las crónicas medievales en busca de noticias en torno al fratricidio de Ramón Berenguer II para constatar que este episodio se encuentra presente en todas las historias de los Condes de Barcelona y en las crónicas de la Corona de Aragón (*Gesta comitum Barchinonensium*, *Crónica de San Juan de la Peña* o *Llibre dels feyts d'armas de Catalunya* de Bernat Boades). De ahí pasó a otras versiones que circularon en la Edad Moderna (*Chroniques de Espanya* de Pere Miquel Carbonell; *Anales de la corona de Aragón* de Jerónimo Zurita; *Historia de España* de Juan de Mariana; *Historia de los victoriosísimos antiguos condes de Barcelona* de Diago o la *Crónica universal del Principat de Catalunya* de Jeroni Pujades), pero es difícil que Rojas se inspirase en ellas para componer *El Caín de Cataluña*.



elementos suficientes para clasificar la pieza dentro de la categoría del drama histórico—; pero también otras estrategias compositivas, como veremos. No obstante, el poeta no se limita a seguir al pie de la letra el orden de los acontecimientos relatados por las fuentes históricas y se distancia de ellas mediante la incorporación de algunos elementos temáticos de procedencia mítico-legendaria que intensifican el valor simbólico del drama.

### 1. La *Biblia* como espejo de la historia

La reconstrucción de la historia elaborada por los cronistas de la temprana modernidad está condicionada por los arquetipos míticos de la tradición cristiana. La historia humana se concibe como continuación y repetición de la sagrada y en su narración abundan los sucesos (históricos o legendarios) que se equiparan y relacionan sistemáticamente con episodios similares extraídos de la Biblia y de otros textos vinculados a ella, lo que proporciona un sentido providencialista al devenir de la humanidad.

Así, en los anales de los distintos reinos peninsulares son frecuentes los fratricidios motivados por causas políticas cuando los hermanos enfrentados se disputan la sucesión al trono, el poder o determinada herencia. Tales sucesos suelen interpretarse de forma tópica y recurrente mediante su comparación con el enfrentamiento bíblico entre Caín y Abel.<sup>2</sup>

En el caso que aquí nos interesa, el asesinato de Ramón Berenguer a instancias de su hermano Berenguer Ramón, la equivalencia entre el mito de Caín y el episodio histórico aparece por primera vez en la narración que Pere Miquel Carbonell proporciona en sus *Cròniques d'España* (Barcelona, 1543):<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Por citar solo algunos: el asesinato de Pedro I a manos de su hermano Enrique II (narrado, entre otras, en la *Crónica de Pedro I* del canciller Pérez de Ayala y en la *Historia General de España* de Juan de Mariana), el de Sancho IV o el de los reyes godos Enrico y Teodorico (narrados también por Mariana en su *Historia de España*), etc.

<sup>3</sup> Esta alusión parece incluirse a partir de la crónica de Pere Miquel Carbonell. Sin embargo, no se encuentra en las crónicas medievales, más cercanas a los hechos, ni en los *Anales de la*



E mort que l'hagué [Berenguer a su hermano Ramón], dissimulà a la gent del comte e sua qui l'aconseguien com aquell havia trobat mort, de què mostrava fer-ne gran dol. E axí plorant ell e los altres, aquel féu portar a la ciutat de Gerona. Y exint tot lo clero per rebre lo dit cors, acompanyat quasi de tot lo poble de la ciutat de Gerona, lo cabiscol volgué començar a cantar aquell responç qui diu: *Succurrite sancti Dei, occurrите Angeli*. Fonch miracle que nunca pogué dir ne començar, tant no.s perforçava, sinó aquell altre responç: *Ubi est Abel frater tuus, ait Dominus ad Chaim*. [Carbonell, 1997: 27]

Y de ahí pasó a otros textos de la misma índole, como la *Tercera parte de la Crónica de la ciudad y reino de Valencia* de Martín de Viciana:

El Berenguer Remón, por embidia e malquerencia que tenía a su hermano el conde, determinose de le matar. Y buscando oportunidad, un día, caminando el conde desde Sant Celoni a Girona, el Berenguer Remón, de improviso, le asaltó e mató. Y después, fingiendo que lo hallara muerto, lloraba sobre del cuerpo del conde, su hermano. Después, llevando el cuerpo del conde a Girona para le enterrar, salieron al camino para le rescebir los clérigos y la gente honrada de la ciudad. E quiriendo el chantre entonar el responso: «succurrite sancti dei, ocurrite angeli», nunca pudo ninguno de los clérigos entonar ni cantar, sino que sus lenguas convirtieron en este canto *Ubi est Abel frater tuus, ait dominus ad Caim*, del que todos se admiraron y murmuraron y creyeron que don Berenguer Remón fue el cruel homicida, por embidia e ambición de dominar [...] E a la hora que el matador fue depositado, perdió la palabra y quedó mudo y vagando por el mundo. Como otro y segundo Caín se fue de Catalunya, que nunca más pareció. [Viciana, 1563: 67-68].

Llama la atención la semejanza entre el relato de Viciana y el que Hieronym Pujades inserta en la *Crónica universal del Principat de Cathalunya* (Barcelona, 1609):

[...] Don Ramón Berenguer andaba un día de camino entre Barcelona y Gerona pasando por el paso que antiguamente llamaban la perxa [...] y estando en acechanza su hermano Berenguer Ramón, salió y con crueldad lo mató dándole muchas heridas [...] Después de haberle muerto disimuló a la gente de la compañía la maldad que había perpetrado [...] y dio orden para que fuesen por su hermano y lo llevasen a la catedral de Gerona a fin de darle eclesiástica sepultura. Llegados allí aconteció que habiendo el chantre o capiscol de

---

*corona de Aragón* de Jerónimo de Zurita. Puede verse otra lectura de este dato en el trabajo de Pedraza Jiménez [en prensa].



entonar y cantar aquel responso [...] que comienza «Succurrite sancti dei, occurrere Angeli Domini suscipientes animan eius [...]» sucedió, digo, cosa admirable y fue que el capiscol nunca pudo entonar lo que solía y debía: antes bien dijo muchas veces estas palabras: *Ubi est Abel frater tuus, ait dominus ad cainum*. [...] entró el pueblo y todos sospecharon que Berenguer Ramón había muerto al conde don Ramón por la ambición de quedarse solo en el señorío y al mando del principado de Cataluña [...] y por esto convocó Junta General y decretó que el fratricida fuese excluido de toda sujeción y derecho y echado de toda la tierra. [...] y perdió el habla y así, mudo, mendigo, gastó y acabó el resto de su vida cual otro Caín, prófugo sobre la tierra [Pujades, 1635: f.36].

Estos autores,<sup>4</sup> más alejados de los hechos que narran que sus predecesores medievales, se dejan influir en mayor medida por la tradición legendaria, de ahí que lo más importante del caso ya no sea el fratricidio en sí mismo, sino el modo en que se descubre el crimen y se castiga al culpable, pues las consecuencias del crimen están en consonancia con lo esperado y con el *speculum vitae* que proporcionan las escrituras.

Los elementos legendarios que los cronistas incorporan a sus narraciones revisten el acontecimiento histórico de la muerte de Ramón Berenguer de cierto simbolismo –sobre todo en cuanto al desenlace de la historia se refiere– y lo hacen coincidir con la versión del mito de Caín y Abel narrado en un capítulo del Génesis (4: 8-12); de ahí que ambos fratricidas sufran el mismo castigo. Así, al igual que Caín, Berenguer es marcado y desterrado (la marca de Berenguer es la pérdida del habla y su destierro coincide con la peregrinación a Jerusalén que refieren las crónicas).

Esta identificación entre Berenguer y Caín no sólo se documenta en anales e historias; pervive asimismo en algunas obras de carácter misceláneo – véase el *Ramillete de flores historiales* de Jean Bussières [1655: 363]– y en

---

<sup>4</sup> Hemos encontrado más ejemplos semejantes pero, por razones de espacio, no podemos reproducirlos aquí: *Segunda parte de la Crónica General de toda España* de Beuter, impresa en 1604, la de Esteban de Garibay (1553), los *Anales históricos del padre Pedro Abarca* (1682), etc. Esta versión del episodio del fratricidio persiste incluso en crónicas modernas como la *Crónica de la provincia de Gerona* de Narciso Blanch [1865: 77] o la *Crónica de la provincia de Lérida* de Enrique Blanch [1868: 14].



recopilaciones de leyendas –como «El conde Caín» de Cristóbal Lozano contemporáneo de Rojas y residente en Toledo–.

Por tanto, los datos indican que la superposición de la identidad del mito sobre la del personaje histórico formaba parte del imaginario cultural y Rojas no quiso o no pudo prescindir de ella. La deuda del drama de Rojas respecto a esta estrategia narrativa de las crónicas queda patente en el título de la obra, en la dramatización del crimen y, sobre todo, en la jornada tercera cuando se describe el funeral de la víctima:

A ese templo de María  
le condujeron, después  
de haber armado el cadáver  
con las insignias de rey.  
pero al querer empezar,  
como uso y costumbre es,  
el oficio de difuntos  
con santa y devota fe  
de Lérida el santo obispo,  
y todo el clero con él,  
en vez de cantar el salmo  
*De profundis*, escuché,  
sin que ningún sacerdote  
se pudiese detener,  
que a una voz conformes todos  
cantaban...

CONDE.  
MARQUÉS.

Decidme qué.  
*Ubi est Abel frater tuus?*  
¡Caín, dónde quedó Abel! (vv. 2508-2525)

Por tanto, el dramaturgo reconstruye la historia del fratricidio de Ramón a manos de su hermano sobre el esquema argumental de la narración mítica.



## 2. La correspondencia entre la fábula dramática y el mito de Caín

El desarrollo de la acción de *El Caín de Cataluña* está condicionado por los episodios emblemáticos del mito de Caín. Al hacer esta afirmación no nos referimos únicamente al conflicto principal, motivado por la envidia, y a la escena del crimen que tiene lugar al final de la segunda jornada. Hay más ingredientes y escenas de raigambre bíblica, aunque podrían pasar desapercibidos si sólo tuviéramos en cuenta la versión canónica del *Génesis*.

A diferencia de los cronistas, el toledano no recurre al *Génesis* para trazar el paralelismo o la correspondencia entre el mito de Caín y la historia de Berenguer, el fratricida. Rojas se inspira en una tradición apócrifa, más rica en detalles y con ingredientes inesperados para sus espectadores. Los detalles del mito de Caín que forman parte de esta versión proceden, fundamentalmente, de algunos libros excluidos del canon bíblico –*Vida de Adán y Eva, Libro de los jubileos, Cueva del Tesoro y Testamento de Adán*– y pervivieron en la tradición legendaria hebrea durante siglos. La huella de esta versión apócrifa está presente en otros autores, por lo que Rojas no es más original ni más heterodoxo que sus contemporáneos, como tendremos ocasión de ver.<sup>5</sup>

Aunque la huella de estos pretextos está disimulada por el ropaje histórico de la pieza, su presencia condiciona completamente la estructura del drama y la composición de los episodios emblemáticos de la fábula, modificando algunos aspectos de la anécdota histórica en que se inspira la obra.

La trama de *El Caín de Cataluña* se articula en paralelo a la versión del mito de Caín y Abel que transmiten estos textos apócrifos del Antiguo Testamento. El mito de Caín es el molde sobre el que el dramaturgo construye

---

<sup>5</sup> No obstante, debemos tener en cuenta que no son los únicos ingredientes o intertextos del drama: la relación entre *El Caín de Cataluña* y otras piezas del propio Rojas, como *No hay ser padre siendo rey* o *El más impropio verdugo*, es evidente. Véase Pedraza [en prensa] para más detalles.



su pieza, insertando en él los episodios e ingredientes históricos –al igual que el fragmento del *Génesis* había servido de espejo e inspiración a los cronistas—. El resultado, más que curioso, se consigue mediante la yuxtaposición de los episodios inspirados por la historia y los que se inspiran en el mito bíblico.

### **2.1. El conflicto entre hermanos: la envidia y los celos**

Desde las primeras escenas de *El Caín de Cataluña* se plantea un conflicto paterno-filial entre el conde de Barcelona y sus dos hijos: Ramón, el primogénito heredero al trono, y Berenguer. El padre aparece profundamente preocupado por el comportamiento de su hijo menor que, envidioso y cruel, cuestiona la legitimidad de su hermano mayor para heredar el poder y pretende despojarlo de todo lo que le corresponde por el derecho de primogenitura.

La envidia enfermiza de Berenguer amenaza incluso el futuro personal de Ramón. Para imponer su voluntad sobre los planes de su hermano, el menor rechazó a Constanza, que era su prometida, y contrajo matrimonio con Leonor, que iba a casarse con Ramón. El conde cedió ante este capricho pensando que así cesaría la envidia del menor, pero cuando consiguió lo que quería, Berenguer se cansó de su esposa Leonor y se encaprichó de Constanza, por lo que trata a toda costa de impedir la boda de su hermano con su antigua prometida.

La introducción de este complicado enredo amoroso en la acción trágica permite al dramaturgo añadir un ingrediente más al conflicto entre hermanos: los celos, además de la envidia, serán la causa de enemistad entre Ramón y Berenguer. Al insertar la trama amorosa, Rojas cumple con una convención dramática ineludible de la comedia nueva pero, al tiempo, deja en evidencia su deuda respecto al pretexto bíblico que condiciona la acción de la obra.

El asesinato de Abel se vincula a los celos de Caín en varios textos apócrifos. Así, en el *Testamento de Adán*, el primer hombre le explica a su hijo



Set lo siguiente: «Caín, tu hermano, mató a Abel, tu otro hermano, por celos de Leboda, tu hermana» [Martínez Fernández, 1987: 499]. El mismo hecho se menciona en el *Libro de los Jubileos* y en el texto conocido como *Cueva del tesoro* encontramos la siguiente versión de la historia:

Y conoció Adán a Eva, su mujer, y concibió y dio a luz a Caín y a Leboda, su hermana, junto con él. Y cuando crecieron los niños, conoció Adán a Eva y de nuevo concibió y dio a luz a Abel y a Qalimat, su hermana, con él. Y cuando crecieron los niños dijo Adán a Eva: que Caín tome por esposa a Qalimat, la que fue dada a luz con Abel y que Abel tome a Leboda, la que nació con Caín. Pero Caín dijo: «yo tomaré a mi hermana y que Abel tome a su hermana», pues Leboda era muy bella. Cuando Adán oyó estas palabras le desagradaron mucho y dijo: «es una transgresión del mandamiento esto de que tú tomes por esposa a tu hermana que nació contigo, así que tomad frutos de la tierra y corderos del rebaño y subid a la cumbre de la montaña y ofreced ahí vuestras ofrendas» [...] pero sucedió que mientras bajaban se introdujo Satán en Caín para que matase a su hermano Abel a causa de su hermana y porque su sacrificio fue rechazado y no aceptado por Dios y aumentó la envidia de Caín hacia su hermano y cuando descendían la llanura se alzó Caín contra su hermano y lo mató con un golpe de piedra de pedernal [Díez Macho, 1982: 433, nota 99].<sup>6</sup>

Este episodio hunde sus raíces últimas en la tradición legendaria hebrea pero era bien conocido por los dramaturgos y autores auriseculares: Lope de Vega menciona esta versión de la historia en *Los pastores de Belén* (1612):

Adán, con nuestra madre Eva, a quien Dios dio por mujer para perpetuar la humana generación, tuvo dos hijos: Caín y Calmana, que fue mujer de Caín. Pasados quince años nacieron Abel y Delbora. Caín por envidia mató a Abel, aquélla por quien entró la muerte en el mundo y a quien llamó Jacob fiera crudelísima, que devoró a su Hijo José. En esta muerte del inocente hermano, origen y principio de la guerra y fin de la edad de oro, comenzó la primera persecución de los buenos por el verdadero y divino culto [Lope de Vega, 1991: 454].

---

<sup>6</sup> Esta misma versión aparece en el Corán y forma parte de las leyendas bíblicas musulmanas.



Felipe Godínez se inspiró en esta misma tradición apócrifa para componer *El primer condenado*,<sup>7</sup> un drama bíblico centrado en el conflicto entre Caín y Abel y en sus consecuencias para la humanidad. Los personajes de Delbora y Calmana, hermanas gemelas de Caín y Abel respectivamente, desempeñan un importante papel en la primera parte del drama y el enredo amoroso que tiene lugar entre los protagonistas y sus hermanas guarda grandes similitudes con *El Caín de Cataluña*.<sup>8</sup>

*El primer condenado* arranca con una discusión entre Delbora y Caín que deja entrever desde el comienzo los celos del fratricida hacia su hermano:

DELBORA. Suelta fiero.  
CAÍN. Espera, loca,  
no resistas mi valor,  
que soy tu hermano mayor  
y obedecerme te toca.  
DELBORA. Viviendo mi padre Adán,  
Caín, no he de obedecerte.  
Es imposible quererte.  
Grave disgusto me dan  
tus rigores inhumanos,  
tus solícitas porfías.  
CAÍN. Delbora, no hay demasiadas  
si hay amor.  
DELBORA. Somos hermanos  
¿Cómo quieres que te quiera?  
CAÍN. Por eso mismo, cruel.  
Dime, ¿no es tu hermano Abel?  
[...] ¿Por qué a Abel, blanda, le enseñas  
la causa de tu cuidado?

(vv. 1-15 y 27-28)

Más adelante, cuando Caín encuentra la quijada que utilizará para matar a su hermano grita: «Hoy han de acabar mis celos/ hoy Abel ha de morir/ que

---

<sup>7</sup> Agradezco al profesor Germán Vega García-Luengos que me advirtiera sobre la existencia de esta pieza de Felipe Godínez [Vega García Luengos, 2001: 53-70].

<sup>8</sup> Evidentemente, Rojas evita el incesto y sustituye los lazos de sangre entre los protagonistas por otro tipo de compromiso, más afín a las creencias del público.



Caín no ha de sufrir/ tantas penas y desvelos». <sup>9</sup> (El primer condenado, Jornada II, fol 275)

Como Lope de Vega o Godínez, Rojas conocía estos detalles del mito de Caín y se inspiró en ellos para idear la trama de amor y celos de *El Caín de Cataluña*. El dramaturgo reitera la importancia de los celos como ingrediente del drama poco antes de la escena final, cuando se escucha una canción que incide sobre los móviles de la tragedia y sintetiza el asunto del drama:

Por celos y por envidia,  
la noche más infeliz,  
Berenguer mató a Ramón  
en las faldas del Montjuí  
(vv. 3070-3)

## 2.2 La anticipación del crimen: el sueño de Constanza

Conscientes de que la envidia de Berenguer es irremediable, los personajes afectados por sus caprichos intentan impedirle que se case con Constanza, lo que únicamente sirve para incrementar el odio del protagonista hacia su hermano.

Será el conde de Barcelona quien, como Adán, reproche esta actitud a su hijo en un discurso que no tiene ningún efecto sobre él (vv.244-439).

La segunda jornada de *El Caín de Cataluña* arranca con la aparición de la agitada Constanza, que acaba de tener un sueño premonitorio sobre el asesinato de Ramón a manos de su hermano.

CONSTANZA. ¡Ay conde! ¡Ay Leonor! ¡Ay cielos!  
¿Luego los dos no habéis visto  
muerto a don Ramón, mi esposo,  
al acero vengativo  
de su hermano?

<sup>9</sup> Felipe Godínez, *El primer condenado*, Jornada II, fol. 275.



CONDE. [...] ¿Viste muerto a don Ramón?  
CONSTANZA. Ya imagino que está limpio  
del azul Mediterráneo,  
cuerpo de corales tintos.  
LEONOR. ¿Quién le dio muerte?  
CONSTANZA. Su hermano  
Berenguer.  
(vv. 1220-1237)

Como suele ocurrir ante estos indicios, nadie toma en serio las advertencias de Constanza y la noche en que Ramón vuelve de una campaña militar, la tragedia se precipita.

Estamos de nuevo ante un resorte habitual del drama trágico –donde proliferan los sueños y profecías que anticipan lo que va a pasar e incrementar la tensión del auditorio–, sin embargo, en este caso, podemos ver un paralelismo respecto a un momento de la *Vida de Adán y Eva*, donde Eva presiente que el mal acecha a su hijo Abel y habla con Adán:

«Señor mío, mientras dormía tuve la visión de que Caín manoseaba la sangre de tu hijo Abel y se la tragaba». Adán respondió: «Tal vez vaya a matarlo: separemos al uno del otro, hagámosles viviendas individuales». A Caín le hicieron labrador y a Abel pastor. De esta forma estaban separados el uno del otro. Con todo, al poco, Caín mató a su hermano Abel [Fernández Marcos, 1982: 342-43].

### 2.3 El fratricidio y la ocultación del cadáver

Al tiempo que Ramón obtiene licencia para casarse con Constanza, Berenguer encuentra una carta en que su esposa Leonor advierte a Ramón sobre los planes de su marido: ambos acontecimientos aumentan el odio que el antagonista siente hacia su hermano mayor y lo empujan a acabar con su vida.

De noche, Berenguer sale al encuentro de Ramón y lo asesina en medio de un paraje agreste (vv. 2219- 2240).



Antes de morir, Ramón dedica unas palabras de perdón al fratricida: «yo te perdono» (v. 2238).

Berenguer intenta enterrar el cadáver para ocultar su crimen, pero la dureza de la tierra se lo impide y el asesino se ve obligado a huir para no ser descubierto:

BERENGUER.                    Cubrir el cadáver quiero  
de arena; sobre ella, algunas  
peñas –en tanto que salen  
a lisonjearme, por duras,  
de aquestos árboles–; intento  
cubrir el cadáver... Rudas  
ramas de las hojas verdes,  
hacedle frondosa urna.  
¿Qué me quiere el cielo? ¿El centro  
para qué le dificulta  
sendas a mi planta? (vv. 2258-2268)

Cada uno de los detalles de este episodio puede relacionarse con la secuencia correspondiente del mito de Caín que venimos comentando.

También coincide en esto Rojas con otros dramaturgos contemporáneos: Lope de Vega y Godínez.

El segundo acto de *La creación del mundo* de Lope de Vega concluye con la escena del asesinato de Abel. La construcción de esta escena requiere de ingredientes similares a los empleados por Rojas y pone de manifiesto el influjo de la versión apócrifa del enfrentamiento entre Caín y Abel. Lo misma relación puede establecerse respecto al segundo acto de *El primer condenado* de Felipe Godínez.

En los tres dramas, el asesinato de Abel/Ramón es el episodio que mayores similitudes guarda respecto a la materia bíblica: la escena se ubica siempre en un espacio natural agreste, oculto por los árboles, donde el agresor acorrala y sorprende a su víctima.



Las diversas versiones no coinciden, sin embargo, en cuanto al instrumento que usó Caín para matar a Abel –tampoco lo especifica el *Génesis* (4:8)–. En la tradición legendaria proliferan todo tipo de armas: aunque la más común es la quijada que aparece en los dramas bíblicos de Lope y Godínez, en otras representaciones del mito se recurre a un bastón o báculo, una piedra, un hacha...<sup>10</sup> A diferencia de otros dramaturgos, Rojas lleva a cabo una modernización o actualización del mito, de ahí que su fratricida utilice su propia daga para asesinar a la víctima (v. 2218).

Tampoco se menciona en el *Génesis* (4: 9) la reacción de Abel ante el ataque de su hermano, pero en *La creación del mundo* y en *El Caín de Cataluña*, Abel y Ramón, respectivamente, caen al suelo pidiendo el perdón para su hermano –si el Abel de Lope reza: «Señor, perdonad mis muchos yerros/ y perdonad a Caín mi muerte» (vv. 991-994); las últimas palabras de Ramón en el drama de Rojas son: «hermano, yo te perdono»– por lo que debemos estar ante otro de los ingredientes legendarios del mito.

El fracasado intento del fratricida por ocultar su crimen es otro ingrediente reiterado en las variantes apócrifas y legendarias –se trata, de nuevo, de un detalle que no recoge la versión canónica del *Génesis*–:

El cuerpo de Abel, desde el día en que lo mató Caín, su hermano, había quedado sin sepultura. A pesar de que el perverso Caín se preocupó mucho por ocultarlo, no lo consiguió porque la tierra no lo recibía [Fernández Marcos, 1982: 336].

Ni Lope de Vega ni Rojas omiten este detalle. Ambos dramatizan la reacción del fratricida al intentar cubrir el cuerpo sin vida de su hermano para esconder su culpa: en *La creación del mundo*, Caín intenta cubrir a Abel con

---

<sup>10</sup> Para más detalles sobre las representaciones iconográficas del asesinato de Abel a manos de Caín, véase el trabajo de Emerson [1962: 840]: uno de los detalles más curiosos de este artículo tiene que ver con las representaciones en que aparece Caín mordiendo a Abel y bebiendo su sangre: la más famosa se encuentra en una ilustración de la de la Biblia de Alba, pero esta escena también aparece esculpida en el coro de la Catedral de Toledo.



unas ramas (vv. 1018-1024), mientras que Berenguer intenta ocultar el cadáver de Ramón con unas piedras. En ambos casos, no es posible ocultar el cuerpo.

La dificultad de enterrar a Abel simboliza la imposibilidad de esconder un crimen a los ojos de Dios y se relaciona con las primeras palabras que Yavhé dirige a Caín tras el crimen: «la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra» (*Génesis*, 4:10).

#### 2.4 El descubrimiento del crimen y la negación del fratricida

Tras las trágicas consecuencias que ha tenido el conflicto entre los hermanos, queda por determinar el castigo que recibirá el fratricida. La jornada tercera plantea así un nuevo conflicto cuyo protagonismo se reparte entre Berenguer y el conde de Barcelona, que ha de ejercer justicia contra su único heredero.

A partir del fratricidio, momento crucial y más significativo de la tragedia, la acción de la tercera jornada se detiene en torno al momento en que el Conde descubre el crimen y el peculiar interrogatorio al que el pueblo somete a Berenguer.<sup>11</sup> A pesar de que los indicios, el fratricida niega en tres ocasiones ser el responsable de la muerte de su hermano reiterando las conocidas palabras de Caín:

TODOS.	Berenguer ¿adónde queda tu hermano?	
BERENGUER.	¿Pues yo sé de él? ¿Soy yo su guarda?	
		(vv. 2540-2543)

<sup>11</sup> Se trata de una escena tensa, entrecortada, en la que Rojas recurre a la *amplificatio* para dilatar el patetismo del momento en que el padre descubre que su primogénito ha sido asesinado.



Sin embargo, al final del interrogatorio, reconoce su crimen con jactancia, se autoproclama Caín y confiesa que volvería a matar a su Ramón tantas veces como éste reviviera. Ante tal falta de arrepentimiento, él mismo conoce su destino y está dispuesto a aceptar su pena: «Muera yo como Caín/ y por yerro» (vv 2566-67).<sup>12</sup>

El pueblo se levanta para linchar al que los ha despojado de su futuro gobernante y el conde, en tanto que decide el castigo, ha de poner bajo custodia a su hijo y ordenar que nadie lo mate (vv. 2714-2723).<sup>13</sup>

En el proceso toman parte las autoridades eclesiásticas, representadas por el obispo de Lérida, y los consellers como representantes de la autoridad civil; mientras que el obispo implora piedad para el fratricida, los consellers solicitan que sea ejecutado. El padre acaba firmando la sentencia de muerte para su hijo, aunque poco después acude a escondidas a su celda y le abre la puerta para que pueda huir.

## 2.5. La muerte accidental de Caín

La escena final incorpora una buena dosis de efectismo: al intentar escapar de su celda, Berenguer recibe el disparo de uno de los soldados que velaban por su seguridad y que lo confunde con otro. Con ello, el azar abre el paso a una justicia poética que no está exenta de ironía: pues el conde, sin pretenderlo, ha empujado al fratricida hacia la muerte cuando intentaba salvarlo.

Aunque a primera vista no es fácil olvidarse de las coordenadas históricas en que se desarrolla la trama de *El Caín de Cataluña*, el dramaturgo

---

<sup>12</sup> Ante la jactancia del criminal, el padre y Constanza apelan a la venganza repitiendo versos procedentes del Salmo 95:1.

<sup>13</sup> Al igual que Yavhé, el conde intenta salvar a su hijo de una muerte violenta y ordena encerrarlo en una torre.



siembra cuidadosamente el texto de constantes referencias al episodio bíblico en que se narra la historia de Caín y Abel, referencias que sin duda no pasaron desapercibidas al público de la época, que probablemente no tuvo tanta dificultad como el lector actual para identificar las escenas inspiradas en la Sagrada Escritura.

Por tanto, las reiteradas alusiones a la muerte de Caín que incorpora Rojas en el tercer acto de su tragedia no fueron fruto de una singular originalidad sino una alusión al mito compartida con su público, pues el poeta habla de ello como si fuera algo conocido por todos: cuando Berenguer augura «Muera yo como Caín/ y por yerro; que cruel/ más sangrienta me despida/mejor flecha otro Lamec» se está refiriendo al episodio legendario de la muerte de Caín a causa de una flecha disparada accidentalmente por Lamec.<sup>14</sup>

Recordemos que Lope de Vega también dramatiza la muerte de Caín en la tercera jornada de, donde el suceso tiene lugar de forma accidental a través de una flecha disparada por Lamec. Tanta coincidencia sólo podía deberse a dos causas: o Rojas conocía la obra de Lope o ambos autores se inspiraron en una tradición común.

De nuevo hay algunas coincidencias entre la forma en que Rojas y Lope de Vega presentan el castigo de Caín-Berenguer. Ambos autores sitúan el momento de la revancha contra el agresor en los últimos pasos del drama, dejando para el final la resolución del conflicto fundamental.

En el caso de *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, la muerte accidental de Caín por obra de Lamec llamó la atención de algunos críticos por no ajustarse a la versión oficial del Antiguo Testamento. Es el caso de Menéndez Pelayo que se refiere así a las fuentes del drama bíblico de Lope:

---

<sup>14</sup> En la versión canónica de la Biblia –fijada tras el concilio de Trento– se menciona a Lamec en el *Génesis* pero en ningún lugar se especifica que fuera autor de la muerte de Caín. La redacción del texto canónico hace pensar que falta algún detalle importante para seguir la historia: «Dijo pues Lamec a sus mujeres Ada e Zila: oíd lo que voy a decir, oh vosotros mujeres de Lamec: yo he matado a un hombre con la herida que le hice y he matado a un joven con el golpe que le di» (*Génesis*, 5).



Esta comedia se ajusta en todas sus partes al texto de la Sagrada Escritura, solo ofrece una ligera desviación, o más bien una desviación libre, en lo tocante a la muerte de Caín por la saeta de Lamec. Pero aún *esta interpretación caprichosa de un lugar del Génesis (4:23), que de ningún modo dice lo que se pretende, era muy antigua entre los rabinos y entre los cristianos* y fue ya adoptada en algunas obras del teatro religioso de la Edad media. Pero fuera de esto, ningún vestigio hay en Lope de las tradiciones apócrifas [Menéndez Pelayo, 1949: 145].

Sin embargo, la alusión no es casual, Lope también reitera esta tradición apócrifa en *Los pastores de Belén* (1612):

Mató Lamec a su ascendiente Caín escondido entre unos árboles, pensando que era fiera, por cuyo pecado setenta y siete personas de su sangre perecieron en el diluvio [Lope de Vega, 1991: 457-8].<sup>15</sup>

Estos textos son un ejemplo más de la proliferación de leyendas inspiradas en los textos apócrifos que circularon durante los Siglos de Oro y la utilización que algunos autores hicieron de ellas.

No prueban por sí mismos que los dramaturgos tuvieran una vinculación ideológica con el pensamiento y la religión hebreos. En muchos casos, se trata de anécdotas que fueron popularizadas por autores cristianos —a través de obras como el *Liber responsolis* de San Gregorio, la *Glosa Ordinaria* de Walafrido Strabón o la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor,<sup>16</sup> pero también la *General Estoria* de Alfonso X—. Estas versiones tuvieron éxito porque compensaban la falta de detalles del *Génesis* en torno a la historia de Caín y

---

<sup>15</sup> Alborg [1970: 299] señala que Lope conocía alguna de las leyendas apócrifas difundidas durante la Edad Media y los siglos de Oro gracias, sobre todo, a los judeoconvertos. Por su parte, Shervil insiste en la influencia de las leyendas rabínicas en *La creación del mundo* procede de la obra de Bartolomé Palau: *Victoria de Christo*.

<sup>16</sup> Seguimos a Emerson [1962] y a Goosen [2006: 64] en este punto. También Sebastián de Covarrubias [2001] alude a la muerte de Caín por obra de Lamec y cita a Pedro Comestor como fuente. Encontramos una alusión similar en el *Libro de proverbios glosados* de Sebastián de Horozco [1994: 213-14], cuyo relato presenta detalles muy similares a los que utiliza Lope en el drama bíblico al que acabamos de aludir.



Abel. De ahí su constante presencia en la literatura y el arte europeos, que no se inspiraron en los textos canónicos bíblicos sino en este corpus a medio camino entre lo mítico y lo legendario.<sup>17</sup>

Puede que Rojas Zorrilla acudiera a estas fuentes como vía para introducir la variedad en una fábula de raigambre histórica cuyo desenlace era demasiado previsible para las exigencias de su público.

### Bibliografía citada

ABARCA, Pedro, *Segunda parte de los Anales históricos de los Reyes de Aragón*, Salamanca, Lucas Pérez, 1684.

BEUTER, Pere Antoni, *Segunda parte de la Corónica General de toda España y especialmente del reino de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio, 1604.

*Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Broker, 1998.

BLANCH, Enrique, *Crónica de la provincia de Lérida*, Madrid, Rubio, Grilo y Vittori, 1868.

BLANCH E ILLA, Narciso, *Crónica de la provincia de Gerona*, Madrid, Rubio, Grilo y Vittori, 1865.

BUSSIÈRES, Jean, *Ramillete de flores historiales... Segunda parte*, traducido al castellano por Lorenço Matheu y Sanz, Valencia, Bernardo Nogués, 1655.

---

<sup>17</sup> En el arte escultórico hispánico se encuentran testimonios de estas leyendas que datan de los siglos XI-XII en la portada de Santo Domingo en Soria, la Seo de Zaragoza, la catedral de Toledo o la portada del monasterio de Santa María de Ripoll, donde las crónicas dicen que fue enterrado el cuerpo de Ramón Berenguer. Estas piezas parecen ser testigos de una tradición veterotestamentaria muy difundida en la península. Véanse los trabajos de Michel, Paul-Henri [1958: 198], «L'íconographie de Cain et Abel», Cahiers de Civilisation medievale o Emile Male [2001], el arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico.



- CARBONELL, Pere Miquel, *Croniques d'España*, ed. Agustín Alcoberro, Barcelona, Barcino, 1997.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana y española*, ed. de G. Dopico Black y J. Lezra, Madrid, Polifemo, 2001.
- DÍEZ MACHO, Alejandro (ed.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, 6 vols., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982-2009. Textos citados:
- \_\_\_\_\_, *Vida de Adán y Eva*, ed. N. Fernández Marcos, vol. II, 1982, 317-352.
- \_\_\_\_\_, *Libro de los jubileos*, ed. F. Corriente y A. Piñero, vol. II, 1983, 65-193.
- \_\_\_\_\_, *Testamento de Adán*, ed. F.J. Martínez Hernández, vol. V, 1987, 391-439.
- EMERSON, Oliver F., «Legends of Cain, specially in old and Middle Age», *Modern language Association of America*, vol. 21, nº 14, 1906, 830-880 (reimp. Kraus Reprint Corporation, New York, 1962).
- GODÍNEZ, Felipe: *El primer condenado*, sl., si., sa. (ejemplar consultado: BNE T/55343/33).
- GOOSEN, Louis, *De Abdías a Zacarías: temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes, la literatura, la música y el teatro*, Madrid, Akal, 2006, 64-71.
- HOROZCO, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Kassel Reichenberger, 1994.
- LOZANO, Cristóbal, «El Conde Caín», en *Leyendas y tradiciones españolas*, ed. de José Bergua, Madrid, Imprenta Sainz, 1955, 258-265.
- MARIANA, *Historia General de España*, Barcelona, Francisco Oliva editor, 1839.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, S.A. de Artes Gráficas, 1949.
- OLMO LETE, Gregorio: *La Biblia hebrea en la literatura. Guía temática y bibliográfica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, 19.



- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe: «La musa histórica de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*», Actas del Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Dresde, 28-31 de marzo de 2007, en prensa.
- PUJADES, Hieronym, *Crónica universal del principat de Catalunya*, Barcelona, Hieronym Margarit, 1609 [en línea] <[http://books.google.es/books?id=mnXsUs\\_iTscC&printsec=frontcover&dq=pujades&hl=es&ei=6RrnTInSHZCZOtqrhcYK&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=mnXsUs_iTscC&printsec=frontcover&dq=pujades&hl=es&ei=6RrnTInSHZCZOtqrhcYK&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false)> [consultado el 26/10/2010]
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *El Caín de Cataluña*, ed. de Gemma Gómez Rubio, en preparación. (Revista Renacimiento, Madrid, 1925).
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, ed Julio M. Duarte, Zaragoza, Ed. Ebro, 1972.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Los pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, P.P.U., 1991.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas», en I. Pardo y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro* (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro), Almería, IEA, 2001, 53-70.
- VICIANA, Rafael Martín de, *Tercera parte de la Crónica de la ciudad y reino de Valencia*, Valencia, 1564 [en línea] <[http://books.google.es/books?id=ccdGI3baTEoC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=%22Tercera+parte+de+la+cr%C3%B3nica+de+la+%C3%ADnclita%22&source=bl&ots=U2XDySxada&sig=drF11AiDtrQYcCiFfAtsJHjBjcw&hl=es&ei=TR3nTKvRD5CJhQfDreHcDA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=ccdGI3baTEoC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=%22Tercera+parte+de+la+cr%C3%B3nica+de+la+%C3%ADnclita%22&source=bl&ots=U2XDySxada&sig=drF11AiDtrQYcCiFfAtsJHjBjcw&hl=es&ei=TR3nTKvRD5CJhQfDreHcDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)> [consultado el 29/10/2010].
- ZURITA, Jerónimo de, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977.



**Siglos XIX-XX**

**19th-20th Centuries**

**XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> Siècles**

# Tensiones internas como estrategia para la construcción de personajes en *Judith* de Friedrich Hebbel

Fernando Gabriel Pagnoni Berns  
Universidad de Buenos Aires  
citeron05@yahoo.com

## Palabras clave:

Christian Friedrich Hebbel, *Judith*, *Herodes und Mariamne*, *La Biblia*.

## Key Words:

Christian Friedrich Hebbel, *Judith*, *Herodes und Mariamne*, *The Bible*.

---

## Resumen:

La *Biblia*, en sus libros, contiene una tensión fundamental entre Cristianismo y paganismo que recorre todo el texto. Los personajes bíblicos, sin embargo, se presentan como arquetipos. Christian Friedrich Hebbel trabajaría en *Judith*, la construcción de los personajes utilizando estrategias por medio de las cuales las tensiones epistemológicas se proyectarían al interior de los mismos, complejizándolos, a la vez que ilustrarían el contexto histórico del autor.

## Abstract:

The *Bible*, in its books, contains a fundamental tension between Christianity and paganism, right through all the text. The Biblical personages, nevertheless, appear like archetypes. Christian Friedrich Hebbel would work in *Judith*, the construction of the personages using strategies by means of which the epistemological tensions would project to the interior of them, to full complexity, at the same time as they would illustrate the historical context of the author.

---

---

Al leer *Herodes y Mariene* (*Herodes und Mariamne*, 1850) de Christian Friedrich Hebbel (1813-1863), podemos notar, en el apartado dedicado al listado de personajes, una primera didascalía que se presenta ambigua. Con referencia al tiempo en el que transcurre la obra se menciona «el del nacimiento de Cristo».<sup>1</sup> Esta inespecificidad, que no respeta las elipsis que encontramos entre los actos, encuadra al drama y a sus acontecimientos en un aura de divinidad que redefine la fábula y todas las escenas.

Es imposible leer la obra y sustraerse del mito bíblico, aun cuando Hebbel trabaja más con la reconstrucción histórica que con el intertexto de las Sagradas Escrituras. Solo con la llegada de los tres reyes de Oriente (luego llamados Santos Reyes o Reyes Magos por la Iglesia Católica) en el final del último acto, se hace explícita la relación entre drama y fuente. Con el arribo de estos, la lectura del drama se redefine y se abre a nuevas interpretaciones más allá de la cronología histórica.

Que la totalidad de la obra transcurra durante el nacimiento de Cristo, como toda especificación temporal, somete a la misma a una tensión dramática entre un tiempo real (entiéndase el transcurso del dominio de Herodes sobre ciudades de Roma durante su matrimonio con Mariamne, la cual muere en el año 29 antes de Cristo) y el tiempo bíblico, el cual es mítico y se aparta de la veracidad historiográfica.

Esta disyunción temporal que se establece desde el mismo comienzo de la obra es solo un ejemplo de las muchas clases de tensiones con las que Hebbel juega en sus dramas, tensiones que recorren toda la obra y se proyectan desde las situaciones a los personajes, los cuales constituyen su estado a partir de las mismas.

No encontramos en la *Biblia* la tensión semántica en las estrategias discursivas en la construcción de la obra. Hebbel toma los mitos bíblicos y los reconstruye, sometiéndolos a una operación de espesor psicológico y

---

<sup>1</sup> Todas las referencias y citas sobre esta obra estarán extractadas de la edición de 1923, publicada en Madrid por Calpe.



social, acercando a los personajes y al texto dramático más al tiempo histórico del autor que al reconstruido o al mítico.

Gran parte de la literatura alemana se ha escrito sobre las tensiones territoriales, producto de los intentos de Alemania por configurarse como Nación. Por ejemplo, toda la corriente del Romanticismo alemán ilustraba en su literatura las luchas internas, que nacieron de diferencias tanto ideológicas como religiosas y de la unión territorial, al tiempo que se intentaba obtener un principio de identidad propia, tanto en lo cultural como en lo social, que unificara y distinguiera de lo que es «otro».

La obra de Hebbel se encuadra en el realismo que comprende, aproximadamente, el período entre los años 1830-1890, el cual continúa a la corriente romántica. En ese momento histórico, los movimientos de liberación política de otros países daban un nuevo impulso a las ideas de unificación nacional.<sup>2</sup> En 1850 (año de *Herodes und Mariamne*), el rey de Prusia finalmente saca adelante una Constitución, primer paso para una identidad colectiva en una Alemania que laboriosamente busca una unificación de sus estados.

Podríamos entonces argumentar que las historias bíblicas, con su trasfondo constante de épicas disputas territoriales y religiosas entre cristianos y paganos, son materia prima de mucha ductilidad para ilustrar estas mismas búsquedas de una identidad propia fácilmente extrapolable a cualquier situación o lugar geográfico del mundo.<sup>3</sup>

Sin embargo, los personajes bíblicos se dividen dicotómicamente en positivos y negativos –no es extraño, si se trabaja con la idea del mal contra el bien, del cristianismo contra el paganismo–. Necesariamente, llevar un pasaje bíblico al teatro requerirá trabajar los personajes para enriquecer no

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, las naciones latinoamericanas se independizaban de España, los griegos obtenían su libertad con respecto a los turcos, Italia peleaba contra el yugo de Austria, etc. Para una mejor comprensión del contexto histórico de la Alemania en ese momento histórico, recomendamos la lectura de *An outline-history of German Literature*, de Friederich (ver bibliografía).

<sup>3</sup> Un ejemplo perfecto de esto último lo encontramos en *Primera història d' Esther*, que Salvador Espriu escribe en lengua catalana cuando esta estaba en serio peligro de desaparecer, convirtiendo a la obra en un monumento a la memoria social.

solo a estos, sino a toda la obra.<sup>4</sup> El drama es, en definitiva, otra instancia distinta de enunciación con respecto a la escritura y lectura (y su correspondiente interpretación) de la *Biblia*. Hebbel, como intentaremos demostrar en el análisis de su obra *Judith* (1841), trabajaba con los personajes de dos maneras diferentes pero complementarias: por un lado, el estatus del personaje se construye a través de aspectos de oposición con respecto al carácter de los demás personajes. Pero, este estado se establece a través de una técnica de «desdoblamiento», en la cual el personaje encuentra zonas en sí mismo que desconoce y que no puede profundizar por más que lo intente. Esta técnica, a su vez, se subdivide en dos. Por una parte, un desdoblamiento propiamente psicológico y, complementario, uno metafórico, en el cual los personajes se delinean a través de representaciones de ellos mismos que muestran, poéticamente, la opacidad de sus personalidades. Todas estas mecánicas de construcción de estatuto conviven en tensión permanente, nunca supeditándose una a la otra.

Trabajaremos con *Judith* por ser una obra que toma un mito bíblico «puro»; es decir, que no contiene rastros de veracidad histórica, lo cual permite al autor un juego más amplio en la construcción de personajes dramáticos al no tener que sujetarse a constricciones históricas. El ser un mito tiene la ventaja, además, de producir un proceso de «desterritorialización». Los mitos, al igual que las leyendas, poseen, por su mismo carácter, un espacio y tiempo de los cuales no se puede dictar un principio de verificación. Su tiempo y lugar se acerca más al de «había una vez». Se puede argumentar que la *Biblia* está llena de referencias temporales y geográficas, pero, como veremos más adelante, los anacronismos dentro del texto descontextualizan la fábula.

---

<sup>4</sup> Excepto, claro, los autos sacramentales, que funcionaban en el medioevo como una ilustración de los pasajes bíblicos para las gentes sencillas que no sabían leer, lo cual resultaba, la mayor parte de la población por aquel entonces. La creencia rigurosa en las Sagradas Escrituras y en la existencia de Dios impedían que los personajes presentaran cambios con respecto a lo poco que la *Biblia* pudiese aclarar acerca de ellos y su entorno.

Las tensiones territoriales, religiosas y culturales presentes en la *Biblia* son extrapolables a cualquier situación de colonialismo cultural, regional, religioso, etc. Lo que formaría una tensión entre las distintas concepciones de mundo de, al menos, dos culturas en la cual una intenta sobrepujar los contenidos simbólicos de la otra con fines de dominio.

Esto mismo puede trasladarse al interior de los mismos personajes, en los cuales diferentes concepciones de la vida y del mundo conviven formando contradicciones. Nuestra ideología o religión son parte de nuestra concepción de la vida, pero esta última excede largamente a las primeras. No logramos vivir exactamente según los dictados de nuestra forma de ver el mundo, y eso repercute en nuestra cotidianidad. La *Biblia*, en sus libros, contiene una tensión fundamental entre cristianos y paganos que recorre todo el texto. Los personajes bíblicos, sin embargo, y como ya observamos, son arquetipos de escasa profundidad (lo cual es necesario para los propósitos educativos y de adoctrinamiento bajo la fe que se propone). Por este motivo nos detendremos en el trabajo que Hebbel realiza con los personajes, en donde la tensión cultural se proyecta hacia el interior de ellos mismos, al tiempo que funciona como un eco de esa tensión exterior.

\*\*\*

Habíamos dicho que en *Herodes und Mariamne* se establecía una relación de sentidos entre el tiempo histórico reconstruido y el mítico bíblico con la aparición hacia el final de la obra de los tres reyes, los cuales traen la noticia del nacimiento de Cristo, el Rey de Reyes. En su primera tragedia, *Judith*, Hebbel toma por primera vez un relato bíblico. Al contrario que el mito de Herodes, esta narración bíblica no presentaría sustento de veracidad histórica debido a sus anacronismos.<sup>5</sup> El Libro de Judith se

---

<sup>5</sup> Estos anacronismos guían la lectura del Libro de Judith hacia su comprensión como ficción. Denise Dombkowski Hopkins, en su contribución para el libro *Women's Bible commentary*, menciona que el libro ya abre con un anacronismo: «Era el año duodécimo del reinado de Nabucodonosor, que gobernó a los asirios en la gran ciudad de Nínive,(1:1)». Sin embargo, Nínive fue destruida en el año 612 A.C, antes que Nabucodonosor se convirtiera en rey en el 605 A.C. Este es solo un ejemplo de los muchos



encuadra en los llamados escritos «deuterocanónicos», es decir, forma parte del Antiguo Testamento cristiano, pero no de la *Biblia Hebraea*.<sup>6</sup> Podríamos decir que al Libro de Judith se lo considera por completo ficción, cosa que no ocurre con los pasajes bíblicos en los cuales se menciona a Herodes, el cual, al menos, existió realmente. De hecho, la introducción al Libro de Judith abre de la siguiente manera:

Otra vez nos encontramos ante un relato didáctico, con un marco histórico completamente imaginario, del cual solo se conservan las versiones griega y latina. Probablemente fue escrito en el siglo II a. C, para mantener el ánimo de la pequeña comunidad judía que luchaba tenazmente por conservar su independencia frente al avance helenista (1183).<sup>7</sup>

La historia de Judith es entonces un «relato didáctico», no un hecho histórico. Lo que relata es la lucha del pueblo judío (Judith significa «judía») por su libertad e independencia. Este tipo de tensión por conservar un lugar, territorial y religioso, se emparenta con las luchas por la independencia y la unificación que se sucederían en el mundo durante su historia, y que es bien sabido, continúa hoy día.

No es nuestra intención insinuar que Hebbel toma al relato bíblico de Judith y lo convierte en una alegoría de lo que sucedía en Alemania por aquel entonces. Lo que tratamos es explicitar las posibles relaciones entre la elección de un determinado texto para su adaptación o traducción al lenguaje dramático en determinado momento histórico. El Antiguo Testamento narra la historia entre cristianos y paganos como correlato a una relación de lucha, no solo física, entre débiles y fuertes, por la supervivencia de los primeros: lo que se quiere salvar son las posiciones religiosas, la lengua, el territorio, en resumen, una pertenencia a un determinado lugar

---

errores históricos que apuntan a considerar a la historia como ficticia. Para profundizar, véase Sandoval, 2010.

<sup>6</sup> El término «deuterocanónico» se emplea para diferenciar libros o pasajes bíblicos en contraste con los escritos «protocanónicos», que sí se encuentran incluidos en la *Biblia Hebraea*.

<sup>7</sup> Todos los pasajes bíblicos del presente trabajo son tomados de *El libro del Pueblo de Dios. La Biblia* Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986.



con la libertad de elegir la simbología cultural y social que se quiera compartir con el resto de la comunidad que esté de acuerdo con este ideario. Esto último presenta puntos que pudieron llevar al autor a tomar esta historia bíblica como fuente para su drama trágico.

Judith es, en la *Biblia*, una joven viuda que vive en la ciudad de Betulia. Hasta los límites de la ciudad llega Holofernes, general del ejército asirio, enviado por Nabucodonosor, arrasando todo a su paso. Prácticamente todos los pueblos se han rendido a su poderío, todos excepto Betulia. Holofernes y su gente se apoderan de las fuentes de agua que funcionan como suministro al pueblo, para que la sed, y eventualmente el hambre, los obligue a rendirse. Judith decide acercarse a Holofernes y fingiéndose desertora, ganar su confianza. Cuando este duerme profundamente, producto de una borrachera, Judith corta su cabeza. Lleva la misma a Betulia en señal de victoria y los habitantes del pueblo se levantan contra el ejército invasor, el cual, al verse privado de líder, decide huir. Judith es entonces aclamada como una heroína y su nombre es convertido en símbolo de fortaleza y fe en Dios. Es esta misma fe la que permite a los débiles levantarse contra los grandes y fuertes.

Uno de los aspectos más llamativos del relato bíblico es la forma en que Judith consigue la victoria. Embriagando a Holofernes le corta la cabeza sin dudarlo ni tan siquiera un momento, luego lleva la cabeza a su pueblo y pide que la «cuelguen sobre las almenas de la muralla» (14:1) para espantar a los asirios en el combate final. El acto de Judith parece ser demasiado frío para los estándares modernos de heroicidad, casi un barbarismo que la emparenta con el mismo Holofernes. La misma introducción trata de salvar esta situación aclarando que «los recursos que ella emplea no son del todo ejemplares» (ed. 1986: 1183), pero los mismos son justificados porque el débil se apoya en su fe en Dios.

Hebbel toma este personaje positivo y muestra las zonas negativas del mismo, sin por ello perder de vista, en ningún momento, su condición de heroína, al cual pone en tensión dialéctica con los diferentes estratos que



componen al personaje. Las dudas de Judith son producidas por el desplazamiento de su fe en Dios por un deseo hacia una nueva divinidad, una más pragmática y carnal, como es el mismo Holofernes. Necesariamente, para poder responder a uno de los dos, deberá dejar caer a otro. La lucha entre posibles concepciones de Dios, entre una invisible e intangible y una física, bárbara y sensual, recorre y enmarca toda la obra. Así como el tiempo era de naturaleza divina en *Herodes und Mariamne*, el tiempo se hace tensión pura en *Judith*, ya no por la inscripción de un tiempo divino en uno histórico, sino por la disyunción entre diferentes concepciones de la divinidad, con sus consecuentes ideas acerca del mundo y la realidad como problemática ontológica.

\*\*\*

Friedrich Hebbel toma a los personajes del relato bíblico, agrega algunos y cambia ciertas situaciones para dramatizarlas. Lo más llamativo de estos cambios es que Judith es virgen, a pesar de haberse casado y enviudado.<sup>8</sup> Ella es, entonces, virgen y viuda al mismo tiempo, lo que puede ser considerado una contradicción. La virginidad acerca a la heroína de Hebbel a Juana de Arco, personaje que ya había sido tomado por el romanticismo de Johann Christoph Friedrich von Schiller en su *La Doncella de Orleans (Die Jungfrau von Orleans, 1801)*,<sup>9</sup> lo que no resulta extraño encontrando pasajes en la obra de Hebbel que retoma la subjetividad e inspiración del espíritu romántico anterior.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Esta novedad es necesaria. Para el bien de una comunidad (que es el fin que Judith persigue, tanto en la historia bíblica como en el drama), tradicionalmente en los tiempos antiguos, se requería un tipo de sacrificio, entre ellos, el humano. Por esto, se requería que la víctima fuese marginal a la comunidad. Una mujer cumplía el rol de reproducción, rol que solo comenzaba una vez casada. Mientras fuese virgen, no cumple función en la estructura social de su pueblo. Judith puede ser vista como víctima sacrificable, ya que arriesga su vida en pos de un bien comunitario. En el drama de Hebbel, ella no pierde la vida, pero sí su eje vital y esencial al enfrentarse con todas sus contradicciones, lucha de la cual no saldrá indemne. Ver Girard, 1983.

<sup>9</sup> Esta obra en realidad entraría en el período clásico de Schiller, pero contiene indudablemente muchos pasajes que podemos incluir en la poética del Romanticismo.

<sup>10</sup> Si bien la obra se encuadra en la poética abstracta del Realismo, ninguna obra es heterogénea y puede contener rasgos de otras poéticas. Entre otros ejemplos, el más



Los personajes principales del drama son dos: Judith y Holofernes. Esta se encuentra en un estado de tensión desde el principio de la acción en su carácter de viuda virgen. Pero, además, este personaje se construirá sobre tres directrices: como mujer, como diosa, y como *femme fatale*, todo a un mismo tiempo, sin que ninguna de estas figuras reemplace a la otra de forma permanente en algún pasaje de la obra. Holofernes, en cambio, es construido como personaje en base a solo dos directrices: Dios y bestia. Un dios bestial es el producto de esta ecuación, y no presenta necesariamente una contradicción. Judith lleva la parte más compleja al ser una mujer simple a la vez que esta dicotomía se tensiona con su estado de *femme fatale* y diosa que requiere adoración. No solo son tres caracteres en uno, sino que uno de ellos, ya está a su vez, dividido en dos figuras dicotómicas (el de mujer común en viuda/virgen).

Holofernes aparece como un ser terrible, cuya esencia misma es destrucción. «Cada palabra de su boca es una bestia carnicera»<sup>11</sup>(91) dice Efraím sobre el general del batallón asirio. Y, si bien Holofernes ya nos es presentado en el primer acto, son las interpretaciones de otros personajes lo que lo van constituyendo en su monstruosidad. Es una bestia de índole carnal y sensual: «mata a sus mujeres con sus abrazos y con sus besos» (92). La idea de Efraím, al describir a Holofernes como bestia mortífera, es asustar a Judith y así «empujarla a mis brazos» (92). Pero Judith solo concibe a la bestia como sensualidad, como alguien a conocer y ante el cual rendirse, más que como el enemigo. Como dice Jacinto Grau en su prólogo a la obra «Judith es la mujer nacida para Holofernes» (54) y la atracción es inevitable. Judith misma, sin conocer aún al general asirio, lo describe como un hombre ante el cual «la tierra que pisa parece esquivarse temblando» (96), añadiendo una imagen de ser sobrenatural en su perfil.

---

significativo es la exclamación de Judith referida a «*Jugando, me había metido en la razón como en un calabozo*» ed. 1944: 186. Lo anterior se encuadraría en lo que Jorge Dubatti llama «versión ampliada» de una poética. Véase Dubatti, 2008, especialmente capítulos II y V.

<sup>11</sup> Todas las citas del texto son extraídas de Hebbel, Friedrich, *Judith*, Buenos Aires, Emecé, 1944.



La idea de lo sobrehumano se potencia cuando Holofernes, al comienzo del acto cuarto, logra escuchar desde una distancia considerable lo que sus propios hombres están hablando: «Se sorprenden de que yo haya oído sus palabras. ¡Bastante vergüenza es para mí haber perdido mi tiempo y mi atención en hacerlo!» (138). De esta manera adquiere características casi sobrenaturales: la agudeza de los sentidos propio de los animales, punto interesante, ya que Holofernes no fue criado por su madre, a la cual no conoce en absoluto, sino que fue criado por animales, más precisamente, por leones:

¡Mi madre! Tan pocas ganas he tenido de conocerla como de ver mi tumba. Nada hay que me complazca tanto como ignorar de donde vengo. Unos cazadores me recogieron ya crecido y fuerte en una caverna de leones. Una leona me había amamantado. No es pues, extraño que un día ahogara al león entre estos brazos. ¿Y que es una madre para su hijo? El espejo de su flaqueza de ayer o de mañana (143).

No solo ha sido criado por animales, de los cuales heredó muchas cualidades como «bestia carnícora», sino que además encuentra orgullo en su génesis animal. Lo humano se le revela como debilidad y es en la falta de sentimientos morales y cívicos donde encuentra su fuerza.

Holofernes mismo se presenta ante Judith invocando las reacciones que su nombre provoca en la gente común: «¿Y cuando oíste rodar mis carros de guerra y las pisadas de mis camellos y el choque de mis espadas, que pensaste?» (163), por la figuración poética, convierte al líder de los asirios en sus propios carros de guerra, en su propio batallón. Continúa: «Pero, ¿y cuando viste que mi nombre sólo bastaba a prosternar tu pueblo en el polvo?» (163).

La *Biblia* misma juega con las figuras de la hipérbole para los ejércitos del general. A Holofernes lo seguía: «una multitud numerosa como las langostas y como los granos de arena de la tierra: su número era incalculable» (2:20). Hebbel toma esta idea y la lleva al extremo, hasta convertir a Holofernes en algo más que humano, una divinidad que puede



transformar al mundo, un ente semejante a la propia parca: «mi voz da la muerte» (168).

Así entramos en la segunda idea directriz que gobierna al general, la cual lo convierte en un Dios a temer. Al comenzar la obra, la primera acción de Holofernes es pedir un sacrificio para él mismo. Cuando se le pregunta sobre a cual Dios adorar en el día, el general interroga a cual de los dioses sacrificaron el día anterior. El gran sacerdote responde: «Lo echamos a suertes, obedeciendo tus órdenes, y el azar designó a Baal» (65). Queda establecida de esta manera la forma en que los paganos asirios veneran a sus dioses, y la importancia y el respeto que le brindan. En vez de tener un día para cada uno de ellos, todos sus dioses se mezclan, pierden su individualidad y termina dando lo mismo uno por otro. Son sencillamente indistintos en su panteísmo. Tanto es así que Holofernes decide que se sacrifique a su nombre, «un dios que todos conocemos» (66).

Cuando Nabucodonosor decide autoproclamarse divinidad y convertir en ley esta decisión, Holofernes le da dos tareas a su sacerdote: por un lado que queme la figura de Baal<sup>12</sup> y, por otro lado, le otorga la tarea de encontrar razones por las cuales Nabucodonosor es un Dios. Por cada razón le entregará una onza de oro. Entonces, el sentido religioso se destruye y construye a través de procedimientos ideológicos más que por un sentido de fe verdadera.

Una de las formas más importantes para construir una Nación o Estado es crear imágenes que represente un ente sobre la comunidad y que, al mismo tiempo, funcionen como elemento unificador. Lo que ambos líderes asirios intentan es encontrar una simbología en la cual los seguidores puedan identificarse, pero lo hacen con tan poca fe en la divinidad que tranquilamente cualquiera de ellos puede asumir esa forma. Lo que realmente importa es que esa manera de dominio se imponga sobre el resto del mundo. Este procedimiento lo podemos entender como una forma de

---

<sup>12</sup> Ante la pregunta del sacerdote sobre como destruir algo que hasta entonces se había adorado, Holofernes responde «*Que se defienda Baal si puede*» (74).



---

colonialismo cultural, en el cual una creencia construida socialmente (todas lo son), se impone, en este caso por la fuerza, a los demás pueblos, con la intención de encontrar una aparente y deseada unidad hegemónica.<sup>13</sup>

Si Dios está antes que la existencia misma y es en sí el génesis, Holofernes entiende que «lo primero es mi voluntad; lo segundo, vuestros actos, y no a la inversa» (68). De esta manera se arroja la creación del todo, tiempo y espacio, existencia completa.

No solo con el Dios cristiano Holofernes se compara. También encontramos un intertexto con la divinidad griega por excelencia, el mismo Zeus. «No quiero fijar límites a mi cólera. Sería pretender disciplinar el rayo» (158), o, ante la idea de su muerte, considera que esta es paralela a «apagar el rayo que amenaza incendiar el mundo» (167). Ante la pregunta de Judith sobre que pasaría si el cielo le envía un rayo para aniquilarlo, responde «Entonces, como si viniera invitado por mí» (171).

Está establecida en el imaginario cultural y simbólico la unión entre Zeus y el rayo, que lo representa y del cual, a su vez, el dios griego es representante. Con esta serie de figuras, Hebbel juega con las nociones no solo de unión entre dos términos (divinidad del orden de lo bestial), sino también con el arquetipo de los dioses cristianos y paganos en un mismo personaje.

Judith, por su parte, también posee una condición de diosa, producto de su gran belleza (idea ya presente en el relato bíblico). Pero la diferencia con Holofernes se halla en que no es esta la que exige reverencia, sino que los demás personajes, los cuales deslumbrados por su hermosura, no pueden evitar considerarla casi divina. Cuando los guardias asirios que custodian las fuentes de agua describen a Holofernes la belleza de Judith y el momento en

---

<sup>13</sup> Tomamos esta idea de la teoría gramsciana de la hegemonía. Para Antonio Gramsci, la hegemonía es un mecanismo de producción de consenso o de ideología que se afirma a partir de la producción de mensajes culturales, estéticos. La fuerza de las armas no producen hegemonía, solo es dominio y es mucho más «combatible». La hegemonía produce un consenso que baja «de arriba», es más insidioso y subterráneo. Ver *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. y *Los intelectuales y la organización de la cultura*, ambos texto de Antonio Gramsci (ver bibliografía).



que ella abrió el velo que cubría su rostro, refiriéndose al guarda que la vio primero, «Poco faltó para que él cayese a sus pies» (142). Aquior, hacia el final de la obra, ante la hazaña de la mujer (y podemos entender que ante su hermosura), exclama en éxtasis: «¡Mujer, siento vértigo al contemplarte!» (197).

Esta imagen que produce reverencia y vértigo se corresponde a una diosa, pero también a una figura mucho más moderna en su concepción: la *femme fatale*. Judith admite que: «Mi belleza es como la belladona: gozar de ella, es buscar la locura y la muerte» (90). Ya en la *Biblia* se describe como ella se adorna, se perfuma y se viste para hacer resaltar su belleza, que hasta ese momento, si bien no ha estado oculta,<sup>14</sup> sí ha permanecido fuera de la vista cotidiana, al ser Judith una mujer que solo se ocupaba de sus propios asuntos en las tierras dejadas por su marido, alejada de los demás. Solo cuando toda la ciudad se vea ante la extinción, ella hará su ingreso a la vida social. Al finalizar la escena I del acto tercero, dirá: «¡Mi belleza es ya mi deber!» (105).

La comparación con la belladona es apropiada, ya que Judith, deseándolo o no trae la muerte a quien la contemple. No solo Holofernes encontrará su fin (y Efraím la humillación por amarla). El capitán del ejército será muerto de un tajo cuando deje deslizar delante del general que intentó un acercamiento sexual con Judith. Holofernes inmediatamente lo ajusticiará, dejando solo un charco de sangre como índice de su presencia. Judith, al avanzar dentro de la carpa del general, se detendrá asqueada delante de la mancha de sangre. Holofernes le comunicará que esa sangre ha corrido «porque tú la habías inflamado» (161).

Ser una *femme fatale* y una diosa que exige con su sola presencia reverencia no forma necesariamente una dicotomía. Toda mujer fatal es en su esencia una diosa, y toda diosa es fatalidad. Lo que tensiona estas dos visiones de Judith es su realidad de joven viuda y virgen, circunstancia que

<sup>14</sup> Al contrario que la belleza de Mariene en *Herodes y Mariene*, ya que la reina se muestra delante de cualquiera que no sea su esposo cubierta de veladuras. «Pues jamás, como es verdad, había visto sin velos a la reina» (22), dice Joab, un mensajero.



la hace entrar en conflicto con los diversos territorios de su ser íntimo. Judith admite en el comienzo del segundo acto que «los hombres me dan horror» (84). Sin embargo, ella tiene bien definido las funciones que un hombre debe cumplir en contraposición con una mujer. Que le den horror no significa que los desconozca como sujetos. Ella exhorta a los hombres del pueblo a tomar las armas en contra de los asirios y a entregarse a una dura batalla. Solo la inactividad de los miembros masculinos de Betulia obligará a Judith a entrar en acción.<sup>15</sup>

La incomodidad para con su propia situación es puntual cuando Judith, dirigiéndose a Mirza, su sirviente personal, le explica que «Una virgen es una criatura insensata, a quien sus propios sueños hacen temblar, porque un sueño puede traerle un daño mortal; y sin embargo no vive más con la esperanza de no quedarse virgen eternamente» (178). Ese daño mortal que el sueño puede traer es posiblemente, el pecado en forma de imágenes de lujuria. No es extraño en el Romanticismo, cuya poética insufla ciertos pasajes de Hebbel, que lo onírico sea una puerta de acceso para una realidad «otra», ajena a los mandatos de la cotidianidad en la cual está inmersa el individuo en cuanto parte de la sociedad. Judith intenta defenderse de esas ideas, al mismo tiempo que desea, secretamente, caer en falta. Su humanidad como mujer, esta vulnerabilidad de alguien que anhela ser amada, deseada y conocer lo carnal, es opuesta al carácter frío y lejano tanto de la mujer fatal como de la diosa, ambos arquetipos de mujeres a las cuales el acceso para los hombres está limitado.

\*\*\*

<sup>15</sup> Otro tanto ocurre con el personaje de Juana de Arco en *La Doncella de Orleáns*. Al ver que ni tan siquiera el rey cumple con sus deberes entendidos como masculinos (ir a la guerra, defender el territorio, planificar estrategias), y prefiere entretenerse en juegos de salón con su confidente (una mujer, Ana Sorel), la doncella se ve prácticamente obligada a tomar la iniciativa y ser el motor de la historia. La presencia de las mujeres como un sujeto fuerte y movilizador es una constante en el drama romántico alemán.



Los personajes de esta tragedia de Hebbel, como hemos apuntado, se construyen a través de sus tensiones internas, así como de sus oposiciones con los demás personajes de la obra. Profundizaremos esto a continuación.

Holofernes fundamenta su poder en la no transparencia de sus pensamientos. La mejor manera de elevarse por encima de los demás, es que estos no lleguen a conocerlo en profundidad. Ser pura superficie es la clave para el general de los asirios: «He ahí el secreto: no dejarse descifrar, ser siempre un enigma» (69). El desconocimiento absoluto de su persona por parte de todos es la clave de su permanencia en el poder y lo que le llevará a la cima una vez traicione a Nabucodonosor. Es importante notar que, en *Herodes und Mariamne*, el personaje de Herodes sale durante las noches a las calles disfrazado para no ser reconocido y, de esa forma, encontrar información que no le estaría disponible a él en su rol de rey. Es por ello que debe asumir dos papeles para poder cumplimentar bien uno de ellos. Holofernes intenta ser un enigma para, de este modo, poder cumplir lo que se propone: convertirse en un dios nuevo. Es interesante observar cómo Holofernes, hablando de sí mismo, agrega: «Yo no soy uno de esos locos que, en su cobarde vanidad, se postran de rodillas ante sí mismos y hacen de cada día el adorador del precedente. Yo hago picadillo, alegremente, al Holofernes de hoy, y lo doy en pasto al de mañana». La implicancia de la sentencia anterior asume que el general de los asirios se reconstruye de nuevo cada día, por lo cual nada de lo acontecido queda en él, ningún acto por más aberrante o emotivo que este pueda ser. Holofernes se desmonta de la cadena cronológica, en su dominio absoluto de la creación, aún cuando es en un sentido metafórico. Debemos notar que según sus propias palabras, Nabucodonosor «se multiplica eternamente por sí mismo» (70). El poder de este último es tan fuerte que su presencia como nueva divinidad, papel que asume en un momento dado, se hace sentir en todo el mundo, en un sentido colonialista. Las ambiciones de Holofernes son las mismas, pero diferente la manera de encarar la situación. Multiplicarse es desdoblarse en muchas formas siempre iguales; en cambio, el general asirio es siempre nuevo y por



---

ende, *adaptable* a cualquier situación de la cual pueda sacar provecho (recordemos que el general no se postra «ante sí mismo», es decir, parte de su divinidad estaría dada por su capacidad por salirse del papel cuando es requerido). Es por ello que acepta humildemente que Nabucodonosor tome el poder divino de manera momentánea, mientras espera su turno para traicionarlo.

Al igual que veremos con Judith, Holofernes pasa por un proceso de desdoblamiento centrípeto. Holofernes acepta, irónicamente, amarse «a sí mismo» por orden del rey (72), mientras que Judith, por el contrario, comenta a Mirza que, durante su noche de bodas sintió «odio contra mí misma», que se hundió «en sí misma» (87) y que «en mí y fuera de mí todo está oscuro» (101). Cuando Holofernes dice amarse, quizá lo mencione con ironía, pero esta la obtiene de su proceso de amoralidad producto de su «reconstrucción» diaria. Judith, en cambio, debe convivir con ese desconocimiento de zonas íntimas de su psiquis con las cuales no puede lidiar. Ella misma lo reconoce cuando más adelante confiesa que reza «para huir de mis pensamientos» y ve en la sujeción a Dios «una especie de suicidio» (p 89). Es claramente consciente de las tensiones internas de su propio ser y como estas la están minando. Su fe es solo una estrategia de aferrarse a algo. Esto cambia cuando esa misma fe se desplaza a otra divinidad mucho más tangible, ya carnal: «tengo que matarlo, si no quiero arrodillarme ante él» (69), «¡Hombre tremendo, tú te interpones entre mí y mi Dios!» (171). Finalmente, llena de deseo hacia ese hombre, reconoce que, «Donde estaba el centro de mis pensamientos, no hay ahora más que vacío y tinieblas» (172).

Dijimos que el desdoblamiento se da también a través de elementos que funcionan como representación de los personajes. Podemos ver esto en la relación con la imagen especular. Bien es sabido que no podemos, en nuestra vida psíquica, llegar a conocer lo subconsciente directamente, ya que dejar que esta subconsciencia fluyera libremente traería la propia destrucción. El reflejo ante un espejo es siempre metáfora de esta idea, ya



que se entronca con la dicotomía presentación/representación. La primera escena en la cual Judith habla de su reflejo, lo hace cuando este se produce sobre la superficie brillante de un cuchillo afilado con el cual Efraím amenaza matarse (93). Este reflejo amenaza con cubrirse de sangre, la cual herrumbraría y por ello, alteraría lo reflejado (94). Judith comenta a Holofernes que «ver tu imagen alterada y desfigurada en un espejo empañado, es para ti un juego» (147). Cuando ella sea finalmente tomada sexualmente por Holofernes, saldrá de la tienda quejándose de la fuerza de la claridad que proyectan las luces, al tiempo que pida que se apaguen por su falta «de pudor» (175). La luz no representa, sino que muestra lo que hay: una mujer con más dudas que certezas en cuanto a su proceder.

\*\*\*

El desdoblamiento no solo es interno, hacia sí mismo, una parte conocida mira una desconocida –«me siento como un ojo que mirase hacia dentro» (185)–, sino que se da también por la unión sintagmática de dos palabras disímiles que crean imágenes nuevas en permanente tensión de significados.

Judith no solo es una viuda virgen. También se reconoce como una mujer «ni muerta ni viva» (99). Una anécdota contada por el general asirio habla de mujeres que son hombres (132), mientras que Betulia está llena de personas que visten ya como cadáveres (56). Estas ideas se unen al clima simbólico creado por la separación que se acrecienta entre Judith y su interior –«mi propio corazón me da miedo» (164)–, y la relación de apatía que Holofernes vive con sus otros yo, a los cuales desconoce porque los ha destruido.

Uno de los mejores ejemplos de desdoblamiento y tensión interna es la posesión del personaje de Daniel, el mudo. A pesar de su impedimento, Daniel comienza no solo a hablar, sino a despotricar contra su hermano Assad, pidiéndole que lo lapiden. Al ser tomado como un milagro y por ello, un mensaje divino, Assad mismo exige su lapidación. Una vez muerto, uno



de los habitantes de Betulia reprocha a Daniel la actitud para con su hermano, pero Daniel está mudo otra vez, dejando en el misterio quien exactamente habló por medio de su boca, si una divinidad cristiana o una pagana.

Este pasaje está también adaptado de un libro bíblico, en este caso, el Libro de Daniel,<sup>16</sup> aunque de manera muy reducida, pero con los suficientes rasgos reconocibles, y cuenta cómo Daniel, un judío exiliado, pronuncia profecías varias sobre el Apocalipsis y el advenimiento del Reino de Dios. Quizás Hebbel puede haber tomado a este personaje porque su libro cumple la misma función que las peripecias que le acontecen a Judith, o sea, su intención es confortar y reforzar la fe de los judíos durante la revuelta Macabea. El mito cuenta el modo en que Daniel y amigos, mientras servían como oficiales de reyes paganos, se las ingeniaron para no romper reglas que los llevara a cometer pecados para con su Dios. Hebbel toma la imagen de Daniel como profeta y, en concordancia con lo hecho hasta el momento, lo coloca en tensión con su propio yo. Quizá sea Dios, o quizá un ente malvado quien habla por boca de Daniel, pero lo que queda claro es que es el mismo Daniel quien, finalmente, funciona como conducto, como cuerpo que habla, y que lo que expresa cae en contradicción con sus propias ideas. Reconoce, ante la multitud, que su hermano Assad ha sido bueno con él, para luego, sin razón aparente, pedir su lapidación.

DANIEL.            ¡Sí, este es mi hermano! A mi hambre y a mi sed previno siempre. Me vistió y acogió en su casa. Día y noche cuidó de mí. Dame la mano, hermano bueno.  
*Le coge la mano y la rechaza enseguida, como presa de horror.*

ASSAD.            ¡Lapidadle! ¡Lapidadle!  
¡Ay! ¡Ay! El espíritu del señor habla por el mudo.  
¡Lapidadme!

(116)

<sup>16</sup> Al contrario que el Libro de Judith, el Libro de Daniel sí está incluido en la *Biblia* Hebrea.



La sumisión de Assad ante las supuestas palabras de Dios contrasta fuertemente con el cambio de corazón de su hermano. Hebbel termina la primera parte del parlamento de Daniel con la idea del «hermano bueno» para que el grito de lapidación sea más potente en su carga emotiva y contradictoria. El profeta, al contrario que en la *Biblia*, solo parece serlo por un instante, el suficiente para mostrar una doble dicotomía: un hombre que habla por una Divinidad (que puede ser buena o mala) y que se muestra amable y odioso con su hermano en un mismo parlamento.<sup>17</sup>

\*\*\*

Estas contradicciones internas crean una fricción que nunca se termina de cerrar, ya que dejarlas expuestas es la intención del autor. Una razón, una ideología, intenta invadir a la otra, pero al contrario de lo que ocurre con las guerras en el mundo real, no se vislumbra una solución.

Esta idea de tensión se refuerza por la oposición que tienen los personajes principales en referencia a su carácter con respecto a otros personajes. Judith es el caso más claro: intenta persuadir a los habitantes del pueblo de que tomen las armas y luchen contra los asirios. Es su silencio lo que la llevará a tomar la decisión de eliminar ella misma a Holofernes.

Al igual que en la *Biblia*, el marido de Judith es presentado en el drama como un hombre débil. En las Sagradas Escrituras, Manasés, su esposo, muere de una insolación que contrajo mientras vigilaba a los que ataban las gavillas en el campo (8: 1-4). Es de notar que la muerte de Manasés llega por completa inactividad, tanto en la *Biblia* como en el drama, en el cual «volvió enfermo de los campos» (88). En la noche de bodas misma, su esposo es detenido en su deseo sexual por una fuerza desconocida, sin que Judith sepa nunca exactamente qué es lo que lo contuvo de cumplir conyugalmente. Asimismo, en el drama de Hebbel, es

---

<sup>17</sup> Es interesante notar que Hebbel quizá tomó esta historia bíblica por ser, al igual que el Libro de Judith, una historia moralizante. Asimismo, al igual que el Libro anteriormente mencionado, el de Daniel también contiene errores históricos.



esta quien toma el rol sexual activo, ante la inactividad de su esposo: «¡Ven! ¡Ven!, grité, sin avergonzarme de llamarlo» (86).

Efraím intenta ser el reemplazo de Manasés, pero no es correspondido por Judith, la cual no ve en él un verdadero hombre. Cuando este amenaza suicidarse, Judith lo insta burlonamente a cumplir su amenaza, lo que provoca su retirada mostrando claramente su estratagema para impresionar a la mujer. También es un plan orquestado el intentar asustar a Judith con la llegada de Holofernes. Al ver que este fracasa, él mismo reconoce que su artimaña era «infantil» (92). Judith misma menciona la posibilidad de «prestarle un traje mío» (95). De esa manera, Efraím, al igual que la mayoría de los habitantes masculinos de Betulia, («vuestrós hombres aspiraban a vestirse de mujeres» (163) se ven feminizados y añiados en oposición al carácter agresivo y activo de Judith.

Efraím no solo difiere fuertemente con ella. Cuando intenta matar a Holofernes (intento que realiza muy pobremente), el general ni tan siquiera lo eleva a nivel de enemigo a quien hay que matar. Pues, aduciendo que, antes del atentado, le dio su palabra de que viviría, encierra a Efraím en la jaula de su mascota, un mono recientemente muerto. De esta manera, este personaje funciona por oposición hacia los dos protagonistas de la obra y ayuda, en su debilidad, a la construcción de sus caracteres.

Holofernes se cree superior no solo a Efraím, sino a toda la humanidad. Incluso, es tanto su poderío que decide cuánta resistencia opone Judith y cuándo es suficiente (173). Ella solo puede sublevarse con el permiso del general asirio. Por su parte, Judith también da muestras de superioridad hacia sus sirvientes, aquí representados en la persona de Mirza, tanto en poder –«me sentía, de pronto, muy superior a ti» (86)– cuanto, en boca de la misma Mirza, en belleza: –«¡Alabado sea el cielo, que no me hizo hermosa!» – (179).

La dicotomía interna se apoya en esta serie de oposiciones de personajes cuya función es establecer el rol de los protagonistas como personalidades diferentes, por su misma complejidad, a los demás.



\*\*\*

Esta complejidad no es igual para ambos. Es necesario establecer, para finalizar, una diferencia. Tanto Holofernes como Judith, ya dijimos, están contruidos por la intersección de más de una línea de carácter: el hombre es un Dios y una bestia, y esta unión no presenta una contradicción completa. Podemos decir entonces que es positiva. Son dos facetas, pero no necesariamente disyuntivas.

En cambio, Judith es a un tiempo una Diosa, una *femme fatale* (el rol que más establece referencia con la *Biblia*) y una mujer simple, con deseos normales. Las dos primeras ideas no necesariamente son contradictorias (una diosa tiene algo de mujer fatal y viceversa), pero una *femme fatale* nunca puede ser, a un tiempo, una mujer común, con deseos comunes. Ambas ideas son contrarias, como antagónica es la idea de una diosa que es, a un tiempo, una mujer normal.

Estas facetas no terminan jamás de encastrar. Al contrario, a medida que el drama avanza, estas distintas capas se van separando cada vez más, llegando a la autodestrucción cuando toma la decisión de cortar la cabeza del general.

A esta complejización de caracteres, Hebbel, les agrega personajes secundarios que, en su calidad de contrarios, ayudan a configurarlos como apartados del resto. Sin embargo, las tensiones inherentes a toda la humanidad es lo que reverbera en estos dos personajes.

La idea de una religión tratando de sobrepujar a otra y hacerse dominante sin resquicios para el disenso, un ataque territorial que se acomete contra una localidad para someterla, son tensiones de idearios con los cuales convivimos y con los cuales ha existido la humanidad. En realidad, estas tensiones son parte de la historia de la civilización como tal.

Esta ansiedad presente en nuestro vivir cotidiano Hebbel la toma y la traslada al drama, en un momento histórico, el suyo, en que estas tensiones se hallaban presentes en la cotidianeidad de todo ciudadano alemán (como lo habían estado ya durante años). Un pasaje bíblico, con su universalidad



---

intrínseca (es, ya se dijo, una «fabula didáctica» y esta idea desterritorializaría) es la excusa perfecta para hablar de un tema que se ha incorporado hasta el extremo de invisibilizarlo. Los personajes principales están contruidos en capas no integradas del todo, que en ocasiones funcionan como desdoblamiento. Un profeta habla sin que sepamos exactamente qué dice ni quién lo dice. Todas estas ideas son representaciones de una tensión que provoca ansiedad perenne en el mismo ser, como parte de su esencia. Vivimos desdoblados entre lo que queremos ser y lo que somos, entre lo que nos dejan ser y lo que queremos, todo dentro de una sociedad que debe ser, para ser sociedad, predefinida por algo externo, con lo cual, quizá, no nos sintamos muy cómodos.

Todo esto, creemos, está ilustrado en *Judith*, de Friedrich Hebbel, especialmente en la mujer, que ya por su género mismo, se encuentra en una posición de desventaja y vulnerabilidad mientras trata de manejar esta serie de desdoblamientos tensos que son una proyección interna de las tensiones de la civilización en pie de guerra. Judith intenta y logra salvar a su comunidad y rescatar los valores de esta, su cristianismo es puesto a salvo, y su nombre se convierte en un mito. Esto es en sí mismo, otra contradicción. Para la Grecia Clásica, la mejor reputación que una mujer puede obtener es no tener reputación alguna. Ni tan siquiera en sus tumbas estaban sus nombres. Convertir entonces el nombre de una mujer en una suerte de «grito de guerra» presenta una tensión entre el deber de una mujer de estarse en silencio y su nombre como mito de fuerza.

Judith queda sola ante la posibilidad del desdoblamiento absoluto dentro de ella misma: la amenaza del posible embarazo producido por su encuentro con Holofernes la llena de tal horror que pide a los ancianos de Betulia, como recompensa, el ser eliminada, llegada la confirmación. De ser así, se produciría un sacrificio doble: la virginidad de Judith por la comunidad y su sacrificio físico para evitar el renacimiento de Holofernes.



### Bibliografía citada

- DOMBLOVSKY HOPKINS, Denise, «Judith», en Newsom, Carol Ann, Ringe Sharon (eds.) *Women´s Bible Commentary*, Westminster, John Knox Press, 1998, 279-286.
- «Judith», en *El libro del Pueblo de Dios. La Biblia*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1986, 1183-1197.
- DUBATTI, Jorge, *Cartografía teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, editorial Anagrama, 1983.
- GRAMSCI, Antonio, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- HEBBEL, Christian Friedrich, *Herodes y Mariene*, Madrid, Calpe, 1923.
- \_\_\_\_\_, *Judith*, Buenos Aires, Emecé, 1944.
- SANDOVAL, Chris, *The Failure of Bible Prophecy: a skeptic´s Review of the Evidence*, Canadá, Trafford Publishing, 2010, 102-137.
- FRIEDERICH, Werner, *An Outline-history of German Literature*, New York, Barnes & Noble Books, 1961, 147-191.



# Teatro latinoamericano de transvanguardia: la reescritura o la huella de Dios

Susana Lage  
Universidad Nacional de San Juan  
susanalage@gmail.com

## Palabras clave:

Teatrología, Transvanguardia, reescritura, mito.

## Key Words:

Theatology, Transvanguard, Rewriting, Myth.

---

---

## Resumen:

Al apelar a mitos de la tradición clásica, a mitos modernos, a mitos históricos, el teatro latinoamericano de transvanguardia juega con la representación de toda escritura, de una escritura originaria de la cual todo texto sería reescritura. Reescritura, o más bien simulacro del Verbo, el que hace de la escritura un acto performativo que creó las cosas y el discurso. En la puesta en escena que hace este teatro de un pastiche autoconsciente de su cualidad no originaria, no creadora, lo que parece estar poniéndose en debate es ese concepto de escritura primera, después de la cual *todo el resto es literatura*.

## Abstract:

By appealing to myths of the classical tradition, to modern myths, to historical myths, the Latin American Transvanguard Theater plays with the representation of all writing, of an original writing which all text would be rewriting. Rewriting, or rather simulation of the Verb, which makes writing a performative act that created things and discourse. In the staging that makes this theater a self-conscious pastiche of his quality is not original, not creative, what seems to be putting in debate is the concept of first writing, *after which all the rest is literature*.

---

---

El director mexicano Raúl Quintanilla, quien codirigiera en 1987 *La pasión de Pentésilea*, de Luis de Tavira (México), sostiene, en relación con la adaptación, que «ahora estamos tratando de afirmar que el único verdadero valor del hombre es su memoria. No el recuerdo, la memoria, lo que hace que uno recuerde cosas diferentes cada vez que las interpreta» [1999]. No de otra manera el teatro de las últimas décadas parece encarar la reescritura. La refundición de textos, temas clásicos y mitos es una constante en un teatro en el que la creación, en términos de palabra propia, parece haberse liquidado. Heiner Müller, el dramaturgo alemán, como *dramaturg* del Berliner Ensemble, ha escrito varias obras basadas en el repertorio clásico, como *Hamlet Machine* o *Medea Material*; Ariane Mnouchkine recicla la trilogía de Orestes en el Théâtre du Soleil en los '90. Müller, por ejemplo, reescribe Hamlet sobre las (presagiadas) ruinas de la RDA. Según el director español Guillermo Heras: «Lo que ha hecho el teatro contemporáneo ha sido recuperar la pulsión de los clásicos. Con esto me refiero a rescatar temas que curiosamente están en la temática de los clásicos griegos y en Shakespeare» [1998]. Y aun Edward Bond: «We are nowadays travelling towards the classics. They are no longer solely part of our heritage; they now constitute an integral part of our future» [1997].

Para Peter Brook, por su parte, la recurrencia a mitos y temas clásicos tiene que ver con la búsqueda de arquetipos y orígenes que estén más allá de determinaciones históricas o culturales. Apropiación del pasado, pero en términos de una textualización que superpone los estratos temporales y, pues, desmitifica la historia al ficcionalizarla. Es un gesto que no tiene que ver con la nostalgia, sino con un proceso de descontextualización. En otras palabras, no es una mirada hacia un pasado que se quiere recuperar o hacer renacer, sino una nueva utilización de materiales extrapolados e insertados en otro contexto, al mismo nivel y tal como se opera con, por ejemplo, los elementos de la cultura de masas.

Luis de Tavira subtitula su obra, *La pasión de Pentésilea*, «inspirada en una idea de Von Kleist», pero parece innegable que se trata de una



reescritura. «What is understood by 'rewriting'? », se pregunta Alfonso de Toro,

Rewriting does not mean the return to a determined situation, rather it is elaboration (Freud, Lyotard) and perlaboration (Heidegger, Derrida, Vattimo). [...] The Present is prolonged, extended over, as both a veiling and unveiling of the past, establishing a program, a project, an analysis free of past ideologies. [1995:21]

De igual modo, Fernando de Toro, al deslindar sus categorías de la teatralidad posmoderna, habla de *apropiación*, en términos de reapropiación de la memoria:

By which I understand that the very fabric of a new text is inscribed within structures, themes, characters, materials, and rhetorical procedures of the past which are employed paradoxically in a double codification articulated at the nexus of the past and present. [1993:29]

El procedimiento, según De Toro, tiene una triple función. En primer lugar, una función estética, en tanto que se desmitifica el acto creativo al presentarlo como retextualización y apropiación de textualidades; en segundo lugar, una función crítico-reflexiva que parodia la textualidad de base y, por último, una función política centrada en la de-doxificación de las representaciones artísticas y culturales con el objetivo de politizarlas a través de un acto de distanciamiento.

Si es cierto que la reescritura opera velando y develando el pasado, Tavira retextualiza el mito clásico de Penthesilea y Aquiles refundando la sacralidad mítica (y a la vez negándola), reescribiendo la Historia (y también negándola). Es entre estos polos de tensión por donde avanza la obra de Tavira, polos en los que la pretendida mística inicial se estrella contra la imposibilidad de la fe, a caballo entre el imaginario clásico, el romántico y aquel desgajado e impreciso de la posmodernidad. Si Von Kleist había escrito un poema desesperado, perdiéndose en los laberintos contradictorios del amor y la muerte, con personajes movidos por pasiones extremas, Tavira teje una densa trama en la que la tragedia se diluye, el mito



se mixtura y los modos de representación trazan su propio discurso más allá de lo representado.

Lo que en Kleist fue un pretexto (el mito), en Tavira se remoja en su sentido original: el de palabra sagrada, círculo y repetición, presente eterno, ahistórico, y por ende arquetípico. Pero la repetición, en tanto que principio que estructura la intriga de la Pentesilea de Tavira, es una parodia de la circularidad mítica. No se trata, en fin, de una renarración cíclica que vuelve a inaugurar el ritual, que presentiza el pasado al renovarlo y actualizarlo, sino más bien de vaciar el relato de su capacidad de ‘puesta en marcha’ de los hechos cumplidos y liquidar cualquier pacto narrativo con el receptor.

Y lo que en Kleist fue una metáfora de la pasión y la lucha entre los sexos, en Tavira es una historia de *mujeres*: el mundo (un mundo necesariamente inestable a fuerza de *descentrado*) es en su mito un mundo que concilia la visión clásica de Afrodita con el Génesis judeocristiano. «Al principio fue la mujer», entona un coro femenino al abrirse la obra, mientras la explosión del huevo hermafrodita hace nacer el cosmos. «Siempre fue la mujer en el centro del caos», nos dice, al esbozar una peculiar cosmogonía en la que una «preñez gigantesca» produce el Big-Bang.

La relación entre hipotexto e hipertexto tiene que ver con los cambios paradigmáticos de los sistemas teatrales y las visiones de mundo que se vehiculan a través de ellos. Como sostiene Krysinski «El texto se plantea de partida como una materialidad semiótica maleable, modificable y manipulable en relación con modelos preexistentes. [...] Así, podemos decir que la evolución del teatro de Víctor Hugo a Kantor implica operaciones meta e intertextuales» [1990:150].

En el sistema teatral de Von Kleist (aún entre los efluvios del Sturm und Drang) el mito «heroico» puede vehicular la lucha entre la pasión humana y el imperativo categórico kantiano. En Tavira, el mito deja de ser heroico para ser cosmogónico: la guerra es un hecho fundacional para la historia humana, y una constante.



Partiendo de Troya como un paradigma bélico, Tavira produce una descontextualización del mito griego no sólo a través de la identificación de personajes clásicos con guerreros de diversos siglos. A la vez, se sirve de las condiciones originales de producción del texto de base, y las textualiza. La obra se abre y se cierra con la escena de dos clandestinos de sexo ambiguo en la playa, perseguidos por soldados napoleónicos, que se despiden frente a un único testigo, un ciego. Esta inclusión de la Europa napoleónica no es casual, y refiere directamente al autor del texto que Tavira está reescribiendo.

Von Kleist intentó asesinar a Napoleón. Vio en su hermana a la Penteseilea que podía destrozar al Aquiles moderno. Disfrazó a su hermana de hombre, la entrenó, engañaron a las cortes europeas, y una noche, en París, un día antes de intentar el asesinato de Napoleón, iban caminando por la calle y un ciego tocando el acordeón le dice un piropo a la mujer. Entonces Kleist y su hermana se horrorizan al saber que el engaño no es perfecto. Al día siguiente el atentado fracasa. [Quintanilla, 1999]

La apelación a datos biográficos en la reescritura, además, produce un efecto crítico con respecto al hipotexto, que es discutido e interpretado. El mito de Penteseilea y Aquiles, en tanto que *pretexto*, y el trasfondo de la guerra troyana, quedan en un segundo nivel de inclusión a modo de *exemplum*. De este modo, del mito sólo queda su huella de relato: el mito griego es narrado por un dramaturgo (Kleist) en el contexto de su identificación de Aquiles con Napoleón; a su vez, tanto el texto como el gesto de su escritura (y el gesto ideológico consecuente) son citados por otro (Tavira) que lo refunde con las guerras de los siglos XVI, XIX y XX. Y así, se relativiza su sacralidad: al poner en marcha el mecanismo mítico a través de una *mise en abîme* se lo ficcionaliza y anula. «No me confundas más», dice Ulises, «tú sabes que Troya nunca existió» [Tavira, 1991:48].

La obra, en fin, aparece como la representación de una escritura. Por un lado, se escenifica un pastiche: la representación, la ‘puesta en escena’ (en el sentido de evidenciar una problematización) de la escritura del otro.



Tavira reescribe no sólo un texto, sino un texto en tanto que práctica, la escena originaria de ese texto, el trazo de su gestación. El texto de Tavira se vuelve autoconsciente de su cualidad de pastiche al introducir marcas de las condiciones en las que el texto de Kleist se generó, su contexto histórico-político, su intención ideológica. Todo este proceso provoca, finalmente, que el mito griego se desplace y se descentre hacia la periferia. Periferia en relación con el doble acto (escritural y reescritural) que es el que verdaderamente se está poniendo en escena.

Es por todo esto que la representación va más allá, y se extiende al *simulacro de la escritura*. El proceso metaficcional extiende la ‘mentira’ teatral a todos los niveles. Aún el mito de base es relativizado: para Ulises, Troya nunca existió, y Aquiles aparece como el fruto de un relato, el relato de Agamenón:

PENTESILEA. ¡Tú eres el héroe!  
 ¡El invencible!  
 AQUILES. ¡No! ¡No es así!  
 ¡Esa es una mentira de Agamenón!  
 [Tavira, 1991:138]

En *La secreta obscenidad de cada día* [1991], el chileno Marco Antonio de la Parra pone en escena a Freud y a Marx como dos exhibicionistas con su clásico impermeable, esperando en una banca frente a una escuela la salida de las colegialas, para poder exhibirse a gusto. Son, también, y obviamente, ‘servicios’<sup>1</sup> que han trabajado en Chile y en Argentina. La escritura del filósofo y del psicoanalista es brutalmente desplazada por el proceso de reescritura. Este desplazamiento deconstruye el discurso de ambos: la emancipación que pudiera resultar de la lucha de clases o del acceso al inconsciente es leída y utilizada como instrumento de dominación y esclavitud. La huella de los gestos ideológicos de los personajes históricos no queda más que en la superficie del diálogo fársico

<sup>1</sup> Así se llamaba popularmente a los represores y torturadores de las dictaduras militares en el Cono Sur.



que Carlos y Sigmund interpretan, y del que son conscientes, así como todo el texto es autoconsciente de la obliteración que está produciendo:

CARLOS. Deberíamos estar en los estrados, ¿no? Deberíamos estar en los escenarios... En las universidades, deberíamos estar. ¡En los parlamentos! ¡Ahí deberíamos estar! ¡En los parlamentos! Pero ¿dónde estamos?... ¡Estamos aquí! ¡En este banco! ¡Aquí nos han empujado!... ¡No quite la vista! ¡Mírese! ¡Míreme!... ¡Nos han convertido en caricaturas! ¡En seres obscenos! ¡Obscenos!... ¿Se da cuenta ahora por qué tenemos que hacerlo juntos? [1991:135]

Al apelar a mitos de la tradición clásica, a mitos modernos, a mitos históricos, este teatro juega con la representación de toda escritura, de una escritura originaria. Como sostiene Michel Foucault (en relación con la escritura y en respuesta a Derrida):

Otorgar a la escritura un estatuto originario, ¿no es de hecho una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado, y por otra, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que por la historia misma que hizo posible la escritura está en cierto modo sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿no es acaso representar en términos trascendentales el principio religioso del sentido escondido (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? [1990:19]

Es esta concepción de la escritura, creemos, la que este teatro está problematizando. Y eso, porque en este contexto la reescritura aparece, en fin, como un acto sacrílego. La escritura originaria que estas obras están poniendo en evidencia remite al concepto de autor-creador en el que subyace la idea de una escritura primigenia, sagrada, de la cual todo texto sería reescritura, el Verbo, el que hace de la escritura un acto performativo que creó las cosas y el discurso. En esta puesta en escena del pastiche autoconsciente de su cualidad no originaria, no creadora, lo que parece estar poniéndose en debate es ese concepto de escritura primera, después de la cual *todo el resto es literatura*.



El procedimiento tiene su antecedente en el teatro de Beckett. En el famoso monólogo de Lucky de *Esperando a Godot*, un dios de barba blanca atraviesa el fárrago verbal como leitmotiv. No es, por supuesto, la única referencia bíblica de la obra: la barba blanca, el Jesús descalzo, el pastor cuyo hermano no es amado por su padre, aparecen como marcas ambiguas de otro texto. La voz del Verbo, la escritura de Dios (una escritura inamovible, irrescribible) aparece por todas las zonas textuales desestabilizada, desplazada. El peso de esta «insoponible ausencia de Dios» (como apuntaría más tarde Ingmar Bergman) marcó un hito en el teatro occidental y, creemos, es una importante bisagra entre el teatro moderno y el transmoderno.

En Beckett, la escritura bíblica, en tanto que metarrelato de la civilización occidental, es un discurso legitimado que esta estética interrumpe y detiene y, por tanto, desautoriza: el relato bíblico es interrumpido por el discurso científico y académico, que a su vez salta de disciplina en disciplina (antropología, deportes, salud, geografía, etc.). La refundición que hace Lucky es un vaciamiento de significado y una desacralización del discurso bíblico, al punto que queda como residuo: lo que resta de los relatos interrumpidos, lo que queda de los desplazamientos ya no es más que incoordinadas frases sueltas.

LUCKY. [...] un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasía nos ama por eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero se tiene tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas [...] [1981:47-48]

El *hablar detrás de la máscara* propio del pastiche literario es puesto en escena a través de un Lucky que repite discursos poniendo en evidencia la capacidad crítica del pastiche. Como sostiene Genette [1982], el pastiche es una «crítica literaria en acción», ya que procede de un análisis, una



descripción crítica y una síntesis.<sup>2</sup> Presupone, pues, un trabajo de constitución de un modelo de competencia: el ideolecto estilístico a imitar. En el monólogo de Lucky, la imitación del modelo estilístico es una máscara vacía que replica un texto y al mismo tiempo lo anula y por ende, desacraliza, ya que el Verbo *no se reescribe*.

Así, el juego intertextual que propone el teatro de transvanguardia también apunta a la desacralización del referente pero enfatiza el mecanismo: aspira a la escenificación de la escritura en tanto que artefacto, borrando aun lo que en Beckett era dolor, nostalgia, imposibilidad. Si en Beckett aún se vislumbra el fracaso de la representación de Dios, un Dios que aún existía en su silencio, que permanecía en el horizonte del discurso, en este teatro se escenifica la presentación de lo impresentable como ausente. Como en el juego de la cebolla, cada capa de representación está meramente superponiéndose, sin lamentar la ausencia que esconde. El Verbo se ha puesto en crisis, el Verbo es ambiguo e inestable, es mero residuo discursivo, una huella del significante primero, que ya es incognoscible. O, aún más, no es cognoscible porque quizás no sea más que otro artefacto.

*La séptima morada*, de Luis de Tavira [1996] es un *collage* teatral que lleva a extremos el uso intertextual de «la palabra del otro». Las voces de Santa Teresa, Calderón, Goethe, Harold Pinter, Pier Paolo Pasolini, Peter Weiss, Bergman, entre otros, se tejen y cruzan en la superficie textual. La multiplicación de citas rompe la unidad significativa y vuelve inestable el relato; la estética de fragmentos produce zonas de indeterminación dramática que proceden por alusión. Alusión a la noción misma de escritura

---

<sup>2</sup> Contrariamente a la parodia, en la que la función es la de ‘desviar’ un texto, pero respetándolo lo más posible, en el pastiche, la función es la de imitar un texto pero debiéndole lo menos posible (ya que no es, obviamente, una cita, o una copia). El escritor de pastiches dispone de un ‘tema’ (dado o inventado) que desarrolla o redacta directamente en el estilo de un modelo anterior. Si el pastiche es una imitación de un ideolecto, de un estilo, si es la práctica de una reescritura, entonces es una vuelta, en fin, al pasado frente a la apetencia por lo ‘nuevo’ de la modernidad, que vislumbraba una norma establecida (la de la propia institución artística, la del lenguaje, etc.) con la cual entablar un diálogo.



y al contexto de origen de las citas en tanto que ‘palabra originaria’, ‘fuente’.

La presencia en el texto de Segismundo, por ejemplo, y las citas de *La vida es sueño* de Calderón remiten al mundo barroco y su desprecio a la representación (la imagen) de la realidad que el barroco expresa en metáforas como ‘sueño engañoso’ o ‘ilusión’. El pastiche de este discurso (en tanto que texto replicante) se convierte en un discurso enmascarado, en definitiva también una ‘ilusión’, que desplaza todo el intertexto hacia la evidencia de la ‘mentira’ teatral.

Desde otra perspectiva, y como apunta el mismo Tavira en el prólogo a la edición de *La séptima morada*, los textos se ubican en una especie de laberinto. En la puesta en escena de 1991,<sup>3</sup> el espacio escénico tiene la estructura de una alta torre laberíntica con paredes circulares, cuyas ventanas, puertas y niveles pautan distintos sectores de la acción. «Este espectáculo se sueña a sí mismo como un laberinto de ficciones dramáticas que son estancias agobiadas, estrechos pasillos, empinadas escaleras, puertas que conducen a textos que otros soñaron».<sup>4</sup> La estructura en laberinto, desde el punto de vista espacial, también pauta la estructura de las situaciones dramáticas, que realizan cruces y desplazamientos, incluso espirales, en relación con una estructura dramática que no llega a desambiguar el supuesto relato de base. Tal como sostiene Tavira, el texto corre el riesgo de ‘perder la orientación’, quizás porque esa sucesión de fragmentos textuales parecen meramente recorrer los sectores de la escena y aun recorrer las voces de los personajes. Este recorrido también produce desplazamientos desde que ningún sector pauta los fragmentos, y los personajes son atravesados por discursos de diferentes fuentes y de ideolectos tan disímiles, que no parecen ser sujetos de su discurso:

<sup>3</sup> Dirección: Luis de Tavira. Foro Sor Juana Inés de la Cruz, UNAM, México.

<sup>4</sup> «Advertencia a *La séptima morada*», México, UNAM, 1996:10.



- ALMA-ESTRELLA. Esta divina prisión  
del amor con que yo vivo  
ha hecho a Dios un cautivo  
y libre mi corazón. [...]
- ALMA-ESTRELLA. Estando hoy suplicando a Nuestro Señor hablase  
por mí, porque yo no atinaba a cosa qué decir no  
cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me  
ofreció lo que ahora diré para comenzar con algún  
fundamento [...]
- ALMA-ESTRELLA. La última noche. Tu conducta no fue la de un  
hombre honrado. Las cualidades que en ti me  
fascinaron eran insignificantes [...]
- ALMA-ESTRELLA. Recuerda que me he prometido mayor serenidad y  
que la lograré. Tengo que dejarte para no pensar  
nunca más en ti. Hasta creo que no te volveré a  
escribir [...]
- [1996:44, 50, 56, 62]

En este proceso, pues, los textos se *ostentan* en su cualidad de objeto.  
Según Foucault:

La escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión. Sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica a su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante. [1990:13]

Lo que se problematiza, en este caso, es la voz, el discurso de los personajes, que al ser móvil, intercambiable, borra el sujeto que lo enuncia y tan sólo muestra la huella de su contexto original. Un discurso, en fin, cuyo sujeto es anulado, y que pone en crisis la palabra teatral, que al desplazarse hacia su materialidad, se convierte en palabra no mimética.

Como sostiene Fernando de Toro, se trata de una crítica que a la vez parodia la textualidad de origen y la propia escritura teatral, relativizando tanto la función del autor dramático como la propia palabra en escena. La crítica de la escritura teatral en el seno de dicha escritura, del discurso de los personajes y aun de las condiciones de producción dramáticas, cuestiona la sacralidad del acto escritural en el teatro al volver evidente sus



mecanismos. Un teatro que ostenta su tramoya, como los personajes de *Esperando a Godot* al tomar conciencia de su dimensión ficcional: «Es cierto», dice Vladimir, «estamos sobre una plataforma. No hay duda, estamos servidos en bandeja» [1981:79].

## Bibliografía

- BECKETT, Samuel, *Esperando a Godot, Final de partida, Acto sin palabras*, tr. Ana María Moix, Barcelona, Barral, 1981.
- BOND, Edward, «Modern and Postmodern Theatres» en *New Theatre Quarterly*, núm. 50, mayo de 1997.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala y La Letra, 1990.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.
- HERAS, Guillermo, «El teatro como lugar de encuentro y mestizaje» en *Teatro al Sur*, núm. 8, mayo de 1998.
- KRYSINSKI, Wladimir, «Estructuras evolutivas “modernas” y “postmodernas” del texto teatral en el siglo XX», en *Semiótica y teatro latinoamericano*, Fernando de Toro (ed.), Buenos Aires, Galerna, 1990.
- PARRA, Marco Antonio de la, *King Kong Palace o el exilio de Tarzán y La secreta obscenidad de cada día*, Madrid, El Público, 1991.
- QUINTANILLA, Raúl, Entrevista personal, Ciudad de México, 10 de febrero de 1999.
- TAVIRA, Luis de, *La pasión de Penthesilea*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1991.
- \_\_\_\_\_, *La séptima morada*, México, UNAM, 1996.



TORO, Alfonso de y TORO, Fernando de, (eds.), *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*, Frankfurt am Main, Vervuert – Madrid, Iberoamericana, 1995.

TORO, Fernando de, «Post-Modern Fiction and Theatricality, Simulation, Deconstruction, and Rhizomatic Writing», *Gestos*, núm. 16, noviembre de 1993.



# Esperando a Jasón

## Análisis y fuentes de *Medea es un buen chico*, de Luis Riaza

M<sup>a</sup> Isabel González Arenas  
Universidad de Murcia  
iarenas@um.es

### Palabras clave:

Luis Riaza, Eurípides, Séneca, pervivencia clásica, Medea.

### Key Words:

Luis Riaza, Euripides, Seneca, Medea, classical survival.

---

### Resumen:

En este artículo se analiza la obra *Medea es un buen chico* del dramaturgo español Luis Riaza en relación con las dos fuentes clásicas del género, la *Medea* de Eurípides y la *Medea* de Séneca. Mediante el humor, la desmitificación, lo metateatral y la ruptura de los elementos dramáticos convencionales el autor nos ofrece una Medea ‘travestida’ que espera inúltimente a su Jasón.

*Medea es un buen chico* es una obra altamente ritualizada donde, a través de la idea básica de que todo teatro es el arte por excelencia de la «simulación» y la «sustitución» de la realidad, Riaza denuncia el poder ejercido por una sociedad convencional que arroja y encierra a los personajes en un círculo de soledad y vacío, al mismo tiempo que nos muestra cuáles pueden ser las claves de un nuevo teatro.

### Abstract:

This article analyzes the play *Medea es un buen chico* by the Spanish playwright Luis Riaza in relation to the two classical sources of gender, Euripides' *Medea* and Seneca's *Medea*. Through humor, demystification, metatheatricality and the rupture of conventional dramatic elements, the author gives us a ‘transvestite’ Medea who is waiting in vain to Jason.

*Medea es un buen chico* is a highly ritualized play where, through the basic idea that all theater is the quintessential art of

---

"simulation" and the "substitution" of reality, Riaza denounces the power exercised by a conventional society which throws and holds to the characters in a circle of loneliness and emptiness, at the same time which shows us what could be the keys to a new theater.

---

*Y Medea, que es sus hijos y nada  
más que sus hijos, no tiene aquí  
hijos, sólo perros*

[Riaza, 1981:9]

La pervivencia, el legado cultural y la dimensión literaria y artística que alcanza el mito de Medea en las letras y en las artes universales son inmensos.<sup>1</sup> En este trabajo nos proponemos establecer cómo ha sido recreada la tragedia de Medea en la obra *Medea es un buen chico* de Luis Riaza. Para ello, mostraremos cómo juega el dramaturgo con las fuentes clásicas del género,<sup>2</sup> si se acerca más al modelo de Eurípides o al de Séneca y qué toma de cada uno de ellos cuando sea relevante la distinción, cómo utiliza los elementos escénicos de la tragedia, cuál es el conflicto trágico y, finalmente, cuál es la intención del dramaturgo al recrear el mito, qué nos está diciendo con esta nueva Medea.

Luis Riaza comienza a escribir en la década del 60 del pasado siglo XX, aunque podemos definirlo como un autor de la transición democrática,

---

<sup>1</sup> El interés que esta figura mítica sigue despertando tanto en la creación artística como en el estudio por parte de la crítica puede verse en la siguiente bibliografía, ofrecida sin ánimo de exhaustividad pero que supone un significativo ejemplo sobre ello: Clauss and Johnston, (eds.), 1997; Gentili e Perusino (eds.), 2000; López y Pociña (eds.), 2002; De Martino y Morenilla (eds.), 2004; López y Pociña (eds.), 2007.

<sup>2</sup> Somos conscientes de que, hasta llegar a Eurípides, la leyenda o el mito de Medea tenía ya una larga tradición literaria y sus «casi diez siglos de tradición oral o literaria, son tiempo muy suficiente para que una saga se altere y descomponga, reinterpretada al gusto de cada época», como indica García Gual, 1971: 89. No obstante, la configuración que le dio el gran trágico prácticamente eclipsó a las anteriores o posteriores variantes, quedando conformados ya los rasgos esenciales de la heroína que han llegado hasta nuestros días. Por otro lado, dado que estamos en el ámbito del teatro, nos pareció más acertado establecer el cotejo de *Medea es un buen chico* con las dos obras dramáticas canónicas, lo cual no es óbice para que pueden hallarse relaciones con otros textos de la épica o de la poesía, como por ejemplo, la *Carta XII* de Medea a Jasón en las *Heroidas* de Ovidio, cuyas fuentes son, precisamente, la *Medea* de Eurípides y las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Asimismo, justifica nuestra comparación el que las tres obras presenten la pasión de Medea como eje de la peripecia trágica.



pues su mayor producción dramática abarca desde la década de los 70 hasta nuestros días. Es incluido, frecuentemente, en la llamada ‘generación simbolista’,<sup>3</sup> aunque su escritura ha sufrido una lógica evolución, o pasado por varias etapas,<sup>4</sup> desde una vanguardia estética a una política en las décadas de los 60 y 70, hasta una nueva etapa en la que el autor ha trabajado hasta el momento actual, donde se inscribe la obra que vamos a analizar brevemente en este trabajo, *Medea es un buen chico*<sup>5</sup> [Riaza ed. 2006]. No obstante, siempre se ha situado en los márgenes del teatro comercial y es un ejemplo vivo, como, entre otros, Martínez Ballesteros, José Ruibal, etc., de la paradoja de esta generación: tienen una mayor libertad de creación tras la caída del franquismo y la posibilidad de experimentar con nuevos lenguajes escénicos, sin embargo fueron los menos representados, pues su lenguaje se había distanciado de «ese nuevo público que se fue gestando durante la democracia entre el desencanto y la frivolidad» [Oliva, 2004b: 272]. Así, Luis Riaza y otros dramaturgos de esta generación simbolista «tienen sus raíces en la lucha contra la dictadura y lucharon por un teatro en libertad en un país que, cuando lo consiguió, los devoró» [Oliva, 2004b: 232].

Con la democracia el teatro privado va desapareciendo en pro del teatro público y se desplaza desde la vanguardia a la masificación y al teatro comercial, volviendo a fórmulas teatrales conocidas por el gran público como el realismo, el teatro clásico y el decimonónico. De esta manera, va

<sup>3</sup> O incluido en el grupo de los ‘nuevos autores’. Sin embargo, estas conceptualizaciones no responden estrictamente a una generación o a un movimiento, pues hacían referencia a una nómina de dramaturgos muy heterogéneos que, si bien tenían algunos objetivos similares: cuestionar «*la propia comedia convencional [...] y las aportaciones de los realistas [...] con la principal nota común de la disconformidad con el sistema político establecido [...]*», Oliva, 1989: 337, diferían bastante en sus estéticas.

<sup>4</sup> Sobre este particular puede consultarse Ruiz Pérez, 1986-1987: 480-484 y Grande, 2006: 334, para quien «*la transformación de la escritura dramática de Riaza no resulta ajena al ámbito social de la transición española y al desencanto político propiciado por el primer gobierno demócrata, tras el período de euforia posfranquista*». No obstante, toda la obra de Riaza presenta unas constantes y una evidente continuidad estética, o como dice el autor «*Siempre se escribe la misma obra. Los oscuros gusanos de cada dramaturgia siempre son los mismos y siempre procura uno librarse de ellos con los mismos exorcismos*», Riaza, 1976: 15.

<sup>5</sup> Publicada en *Pipirijaina*, nº 18, enero-febrero de 1981. Representada en enero de 1985 en una coproducción entre el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigida por Luis Vera.



perdiendo su función social y comienza a acentuarse la supremacía de los directores y productores por encima de los dramaturgos. Riaza se sitúa intencionadamente fuera de esta dialéctica entre el teatro y las instituciones que otorgan las subvenciones, y quiere recuperar una 'teatralidad' que para él, según el profesor Ruiz Pérez [2006:20], «es el encuentro desnudo entre un actor y un espectador»; «Riaza se mueve entre una autonomía estética y la denuncia» [Ruiz Pérez, 2006:22] mediante el mito, las formas de lo ritual y ceremonial,<sup>6</sup> la máscara que teatraliza la realidad pero, al mismo tiempo, la desvela y la evidencia, mediante un *collage* o *pastiche* de textos con una finalidad primordial: cuestionar la existencia del teatro mismo.

En cuanto a un contexto literario-estético más amplio, podemos insertar a Riaza en las vanguardias posteriores al teatro del absurdo, a las teorías de Artaud y al teatro de Grotowski. Sin embargo, su teatro va a beber en esa tradición anterior, aunque sea para deconstruirla y denunciar su falsedad,<sup>7</sup> la falsedad de todo teatro como el arte por excelencia de la 'simulación y el fingimiento' y que, lejos de acercarnos a la realidad, nos aleja y ofrece una imagen deformada de ésta.

En definitiva, su escritura podría muy bien erigirse en representante de la 'crisis'<sup>8</sup> del teatro de finales del s. XX, una dramaturgia que utiliza las máscaras como elemento para denunciar el fingimiento, cuyos referentes

<sup>6</sup> Sobre estos aspectos en el teatro español puede verse Cornago, 1999, y Torres, 2001. Para Riaza es, precisamente, el teatro ceremonial el que «puede atacar más la conciencia del espectador burgués», frente a, por ejemplo, las propuestas de Brecht, que la burguesía acaba por asimilar, o las del teatro documento, García Pintado, 1974: 11.

<sup>7</sup> La denuncia de Riaza sobre la falsedad, la simulación o la sustitución va más allá de lo teatral, aunque se incardine y actúe desde el teatro: Riaza denuncia la falsedad de la realidad, de una realidad que, construida desde y para el poder, oculta, engaña y somete a 'losdeabajo'. Instrumento destacado sin duda y de gran valor en esta gran trama de siglos para velarnos la realidad es el teatro, utilizado desde siempre como herramienta de los poderosos para su perpetuación. Véase sobre este particular el clarificador y magnífico *Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano* (o ejercicio teórico o Manifiesto) 1978, 51-97, donde Riaza realiza un amargo pero certero análisis de varias tradiciones dramáticas (teatro burgués o naturalista, teatro comprometido o 'izquierdoso' y teatro popular) y cuya conclusión es que todas siempre confluyen en el mantenimiento del orden establecido. Frente a estos teatros se alza el 'teatro riacesco' o 'teatro de los Riazas', como el autor lo denomina: «un teatro que se niega a sí mismo [...] un teatro que se pregunta siempre quién es él [...] un teatro naufrago [...] un teatro, en fin, de destrucción de los atributos específicos de la representación teatral», 1978: 109-111.

<sup>8</sup> Véase Oliva, 2004a: 255-264.



llevados hasta el vacío o el sinsentido, la repetición y lo metateatral, quieren sugerir el agotamiento de las fórmulas teatrales anteriores.

En este último sentido, el uso de la materia mítica clásica le servirá para desmitificar,<sup>9</sup> mediante recursos como la ironía, el grotesco o el humor negro, y destruir ese teatro contra el que combate, al mismo tiempo que consigue una verdadera renovación teatral, un teatro ruptural con todo lo anterior, un teatro nuevo que, para Riaza, sólo puede conseguirse «a través de las formas», y no de los contenidos, pues «si elaboramos unos signos nuevos, podemos lograr un mundo nuevo» [García Pintado, 1974: 9]. En este proceso desmitificador, lo primero que se somete a prueba es la ‘teatralidad’ misma, de ahí la metateatralidad inherente de *Medea es un buen chico*, de ahí su ruptura de la mimesis aristotélica y su irónico tratamiento que raya en lo despectivo. Por eso, en esta obra, más que de recreación del mito de Medea, deberíamos hablar de transformación, de travestismo en su doble acepción, esto es, tanto en la figura del travesti, el hombre que usa prendas femeninas, como en el sentido de ocultación de la verdadera apariencia de algo; y de inversión en cuanto a la dialéctica que subyace en la obra, cuestión de larga tradición, sobre el teatro y la vida, la ilusión y la realidad, el objeto y su reflejo: la imagen del doble que se repite hasta el infinito, como más adelante veremos.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> La recuperación y revisitación de los grandes temas, personajes, héroes y heroínas del teatro griego ha sido siempre una constante en la literatura dramática; elemento indispensable desde los orígenes del teatro, donde se vuelve una y otra vez a los mismos mitos. Sin embargo, en el siglo XX esta pervivencia adquiere nuevas connotaciones y perspectivas plegándose a diferentes estéticas e interpretaciones (psicoanalítica, antropológica, político-social, lingüística, etc.). La recuperación de los elementos y los factores del teatro original con lo que tenía de ritual y sacro es preocupación de no pocos dramaturgos y directores de teatro, como Artaud o el mismo Riaza, aunque cada uno desde presupuestos formales muy personales. En este orden de cosas la profesora Grande, 2001: 115, afirma que «la búsqueda de un teatro sagrado define los límites impíos de la Modernidad y constituye la última utopía estética de la que se resiente aún nuestro pensamiento».

<sup>10</sup> Deste otra tesitura, pero allegable a esta representación invertida de la realidad, podemos ver cierto influjo de las fiestas del carnaval, en las que se lleva a cabo toda clase de inversiones paródicas, donde todo el mundo juega a ser, justamente, lo que no es. También el cambio de roles o el uso del recurso del doble son propios del mundo al revés y la base del carnaval, procedimiento antiquísimo que está relacionado con lo cómico, la parodia y, a



Está claro que el dramaturgo conocía las fuentes clásicas,<sup>11</sup> tanto a Eurípides como a Séneca, pues si bien podemos decir, en primera instancia, que nos presenta una Medea más cercana a la de Séneca, por su carácter y por la recreación de ciertos episodios que no están en Eurípides, en general, lo que Riaza va presentando es el mitema de Medea, esto es, la parte más importante del mito que es, al fin, lo que ha perdurado, y no ha lugar, en la mayoría de los casos, a una distinción clara y exhaustiva sobre qué elementos ha tomado de cada uno de los clásicos, pues se funden en una trama que va utilizando el mito como jalón o pretexto desde donde desarrollar su interpretación. No obstante, hay algunos momentos en que sí hay una identificación clara con uno u otro de los trágicos, y así lo iremos reflejando, porque, ¿qué Medea nos presenta Riaza?

En este sentido, podemos aventurar que la ambigüedad del personaje griego, tan fuerte y viril en ambos dramaturgos, haya motivado que aquí se convierta en un hombre, aunque homosexual, y una ambigüedad que se resuelve en un travestismo.<sup>12</sup> Una Medea enamorada que espera eternamente a su Jasón, una Medea que tras la traición experimenta la otra cara del amor, el odio, y ejecuta su venganza, el filicidio (o ‘parricidio’) mientras un inexistente Jasón (o el lechero...) permanece ante la puerta.

Hay una serie de episodios que nos hace inclinarnos por una visión más directa y más cercana a Séneca, aunque en la metateatralidad constante de la obra se hace referencia a los textos de la tradición sin distinción. Por ejemplo, la representación del ‘himeneo’ entre Creúsa y Jasón, que no aparece explícitamente en Eurípides, o la referencia al fuego en el que se consume no sólo Creonte y Creúsa sino toda la ciudad, o las referencias

---

partir de la Edad Media, con el horror. Sobre la carnavalización en la literatura puede verse el estudio fundamental de Bajtín, 1988.

<sup>11</sup> Los que él llama los «padres del teatro» o «ilustres Grandes Muertos», Riaza, 1997: 36. Sin embargo, reconoce que si los tiene presentes es «siempre intentado hacer anticlasicismo», García Pintado, 1974: 10.

<sup>12</sup> También es una nota característica del teatro de Riaza la ambivalencia sexual, como iremos viendo a lo largo de esta pieza, una expresión más de su estética demoledora de anteriores dramaturgias, donde la ambigüedad cobra una gran relevancia, pues según el propio dramaturgo es la ‘esencia’ de su teatro, Miralles, 1982: 123.



continuas a la magia de Medea y el hecho de detenerse en ejecutar su hechizo sobre el vestido de novia de Creúsa en escena, impregnándolo de veneno: en definitiva, la furia de la Medea senequiana es lo que se nos muestra aquí, la Medea monstruosa, la bruja, la sacrílega e infernal: «NODRIZA.- Siempre el infierno de Medea alrededor de Jasón». [Riaza, ed. 2006:224]

Luego, aparecen otros motivos comunes, como la historia anterior de la llegada a Corinto de Medea, se habla sobre el vellocino de oro y el asesinato de su hermano Apsirto, puntualizando los crímenes que Medea ejecutó por Jasón:<sup>13</sup>

MEDEA.- [...] ¿Vio la hija de un rey, en su recorrido inquisitorio, aquel cuchillo sobre la mesa de Medea?

NODRIZA.- Preparado estaba para que yo lo viera.

MEDEA.- Cada noche mediaba Medea con él una manzana. Ofrecida por cierta serpiente maligna. La mitad de la carne para ella, la mitad para Jasón...

NODRIZA.- Vulgares detallejos esos de compartir los vulgares alimentos terrestres.

MEDEA.- Con el mismo cuchillo Medea degolló a su propio hermano de sangre. ¿Y sabes por qué, hija de un rey?

NODRIZA.- Vulgares instintos de asesina vulgar.

MEDEA.- Porque mi hermano de sangre se oponía a un simple deseo de Jasón... [...] [Riaza, ed. 2006:222]

entremezclando el amor y la sangre como si fueran cualidades inherentes al carácter de Medea, inseparables en ella. Pero Medea no es sólo la Medea vengativa, celosa, justiciera y enamorada del mito, pues, siendo mujer, también es Eva, y, por tanto, la culpable directa del pecado universal, la que incitó al hombre a pecar y, por transposición, a Jasón, ya que, indirectamente, él es la causa de sus crímenes. Por ello, Riaza pretende mostrarnos también que Jasón no es inocente, aunque él no empuñara directamente el cuchillo, en una fusión en la que se acerca más a la

<sup>13</sup> Para conocer la historia anterior de Medea mediante un recorrido por otras fuentes clásicas puede servir de referencia el artículo ya citado de García Gual y el de las profesoras Álvarez e Iglesias, 2002: 411-445.



consideración de Eurípides de Medea como víctima<sup>14</sup>, al contrario de Séneca que nos presenta a una Medea totalmente culpable y a un Jasón inocente y buen padre: «NODRIZA.- Crimen y sacrilegio rodeaban a Jasón». [Riaza, ed. 2006: 223]

Asesinatos, drogas, «sexo sucio», «pecado nefando», «transgresión de la carne», por el hecho de la homosexualidad de ambos personajes, pecados todos que Creúsa<sup>15</sup> —«manzanita del bien»— limpiará, redimiendo y devolviendo un «nuevo Jasón» a la sociedad, un Jasón que se alineará con el poder y buscará en una fingida heterosexualidad convencional tanto la aprobación de esta sociedad como la descendencia que Medea no puede darle.<sup>16</sup>

Por otra parte, la reducción de los personajes trágicos a dos, o a tres si contamos con el ausente Jasón, y el hecho del protagonismo de la nodriza, le acerca, nuevamente, más a la *Medea* de Séneca; sin embargo, la función o finalidad con la que Riaza está utilizando la materia clásica resta importancia a este hecho o, por lo menos, no lo convierte en esencial.

Frente a Eurípides, donde la nodriza cumple un papel de mera informadora y representa la *sophrosyne*,<sup>17</sup> o actúa como intermediaria entre Medea y el coro (jefe de coro, según Rodríguez Adrados [1972: 297]), pero nunca dialoga directamente con Medea ni intenta desbaratar sus planes, en Séneca tiene una mayor representación e importancia: su papel auxiliar

<sup>14</sup> En este sentido, recordemos que Jasón no siempre tuvo un papel secundario, pues, por ejemplo, Píndaro, *Pít.* IV, 1978: 48-55, nos ofrece una visión acorde con la figura del guerrero valiente y admirable y Medea se presenta sólo como ayudante del héroe. Sin embargo, Eurípides consiguió «*hacer de este arrogante héroe el villano de un drama pasional*», García Gual, 1971: 104. Podemos decir que con este trágico comienza la decadencia progresiva de Jasón en favor del engrandecimiento de la figura de Medea.

<sup>15</sup> O Glauce en Eurípides.

<sup>16</sup> La concepción de un Jasón débil, interesado y cobarde ya estaba en Apolonio de Rodas. Asimismo, la traición de Jasón a Medea, e incluso a su propio yo, como veremos más tarde, con tal de conseguir el poder, es reflejo de una de las constantes del teatro de Riaza, 1983: 18: «*los tejemanejes del poder para perpetuarse [...]*».

<sup>17</sup> Frente a la *hybris* de Medea se alza la *sophrosyne*, única virtud para las mujeres en Atenas. Para el profesor Rodríguez Adrados, 1999: 207, «*las heroínas enamoradas de Eurípides fueron el gran escándalo de la sociedad ateniense contemporánea*» en la que «*sólo el velo artificial del ideal de la sophrosyne, del autodomínio, ocultaba las profundidades del sentimiento y la pasión*».



aumenta, trata de calmar a Medea (de nuevo la moderación) y se convierte en su cómplice y confidente; los diálogos entre Medea y la nodriza, ausentes en Eurípides, se estructuran mediante rápidas réplicas de ésta última que recuerdan diálogos de estirpe filosófica.

Este mayor protagonismo de la nodriza en Séneca podría derivar en que, ahora, se haya convertido en personaje principal de la tragedia, pero, ¿quién es Nodriza, realmente, en la obra de Riaza? ¿Qué relación la une a Medea? ¿Podríamos identificarla con Jasón? De hecho, la relación amor/odio que se establece entre ambas es parangonable a la relación Jasón/Medea. Al no existir Jasón, es ésta quien asume su papel, aunque también asume sucesivamente diferentes roles en ese juego de máscaras, de suplantación de personajes, de dobles, de apariencias y fingimientos que estructura toda la obra.<sup>18</sup> Así, Nodriza es la nodriza y es Jasón:

NODRIZA.- Así es. La otra noche, mientras esperaba, se fumó no sé cuántos de esos cigarros de ultramar, tan suyos...

[...]

MEDEA.- Y cuando yo aparecí...

[...]

MEDEA.- ... me besó la mano...

NODRIZA.- (*Besa la mano, luego el brazo, de MEDEA.*) Y todo ese dulce territorio que sube, niña arriba, erizado de tibia pelusilla, como un melocotón...

MEDEA.- (*Rudo.*) ¡Me haces cosquillas, nodriza!

NODRIZA.- Yo no... El señor... [Riaza, ed. 2006: 212]

pero también es Medea, mima sus acciones y se cree la única amante y legítima madre de los hijos de Jasón:

NODRIZA.- [...] (*Baja a sus "dominios". Vacía una botella de leche en el cacillo y coloca éste sobre la cocina. Saca luego un perro del arcón y lo coloca sobre la mesa.*) ¡Para ti será la leche verdadera...! ¡Para ti, la única criatura que él puso, a través de mi vientre en este mundo!

[...]

<sup>18</sup> Es un procedimiento muy habitual en Riaza el uso de las máscaras (reales o simbólicas) (o el cambio de vestuario y maquillaje), como un elemento más que viene a redundar, y doblemente, en la función 'sustitutoria' o suplantadora de la realidad que tiene el teatro para el autor.



NODRIZA.- ¡Los mismos ojos verdes que tu padre...! (*Lo examina entre las patas.*) ¡Y sus mismas bolas duras entre las patotas! ¡Serás un marinero de barbas pichudas, como él! Tú, mi niño, sí que has salido suyo, y no esos de arriba, habidos todos y cada uno en exposiciones caninas... [Riaza, ed. 2006: 209]

Pues en este juego que es el teatro los personajes son intercambiables, porque estamos inmersos en la representación, en la convención teatral, estamos ante actores que pueden perfectamente encarnar uno u otro papel.<sup>19</sup>

En este orden de cosas, estamos ante una de las primeras rupturas de la teatralidad que tanto abundan en la obra. Ya quedó dicho cuánta importancia tiene lo metateatral, pues atraviesa completamente el texto de principio a fin y es el motor de la historia: la actuación es el único modo de vida y de justificación que tienen los personajes, su único modo de existencia, aunque ésta remita al vacío. Nos encontramos, en realidad, con dos actores que encarnan a todos los de la tragedia clásica (sólo a los protagonistas, no a los personajes episódicos): a Creúsa, en ningún momento nominada, sino identificada como «la hija de un rey»; al rey Creonte, a la nodriza, a Jasón y, por supuesto, a Medea, y esta última doblemente. Se produce un continuo deslizamiento de una identidad a otra sin solución de continuidad, con constantes interrupciones de la historia de una escena a otra que rompen nuevamente la ilusión teatral.<sup>20</sup> Y no sólo entre los personajes del mito, sino también entre otros personajes arquetípicos de la literatura y el cine. De hecho, el final de la obra nos presenta a los dos protagonistas especularmente como si fueran el mismo<sup>21</sup>,

<sup>19</sup> El hecho de que los actores realicen varios papeles se utiliza aquí como un procedimiento más de deconstrucción de los elementos dramáticos convencionales. Riaza lo ha expresado varias veces en sus explicaciones 'teóricas' acerca de su poética teatral: «*Sí me interesa que escénicamente un actor no sea el signo unívoco de un solo personaje. Un actor puede representar al mismo tiempo dos personajes... La explicación más válida de esto puede ser el intento mío por renovar formas*», García Pintado, 1974: 8.

<sup>20</sup> Uno de los motores fundamentales del teatro de Riaza es, precisamente, romper la 'fascinación' que produce en el espectador, «*pasar a la anulación de la cuarta pared [...] sacando al espectador, mediante la multiplicación de las perspectivas y la dislocación de las referencias de su pasividad*», Riaza, 1978: 113.

<sup>21</sup> Francisco Nieva, 1976: 10, en su introducción a la edición de *Retrato de dama con perrito* diría: «*Cada personaje de Riaza es siempre uno y su contrario, es el antagonista de sí mismo*».



y, así, Nodrizza tiene una habitación secreta idéntica a la de Medea, se viste igual que ella y, del mismo modo, suspira por el regreso de Jasón. En definitiva, nos hallamos ante personajes que se saben actores pero que, al mismo tiempo, como un macabro juego de espejos, acaban siendo personajes de sí mismos. Su tragedia no es en realidad, o no en primer lugar, la frustración de sus deseos o su infertilidad, sino su nula entidad real, su inexistencia fuera de la representación. De ahí que la puerta del escenario no sea practicable, esto es, está pintada en la pared, finalmente será borrada y no conduce a ninguna parte: no hay escapatoria ni salida posible y, cuando termine la representación, nuestros protagonistas dejarán igualmente de existir en espera de una nueva función.

Dentro de este teatro de la suplantación o de la «sustitución»,<sup>22</sup> tal como anuncia el «Portal poemático» que a modo de prólogo precede a la tragedia (o tragicomedia),

Todo es sustitución:  
el signo remeda la realidad,  
el personaje, la persona  
y el teatro, la vida.

[Riaza, ed. 2006: 203]

los personajes cambiarán de papel utilizando elementos escénicos externos que se acercan a los procedimientos de la tragedia clásica, como máscaras, disfraces, vestuario, maquillaje..., pero pondrán constantemente en evidencia la puesta en escena, esto es, sólo jugarán al juego de no-ser-yo desterrando a cada cambio de rol la ilusión de realidad, el ‘como si’. Ello no quita que, en múltiples ocasiones, se sientan confundidos, dada su imprecisa existencia, y entren en conflicto con sus momentáneas y sucesivas identidades:

---

<sup>22</sup> Reconsideremos sobre este particular las palabras de Riaza, 1981: 4 y 6, en el prólogo que acompañó a la primera edición de *Medea es un buen chico* en la revista *Pipirijaina*, por lo que tienen de reveladoras para entender la particular poética del dramaturgo y lo que vamos a leer en esta obra: «*La vida es sueño. El teatro y su doble. El espejo y el reflejo. La caverna —más vieja que Platón meando en una tapia— y sus sombras techudas. Los dioses del afuera y lo que cuelga. Medea y su Nodrizza*».



NODRIZA.- ¿Somos la nodriza, o la hija de un rey? El libro no lo dice.

MEDEA.- ¡Una mezcla! Que la mitad de ella dé ocasión a la otra de fundirse con su disperso elemento: la materia con el espejo, el personaje con la actriz, tú con tu papel... [...]

NODRIZA.- La hija del Rey prefiere no morir... [Riaza, ed. 2006: 224]

MEDEA.- Nodriza, ¿desde cuándo no te cortas las uñas? Pareces un gatito...

NODRIZA.- (*Desde el interior de la toalla.*) Yo no... El señor...

MEDEA.- (*Arisca, de repente.*) ¡Y ahora, los malditos dientes...! ¿Sabes que me has hecho sangre, maldita zorra?

(*Con un gesto brusco abate la toalla. NODRIZA está de rodillas abrazada a la cintura de MEDEA.*)

NODRIZA.- ¡Yo no! ¡El señor...! [Riaza, ed. 2006: 214]

O se creen ambigüedades continuas, sobre todo de identidades sexuales, ya que podríamos decir que toda la obra gravita bajo el signo de lo ambiguo desde su propio título, del doble sentido, de la vaguedad..., tanto temática como lingüísticamente:

MEDEA.- Algún día te daré de vergajazos, nodriza...

NODRIZA.- Llegado el momento, pondrá mi culo a disposición de la verga de madame... Mi culo no es sagrado como el de madame... (*Besa el culo a MEDEA.*)

MEDEA.- ¡Aparta tus hocicos de mí! ¡Me llenas de ambigüedades!

Nodriza.- Yo no...Monsieur... [Riaza, ed. 2006: 217]

NODRIZA.- Parece que a la señora siempre se le ocurre una nueva invención cuando voy a partir. Como si la señora temiera quedarse a solas con Medea... Pero el agradecido nodriza no sabría negarle a la señora el postrer favor... [...] [Riaza, ed. 2006: 239]

En este último sentido, es de destacar el continuo cambio en las fórmulas de tratamiento que recibe Medea por parte de la nodriza y viceversa. Así, Medea será, frecuentemente, tratada con apelativos de género femenino (señora, señorita, *mademoiselle*, niña, *madame*...), pero también, de manera irónica, Nodriza se referirá a ella como *monsieur*; e inversamente, Nodriza será aya, ama, nodriza, sierva y criada, aunque también señor y rey. Asimismo, este lenguaje (plagado de galicismos y germanismos, que pretende parodiar un supuesto 'dialecto' travestido o



afeminado) está impregnado de algo más: nuevamente, en su convencionalismo, denuncia la falsedad de lo que estamos viendo o leyendo, de todo lo que está sucediendo en escena, pero también de lo que ‘sucedió’, esto es, de la materia textual de la tradición, del mito.<sup>23</sup> De ahí que Nodriza afirme haber amamantado a «cuatrocientas Medeas».<sup>24</sup>

Así, la obra resulta ser, en su conjunto, una gran mentira, pero, como quiera que el mito está establecido, supone también una traición tanto al texto escrito como a la propia representación y al mito mismo: Medea es un hombre, Jasón no existe, los hijos son falsos, pues, lógicamente, Medea no puede tenerlos... De esta manera, y acomodándose a las propias vicisitudes de la escena o al capricho de los propios personajes, la historia fijada por los textos se abre a multitud de posibilidades, a infinidad de «a no ser que», de posibles contingencias que, manteniendo el mitema, cambian las circunstancias, los lugares y los modelos del mito de Medea, en concreto del supuesto encuentro de Jasón con Creúsa, que resulta ser Ana Karenina, una dama elegante en un Derby, la *femme fatale* del Gran Casino, una viajera del *Orient Express* o del *Titanic*, o, irónicamente y de nuevo jugando con la ambigüedad, un gánster de cine negro, pues «cuando no se hace literatura sobre la realidad (que hemos quedado que no existe) sino literatura sobre la literatura, todo vale» [Riaza, 1981: 10]:

NODRIZA.- ¿Quién, al fin, se ha decidido a que a que madame se enfrente?  
¿Ana Paulova Karenina? [...] ¿La elegante del Derby? [...] La porteuse  
d’amor et de fortune dans le Gran Casino ? [...] ¿La desconocida viajera, de  
cintura para arriba del *Titanic* y de cintura para abajo del *Orient-Exprés*? [...]  
¿Preusa, la hija de Creón, rey de Corinto? [...] ¿*Il tenebroso capo Della  
banda*? [...]¿Cuál de ellas conseguirá el papel? [Riaza, ed. 2006: 221]

<sup>23</sup> No en vano uno de los ataques de Riaza hacia la convención teatral se dirige al lenguaje: «*Nuestro/mi teatro tendría que abonarse la instalación de un lenguaje de ruptura con cuanto suponga bien decir*», Riaza, 1978: 101.

<sup>24</sup> Que tanto puede referirse a las diferentes representaciones de esta obra o a las muchísimas versiones, variantes, adaptaciones, relecturas, traducciones, etc., que existen sobre el personaje mítico de Medea, donde Riaza establece implícitamente una continuidad con la tradición literaria insertando su obra en la cadena intertextual de la Literatura. Sobre este particular puede verse su personal forma de entender la intertextualidad en el prólogo a *Las máscaras*, Riaza, 1997: 11-47.



Aunque, finalmente, se decidirán por «la hija de un rey», por Creúsa, y comienzan a seguir, con ciertas salvedades, la historia de Medea que ha pervivido de la tradición, en este caso de Eurípides:

NODRIZA.- A no ser que madame prefiera los padres de las antiguas letras y fuera aquella vez en que madame y monsieur llegaron, fugitivos de Cadmos, a Corinto, a bordo de una nave que era llamada Argos. Y, en el muelle, los cabellos desnudos y rubios, estaba ella, la hija del Rey... [Riaza, ed. 2006: 220]

En cualquier caso, lo único que importa no es la personalidad concreta de la antagonista, basta con que sea mujer porque, en esta batalla perdida, lo único que Medea no puede darle a Jasón es lo que sí puede ofrecerle una mujer: descendencia.

Llegados a este punto, la obra se estructura en torno a los episodios fundamentales del mito, si bien transfigurados y desmitificados, con el esfuerzo de los protagonistas por seguir el texto fijado; esfuerzo, en muchas ocasiones, ímprobo, pues se despistan continuamente y se salen de la historia intercalando personajes de otras obras, como, por ejemplo, a Armando Duval, de *La dama de las camelias*, cuando Nodriza confunde al rey Creón con aquél.

La obra presenta dos partes diferenciadas por el dramaturgo, y en cada una de ellas, entre la mezcolanza, podemos entresacar los hitos primordiales del mito, esto es, su armazón. En este sentido, y a efectos metodológicos, podemos distinguir cinco episodios, de los cuales tres corresponden a las partes fundamentales sobre las que se asienta el mito, y los otros dos son originales en el sentido de que no aparecen en la tradición anterior, aunque estén basados en la misma historia. En la primera parte hemos establecido dos: el que hemos llamado ‘Los rituales de la espera’, y el segundo, que supone el encuentro de Medea con Creúsa; en la segunda parte tenemos tres episodios: la boda y muerte de Creúsa, el diálogo entre Medea y Creón y, finalmente, la venganza y la soledad en la que queda Medea. De esta manera se configura una estructura circular, pues la obra comienza y termina de la



misma manera y en el mismo lugar: en la espera. Los personajes no avanzan y, además, este círculo o espiral donde se encuentran ya viene dado por el carácter cíclico de las distintas funciones teatrales y de su oficio, el de actor.

En la primera parte tenemos un episodio inicial preparatorio del conflicto: la espera de Jasón, su inminente llegada, donde se manifiestan esos rituales de la espera, el baño y acicalamiento de Medea, con una morosa descripción de las prendas femeninas que le va poniendo poco a poco Nodriza para recibir a su amante.

La supuesta llegada del ‘señor’ es uno de los ejes temáticos sobre los que se construye el texto, además de conformar el detonante del conflicto trágico y su no solución; envuelve todos los caracteres y la construcción dramática, pues los personajes siempre están esperando a ese improbable Jasón hecho de la «sustancia de los sueños», como diría Shakespeare, y de los deseos de Medea y Nodriza.

Pese a su división en dos partes y la multitud de anécdotas y motivos que se van encadenando en la trama, en lo esencial la obra presenta una fuerte cohesión temática —dada por el mito— y, pese a su estatismo y mezcolanza aparente, podemos distinguir perfectamente en ella el progreso de la acción desde su exposición y desarrollo, hasta su clímax y desenlace, si bien, en algunos momentos, la trama queda algo diluida por las continuas interrupciones de la acción mítica.

De esta manera, la superficie desordenada y caótica de la historia nos descubre una obra muy bien organizada en cuanto a la tensión dramática y la unidad de acción. De hecho, también presenta, hasta cierto punto y con matices, unidad de espacio y de tiempo, acercándose, por tanto, más de lo que en primera instancia podría parecer, a las coordenadas aristotélicas.<sup>25</sup> Sin embargo, el uso que se hace del tiempo, aunque la obra transcurre

---

<sup>25</sup> La existencia de dos espacios o dos estancias, la habitación de Medea y la cocina de Nodriza, con su cuarto oculto, no es óbice para negar esta unidad, pues, dado que son especulares y que juntos representan el encierro de los personajes y su incomunicación con el espacio exterior, pueden perfectamente asimilarse, aunque desde otro punto de vista signifique una utilización del espacio escénico no convencional, por la simultaneidad conjunta de acción y espacio.

durante unas nueve horas, es multívoco y simbólico: el reloj que marca la hora está pintado y Nodriza borra las manecillas cuando quiere adelantarlos a su capricho; por otro lado, el tiempo interno de la obra coincide con el tiempo de la representación y, a su vez, con el tiempo del «servicio de noche» de Nodriza. No obstante, también hay un tiempo externo, el del mito, eterno y circular, fuera de las circunstancias históricas y de su ineludible cronología, y además, es el tiempo vivencial, alargado hasta el infinito, de la espera de lo que nunca llega, el tiempo del absurdo. Tenemos, por tanto, la manifestación del tiempo desde un punto de vista complejo, aunque unitario, que se aleja de nuestra concepción y mediciones reales: hay un tiempo circular, un eterno retorno; un tiempo teatral, también circular en cierto sentido; y un tiempo simbólico que se mide en instantes de espera, y que se alarga o contrae según la experiencia mental del sujeto, según su percepción subjetiva y particular:

MEDEA.- ¿Qué más da quien espere? Lo que importa es que el tiempo, y el tiempo, y el tiempo, corromperían esa espera y llegaría a ser indiferente el que Jasón llegara o no llegara... ¡Muerte al tiempo! [Riaza, ed. 2006: 229]

En otro orden de cosas, pero conectado con esto, está la sensación de inminencia que envuelve la tensión dramática: la inminencia de la llegada de Jasón desde el comienzo:

MEDEA.- (*Después de un tiempo en que parece escuchar atentamente.*) ¿No has oído que llaman? [Riaza, ed. 2006: 208]

MEDEA.- ¡Hazlo, nodriza! Prepárame para la fiesta. El señor está a punto de llegar. [Riaza, ed. 2006: 213],

del cumplimiento de la venganza y el crimen; de la llegada de Creúsa; del abandono de la nodriza porque su jornada de trabajo termina; en definitiva, los tiempos de espera antes referidos.

Siguiendo con la estructuración de los episodios de la obra, el segundo, totalmente innovador respecto a la tradición, supone el encuentro



entre las dos rivales —Medea y Créusa—, y conforma el segundo eje temático del texto y el conflicto propiamente dicho: la traición de Jasón y el consiguiente abandono de Medea y de sus ‘hijos’ por la boda con la princesa.

Es central en este capítulo ver cómo enfrenta Riaza a los personajes, de manera totalmente maniquea, aunque efectiva, utilizando el simbolismo de los colores<sup>26</sup> y su identificación cultural con el bien y el mal, con la pureza y la corrupción respectivamente.

En este sentido, el negro y el blanco quedarán constantemente encarados y separados y, secundariamente, otros colores que nos suscitan aromas, que nos acercan a la tierra en una posible asociación con la fertilidad de la naturaleza. Mientras la blanca princesa, aunque finalmente predomine en ella el blancor inmaculado, puede permitirse una gama de colores más amplios como el granate, el color «hoja seca», el color vino, el canela o el malva, toda la ropa de Medea debe ser «negra y negra», en una curiosa intensificación mediante la reduplicación del adjetivo que produce el efecto deseado, esto es, acentuar la insondable oscuridad de Medea frente a la luz de Créusa, contraponiendo lo homosexual con lo heterosexual.

MEDEA.- (*Entre dientes.*) El señor apostó a sus colores y no a los de Medea. [Riaza, ed. 2006: 217]

El negro representa todo lo que es repudiado por la sociedad, el «infierno de Medea»: sus crímenes, sus transgresiones, su hechicería, pero también su homosexualidad, su travestismo, sus deseos, no acordes con su naturaleza, de ser madre y darle hijos a Jasón; en definitiva, su marginalidad: «NODRIZA.- Vuestra capa fundamental, de terciopelo negro y negro, color sangre de víctima...» [Riaza, ed. 2006: 232]

<sup>26</sup> En otra obra titulada *Epílogo* también el autor hace una utilización semejante de la simbología cromática, asimilando ciertos colores con ideologías, estéticas y, por supuesto, con el bien y el mal.



Esa sangre derramada por Medea, cuyo color rojo también forma parte intrínseca de su cromatismo simbólico, representa tanto la criminalidad como la pasión, el fuego del amor de Medea:

NODRIZA.- (*Con un lápiz de labios en al mano.*) ¿Pálidos los labios, o algo más subidos de pasión?

MEDEA.- Rojo y rojo: esta noche siento como lumbres por dentro. [Riaza, ed. 2006: 219]

Esta contraposición de colores y caracteres se encarna, a su vez, en dos objetos, dos pamelas: negra, del mal e infértil la de Medea; blanca, del bien y fértil la de Creúsa:<sup>27</sup>

NODRIZA.- ¡Paso a vuestra rival! (*Se quita rápidamente el uniforme de mayordomo y aparece vestido con ropa interior femenina de encaje blanco, idéntico en el estilo y la forma al que lleva, en negro, MEDEA. Se acerca al armario —o al mueble sobre el que se encuentre— y coge un último tocado: una pamelita blanca también igual y contrastada con la negra que lleva MEDEA.*). ¡Medea contra su propia obra! ¡De mujer a mujer! ¡De igual a igual! Sólo que la recién llegadita es sobrevolada por una nube blanca: el cucurucho del hada beneficia el penacho de la santa doncella... ¡La pamelita del bien...! [...] [Riaza, ed. 2006: 221],

y la blancura, pureza, bondad y convencionalismo de «la hija de un rey» redimirá a Jasón de los pecados cometidos con Medea:

MEDEA.- [...] ¡El pecado nefando, el peor, rodeaba a Jasón antes de convertirse en el esposo de la hija de un rey!

Nodriza.- (*Serena.*) Algo de lo que la hija del Rey redimirá a Jasón... En el mismo centro del día, ya próximo, el protocardenal bendecirá en la catedral de Santa Gúdula la unión de una mujer limpia y de un nuevo Jasón...

[...]

MEDEA.- Y las voces blancas del coro angelical elevarán su cantora plata hacia las blancas crucerías de las bóvedas blancas. Y Jasón y la hija de un rey quedarán formando una compacta bola de blancura sacramentada. [Riaza, ed. 2006: 225]

<sup>27</sup> Nuevamente como en *Epílogo*, una pieza en un acto de un solo personaje, donde la protagonista dirá: «*Vosotros, los decentes, los honestos, los comediosmandas, los coronados con las pamelas del bien [...]*», Riaza, ed. 1983: 96.



Recordemos que el blanco como sinónimo de pureza e inocencia también es utilizado por Eurípides [2003: 253-255] al referirse a Creúsa en tres ocasiones cuando el mensajero describe su cruel muerte:

MENSAJERO.- [...] pero luego ocultó sus ojos y volvió hacia atrás su blanca mejilla [...]. (vv. 1146-1147)

[...] con su blanquísimo pie. (v. 1164)

[...] la blanca carne de la desdichada. (v. 1190)

Pero también hay otro color que acompaña a Medea: el color verde, el color de la envidia y típicamente asociado a la ponzoña, al veneno y que, juntamente con el negro y el rojo, redunda en un sema común: la muerte. Con él entramos en una de las facetas de Medea que más destacará Séneca y que aquí gravita como lo no dicho explícitamente, aunque referido mediante indicios desde el comienzo de la obra, esto es, la Medea hechicera y maga, cuya magia, una vez más, se enfrentará a Creúsa por su color, y así, frente a la lógicamente magia negra de Medea, se dirá de la princesa: «MEDEA.- ¡La magia blanca de aquella maldita hija de un rey!» [Riaza, ed. 2006: 219].

Una vez definidas protagonista y antagonista, Medea le contará a Creúsa toda la historia anterior de ambos tal y como la cuenta la tradición: los crímenes que Medea cometió para huir con Jasón de su tierra, el robo del vellocino de oro... Y aunque la función de todas estas explicaciones puede ser similar a la del coro clásico, en el sentido de recordarle al público aquellos aspectos del mito necesarios para la comprensión de la obra, en realidad, al entrar todo en la órbita de la transgresión, metateatralidad y parodia que impregna la obra, lo que Riaza logra es desmitificar y rebajar los hechos del mito. Por ejemplo, el vellocino queda convertido en una alfombra, o se alude a él como «borrego divino»:



MEDEA.- (*Deja caer el cuchillo al suelo. Señala la alfombra a los pies del lecho.*) ¿Veis también ese carnero desparramado a los pies del lecho de Medea?

NODRIZA.- También lo veo. Supongo que me debe recordar el vellocino de las literaturas. Aquí sólo existe bisutería literaria. Impostura y simulacro todo... [...]

NODRIZA.- ¡Conmovedora crónica! Unas veces se roba a los cielos el fuego; otras, vulgares pellejos de borrego... Pero puede continuar con sus hechos y hazañas... [Riaza, ed. 2006: 223]

Este encuentro entre «la hija de un rey» y Medea, con el que termina la primera parte de la obra, culminará con el desvelamiento de la verdadera identidad de Medea, con el descubrimiento de un secreto celosamente guardado y ocultado, tanto por los ropajes como por el lenguaje utilizados por las dos protagonistas: Medea es un hombre y, por ende, la única relación que podría mantener con Jasón es de tipo homosexual:

NODRIZA.- El crimen, el sacrilegio, la droga y el sexo sucio rodeaban a Jasón.

MEDEA.- ¿Y sabes qué más?

NODRIZA.- ¿Qué más, Medea?

MEDEA.- ¡Esto!

(*Se baja las bragas negras y queda con su masculinidad al aire. NODRIZA grita.*)

NODRIZA.- ¡Tapaos, señora! ¡Descubris a la intrusa la otra cara de nuestro secreto! ¡Tapaos! [Riaza, ed. 2006: 225]

Y, por consiguiente, los únicos hijos que podrían tener son creaciones, «hijos de la imaginación», falsos, como falso es también lo que estamos viendo en escena y, por transposición, el mito.

De esta manera termina la primera parte de la obra y el segundo episodio que hemos marcado. La segunda parte —sensiblemente más corta que la primera, porque los acontecimientos comienzan a precipitarse en una ascensión creciente de la tensión, pero también porque, dentro de lo metateatral, el tiempo de la representación se agota— está formada por tres episodios que se corresponden con los de la tradición, como adelantamos: la boda y muerte de Creúsa, el diálogo entre Medea y el rey Creón y la



venganza de Medea, motivo este último que lleva hacia un desenlace revelador y totalmente distinto al de la tragedia clásica.

No obstante, Riaza establecerá sus propias reglas a la hora de la recreación de estos episodios, pues la representación de la boda y muerte de Creúsa por la magia de Medea transcurrirán antes del encuentro entre ésta y el rey, lo cual quiere decir que sólo tiene lugar en la imaginación de los protagonistas. De hecho, es Creón el que recibe de manos de Medea el regalo, en este caso el vestido de novia que Creúsa llevará en su boda — sustitutos de la corona y el peplo, pero con idéntica función—, pues es materialmente imposible que la dádiva sea entregada por los hijos quiméricos de Medea.

Es interesante observar cómo, de nuevo, Riaza se muestra más apegado a la tradición que recibe de Séneca [1987: 334], pues no sólo dedica bastante espacio a mostrarnos la hechicería de Medea y cómo prepara su veneno sobre el vestido, sino que también recrea la escena de la boda, el epitalamio que el Coro canta en la obra de Séneca. Igualmente, la muerte por el fuego que aquí se imaginan los personajes recuerda el fuego que mató a Creúsa y a su padre, que asoló también a todos los habitantes del castillo y alcanzó a toda la ciudad en una intertextualidad interesante, aunque paródica:

MEDEA.- [...] Las damas de la nobleza lloran... ¡Y es entonces cuando se abre la muerte por el fuego...! Una rueda de llamas surge del vestido y la piel de la nívea princesa se convierte en una costra quemada y negruzca. Del vestido preparado para el himeneo no queda pronto sino un montón de polvo y *cenicillas*... [Riaza, ed. 2006: 230-231]

MENSAJERO.- Todo se ha perdido. Se ha venido abajo la estructura del reino. Hija y padre yacen, mezcladas sus *cenizas*. (vv. 879-881)

Pero también nos recuerda a Eurípides [2003: 255] en la descripción del sufrimiento de la princesa:



MENSAJERO.- [...] la corona de oro que rodeaba su cabeza lanzaba un prodigioso torrente de fuego devastador, y los sutiles peplos, regalos de tus hijos, devoraban la blanca carne de la desdichada. (vv. 1186-1190)

Una vez escenificada cómo será la muerte de Creúsa, nuestros personajes se preguntan qué es lo que viene después en la tragedia según la tradición, nuevamente en un procedimiento revelador de lo metateatral y de insistencia en lo textual:

MEDEA.- ¿Y qué dispone la trama ilustradora para seguir adelante? ¿Qué falta de noche antes de que llegue el señor?

NODRIZA.- La señora debe ser expulsada como un perro, de Corinto. Luego vendrá la desolada despedida de Medea y los niños. Luego el señor llegará...

MEDEA.- ¡Cúmplase, pues, el destino de Medea! ¡Los dioses son la trama! ¡Que se lleguen los esbirros del Rey! ¡Que no tarden los arrojadores de perros...! [Riaza, ed. 2006: 231],

en una curiosa e interesante identificación entre el *fatum* griego y el texto, de manera que lo inexorable del destino se parangona aquí con la inmutabilidad de la palabra escrita, con la imposibilidad del cambio, único destino posible que pueden permitirse los entes no reales o ficcionales, es decir, ante criaturas de papel el destino no puede ser otro que el que esté fijado en la escritura... Asimismo, en un guiño al espectador o lector, supuesto conocedor de la historia, se vela cualquier referencia directa a lo que sucederá a continuación del destierro de Medea y su despedida de sus hijos, esto es, su venganza y el asesinato de los niños, hecho que aparece cifrado en esos puntos suspensivos de la frase «Luego el señor llegará...», cuya referencia anula la interrupción exaltada de Medea.

Inmediatamente, con un rápido cambio de vestuario, Nodriza se convierte en el rey Creón, un rey totalmente magnánimo y de trato amable y deferente con Medea.<sup>28</sup> Si en Eurípides Medea tiene que marcharse de Corinto desterrada con sus hijos, y en Séneca Creonte se queda con ellos a instancias de Jasón a Creúsa, Riaza da un paso más en esta singular

<sup>28</sup> Como en otra obra de Riaza, *Antígona... ¡Cerde!*, «Creón encarna la caricatura del personaje que desde el poder, simula comprender al débil», Ragué, 1992: 116.



evolución y es el rey quien ruega a Medea que le deje a los niños, pues es la princesa la que quiere tenerlos. Además, el tradicional plazo de un día para abandonar la región se alarga aquí a un tiempo indeterminado, ofreciéndosele todo el tiempo que necesite para guardar sus cosas:

MEDEA.- ¡Acaba de una vez, Rey! ¿Cuánto tiempo se me da para dejar el campo libre a la yerbecilla y a la verga incrustada en sus tiernos tallitos?  
 NODRIZA.- Tómate el que creas conveniente...Te aseguro, hija mía, que nadie te fuerza... [Riaza, ed. 2006: 233]

En cuanto a la imagen que aquí se muestra del rey, podemos decir que la subversión que Riaza lleva a cabo del mito abarca todos los niveles textuales y a todos sus protagonistas, pues este rey se porta más como un padre que como el tirano de la tradición, aunque también se habla de él como de un titiritero que maneja al resto de personajes, realizando una comparación entre el poder omnipotente de un rey y el dominio de un titiritero sobre sus marionetas, en otro intento de llevarlo todo al ámbito de lo metateatral:<sup>29</sup>

MEDEA.- ¡Destapa ya tus cartas, Rey!  
 NODRIZA.-...el principal motivo es el de pedirte que tus hijos, el mayor rastro que una mujer pude dejar de su paso por la tierra, en esta tierra queden. Vine a rogarte, ¡sí, a rogarte!, que tus hijos no partan contigo...  
 MEDEA.- ¿De modo y manera que eran ellos, los niños, los que pendían al extremo de los hilos? ¡Eran ellos los manipulados por el gran titiritero, el Rey Creón...! [Riaza, ed. 2006: 233]

Finalmente, el rey se marchará emocionado por el regalo que Medea le ofrece para Creúsa, el vestido de novia para una boda que, como dijimos, transcurre antes del encuentro entre el rey y Medea.

<sup>29</sup> Es allegable respecto a esta identificación otra que, referente a lo marginal, a su invisibilidad e inexistencia, Riaza ya había establecido. En «Epílogo tras el epílogo» habla de un paralelismo entre el concepto o la figura del personaje en sí mismo, el actor y el homosexual con las siguientes palabras: «*En su doble marginación de personajes y de maricas, no pueden ni el una/uno hacer suyo el Jasón de la otra/otro, ni el otro/otra vengarse del abandono de Jasón puesto que Jasón no existe sino en la imaginería impuesta por los “padres del teatro” [...] Aquí el vacío del actor y el vacío del marica se conjugan e imbrican*». Riaza, 1983: 29-30.



Y llegamos al último de los episodios y al desenlace de la obra: el asesinato y la venganza de Medea. Mientras ésta ‘mata’ al primero de sus perros con un estilete, vaciándolo de arena, simultáneamente ocurrirá otra escena central para todo lo que venimos diciendo de la suplantación, del juego de espejos, de la metateatralidad y del doble. Nodriza se retira a su ‘compartimento secreto’:

[...] *Se puede ver, en su interior, un tocador, un gramófono, una butaquita y una bañera idénticos a los de la estancia de la “señora”.* [...] NODRIZA.- [...] ¿Dónde va a llevarme esta noche mi tigre de mar? ¿Tahnhäuser? ¿Maxim’s?... Aunque lo mejor sería quedarnos en nuestro cuartito y Medea te ofrecería una fiesta íntima y secreta... Porque yo sería tu verdadera Medea, la que te haría olvidar tus barcos y tus acordeones y tus delfines y tus sirenas..., ¡y también tus princesas!<sup>30</sup> [Riaza, ed. 2006: 236],

pues, en resumidas cuentas, ambos personajes son el mismo, como ya hemos avanzado, ambos ansían un amor que les libre de una existencia fútil, que cumpla todas las expectativas de sus sueños. La paradoja es que ni siquiera saben ni pueden amar, pues no son más que personajes de sí mismos y se comportan según su papel:

MEDEA.- ¿Me amas, nodriza?

NODRIZA.- Es parte del servicio amar a la señora del amor.

(*Una pausa.*)

MEDEA.- Y yo, nodriza, ¿te amo?

NODRIZA.- La niña sólo se ama a sí misma, pero no es correspondida debidamente... [Riaza, ed. 2006: 214]

MEDEA.- ¿Me amas, nodriza?

NODRIZA.- Ésa es una pregunta que la señora ya me hizo.

MEDEA.- Respóndeme otra vez. El mundo es una rueda giradora.

NODRIZA.- La nodriza ama lo que le dicta su modelo y maestra en el arte de amar... La nodriza desea el deseo de Medea.

(*Una pausa.*)

MEDEA.- Y yo, nodriza, ¿te amo?

NODRIZA.- También di cumplida respuesta a esa pregunta: la señora tan sólo ama el agujero negro que la señora es...

MEDEA.- Entonces tú amas también mi propio vacío...

<sup>30</sup> En Apolonio de Rodas podemos ver un Jasón que duda de su valor, que «no posee la fuerza pasional de Medea, y sus éxitos se deben a la protección femenina de las diosas y las princesas», García Gual, 1971: 105.



NODRIZA.- Así debe de ser... [Riaza, ed. 2006: 237-238]

Antes, el ‘cadáver’ del perrito de peluche será barrido con una escoba por la propia Medea y, aparentemente, la obra debería acabar aquí según las palabras de las protagonistas, serenamente, sin aspavientos, en una interrupción brusca de la historia del mito y de la acción, y una ruptura total de la tensión dramática, pero que, inmediatamente, comenzará de nuevo a ascender hasta el desenlace final. Medea le pide a Nodriza que ponga algo de música para despedirse. Una vez elegida la pieza, entre otras con títulos tan significativos como «Los maricas también se aman» o «Los diamantes son los mejores amigos de las vírgenes», Medea elegirá la canción titulada «Medea es una buena chica», corrigiendo a Nodriza y refiriéndose a ella misma como «Medea es un buen chico», lo cual nos retrotrae al título de la obra, cerrando el círculo. Aparentemente, como decíamos, la representación acabaría aquí y todo lo que vamos a ver a continuación gravitaría entre la delgada línea de la ficción y la realidad, entre la ambigüedad que separa el teatro y la vida, y la caída final de máscaras nos enfrentaría a la triste realidad de nuestros protagonistas, como veremos enseguida.

Nodriza, por tanto, se despide de Medea «hasta la próxima sesión», pero Medea, ya a solas, ejecutará lo que ella llama «la última baza de la partida», esto es, el asesinato del segundo perro, al cual ahoga en la bañera mientras se oyen, insistentes, los sonidos de la campanilla que Medea cree accionada por Jasón, y se revela toda la verdad, toda la tragedia del «hombre Medea». No nos resistimos a reproducir el monólogo completo de Medea, por el patetismo que lo impregna y por el valioso resumen que ofrece para establecer el sentido final de la obra:

MEDEA.- Falta la última baza de la partida sin bordes que se juega entre Jasón y yo... (*Acaricia al perro que se encuentra en la cama.*) Y la baza eres tú, hijo mío; el rastro más profundo que Medea deja de su paso por este mundo desabrido y ácido... (*Más campanillazos.*) Ya regresas de tu vivir en el ajeno afuera, tú, Jasón... Ya regresas con los ojos huidizos y los testículos hueros, después de haberlos vaciado en ese limo femenino repleto de gusanillos oscilantes que un día serán como tú, todos seducción y engaño...



*(Campanillas más frecuentes.)* Ya regresas después de haber esparcido tu esperma de la perpetuación... Después de haber traicionado al pobre y estéril invertido, al triste marica que Medea es... *(Coge al perro en brazos.)* Pero no, estéril no... Conmigo tuviste hijos no enviados por las divinidades preñadoras... *(Besa al perro.)* Tú fuiste el hijo de la imaginación, capaz de vencer al dios embutidor de vida hasta la repetición y el estrago y la náusea... Tú fuiste el hijo del hombre Jasón y del hombre Medea, y no del dios que dispusiera que el hombre naciera del preceptivo vientre de mujer... *(Los campanillazos son incesantes.)* ¿A qué vienes ahora tan urgido? Seguro que a recuperar a tu hijo... Pero tu hijo lo perdiste cuando perdiste a Medea y perdiste la imaginación y te convertiste en esclavo de la vida y en compinche del dios de ahí fuera... *(Con un gesto brusco mete al perro en la bañera y lo mantiene un tiempo dentro del agua. Cesa de oírse la música del disco y NODRIZA deja de bailar con el muñeco. Se oye la música de la nana. MEDEA canta.)* [Riaza, ed. 2006: 240]

Con estas dramáticas y enfurecidas palabras Medea ofrece tanto las claves temáticas de la obra como las claves del conflicto trágico, y reivindica su existencia frente a los demás, frente a una sociedad y a una naturaleza que le niega su ser. De esta manera, se configuran dos espacios diferenciados, comunicados e incommunicables, donde no funcionan las mismas reglas: el espacio interior, el del escenario donde se está realizando la representación, el espacio interno donde se desarrollan los personajes y, a su vez, un espacio cerrado que conforma un mundo hecho a imagen y semejanza de los deseos de los personajes, un mundo donde dos hombres pueden tener hijos y donde las leyes de la naturaleza y los dioses no existen, pues han sido sustituidos por la imaginación, por el deseo, en definitiva, por la ficción; frente a éste se sitúa el espacio exterior, el del «afuera», con sus leyes y dictámenes, un mundo que rechaza y condena todo lo que sea diferente y que Medea siente como un monstruo que amenaza y se agita al otro lado, al otro lado donde ha quedado Jasón. La incommunicabilidad de estos dos espacios queda enmarcada por el hecho de que la puerta que los separa es ficticia, y es imposible que algo o alguien entre o salga a través de ella desde un espacio a otro. Jasón no podrá volver nunca, y Medea y Nodriza quedarán eternamente solas, sin más compañía que sus simulaciones, su perpetuo fingir, su continua espera y deseo de que se realice lo que, en el fondo de sus entrañas, saben irrealizable; quedarán



viviendo las vidas de otros, inmersos en su propio vacío existencial y vivencial.

Mediante una obra altamente ritualizada, cuya estructura aparece claramente orientada a lo lúdico y a lo metateatral, y utilizando el mito de Medea, Riaza nos muestra los entramados del poder de una sociedad que rechaza lo marginal, representándolo en el microcosmos de la relación de poder que subyace en toda la obra entre el amo y el esclavo, entre Medea y Nodriza, conjugando el uso de un argumento conocido que le sirve, al mismo tiempo, para la parodia y la mezcla, con un interés estético que cuestiona la existencia de lo teatral.

Toda la obra se sustenta en la transgresión y en el enfrentamiento con el mito, utilizando el erotismo como instrumento de crítica. El vacío final en el que quedan los personajes no sólo remite a la constatación de la inexistencia de Jasón, sino a la destrucción del individuo, a la deconstrucción de la personalidad y a la pérdida de la identidad que subyace en la ambigüedad misma de los personajes: ni hombres ni mujeres, ni personas ni personajes...

La infertilidad, el tercer eje temático que sustenta la trama, explota en toda su dimensión en este parlamento final de Medea, claro que ésta sólo es estéril para el mundo de afuera, para la sociedad que no la acepta. Sin embargo, Jasón ha preferido una relación convencional y unos hijos reales e insertarse en la sociedad que lo negaba.

Con todo esto, Riaza manifiesta no sólo una crítica sin más, sino que toma posiciones y se coloca al lado del marginado prestándole su discurso. Sin embargo —algo propio del teatro del absurdo y de la huida del didactismo de Riaza— no propone ninguna solución, y los personajes quedan encerrados, separados, sin posibilidad de escapatoria o salida, transitando en los círculos de su propio infierno:

NODRIZA.- No hay puerta. Sólo existe el interior, y en él, también solamente, Medea y su doble...



(*Medea golpea en la espalda a NODRIZA con ambos puños mientras ésta continúa borrando la puerta.*)

MEDEA.- Si al menos me existieras tú, Jasón...  
(*Oscuro. Final.*) [Riaza, ed. 2006: 241]

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Consuelo, e IGLESIAS, Rosa, «El teatro de Luis Riaza como pretexto», en *Iris, Periódico de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, 2001, núm.1, páginas 10-11.
- \_\_\_\_ «Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia», en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2002, páginas 411-445.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.
- BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María, «Nieva, Arrabal y el teatro de vanguardia», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, vol. II, Madrid, Gredos, 2003, páginas 2821-2853.
- CLAUSS, James J., and JOHNSTON, Sarah Iles (eds.), *Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 1999.
- EURÍPIDES: *Medea*, en *Tragedias I*, Madrid, Gredos, 2003 (4ª reimp.).
- GARCÍA GUAL, Carlos, «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria», en *Habis*, 1971, núm. 2, páginas 85-108.



- GARCÍA PINTADO, Ángel, «El Dante-Riaza: entre el más allá y el mas acá» (entrevista a Riaza), en *Primer Acto*, 1974, núm. 172, páginas 8-12.
- GENTILI, Bruno, e PERUSINO, Franca (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000.
- GRANDE ROSALES, M<sup>a</sup> Ángeles, «Hacia un teatro sagrado. Dimensiones míticas de la Modernidad teatral», en Francisco Torres Monreal (dir.), *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, páginas 115-128.
- \_\_\_\_\_, «Introducción a *La noche de los cerdos*», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, páginas 333-339.
- KIDD, Michael, «Queer mith and the fallacy of heterosexual Desire: Luis Riaza' *Medea es un buen chico* (1981)», en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. II, Granada, Universidad de Granada, 2002, páginas 1059-1071.
- LÓPEZ, Aurora, y POCIÑA, Andrés, (eds.) *Otras Medeas: Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granda Universidad de Granada, 2007.
- MARTINO, Francesco de, y MORENILLA, Carmen, (eds.), *El caliu de L'Oikos*, Bari, Levante Editorio, 2004.
- MIRALLES, ALBERTO, «Luis Riaza en "Estreno"», en *Primer acto*, 1982, núm. 193, página 123.
- NIEVA, Francisco, «Luis Riaza o la subjetividad heroica», en Luis Riaza, *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004a.
- \_\_\_\_\_, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2004b (1<sup>a</sup> reimp.).
- PACO SERRANO, Diana de, «Nuevos procedimientos de recreación de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza», en *Estudios Clásicos*, 2003, núm. 124, páginas 71-92.
- PÍNDARO, *Píticas*, en *Píndaro y otros líricos griegos*, México, Porrúa, 1978.
- RAGUÉ ARIAS, M<sup>a</sup> José, *Lo que fue Troya*, Madrid, AAT, 1992.



- 
- RIAZA, Luis, *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- \_\_\_\_ *Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano*, en *El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos*, Alberto Castilla y el autor (eds.), Madrid, Cátedra, 1978, páginas 41-117.
- \_\_\_\_ «Algunos escritos sobre Madame Medea», en *Pipirijaina*, 1981, núm. 18, páginas 1-10.
- \_\_\_\_ *Antígona... ¡Cerde! Mazurka. Epílogo*, Madrid, La avispa, 1983.
- \_\_\_\_ *Las máscaras*, Málaga, Diputación de Málaga, 1997.
- \_\_\_\_ *Medea es un buen chico* en *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, Planeta, 1972.
- \_\_\_\_ *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza», en *Anales de Literatura Española*, 1986-1987, núm. 5, páginas 479-494.
- \_\_\_\_ «La escritura de Riaza y las exequias del teatro», en Luis Riaza, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, páginas 17-46.
- SÉNECA, LUCIO ANNEO, *Medea*, en *Tragedias I*, Madrid, Gredos, 1987 (2ª reimp.).
- TORRES MONREAL, Francisco, (dir.), *El teatro y lo sagrado, de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001
- WELLWARTH, George E., *Spanish underground drama (Teatro español underground)*, Madrid, Villalar, 1978.

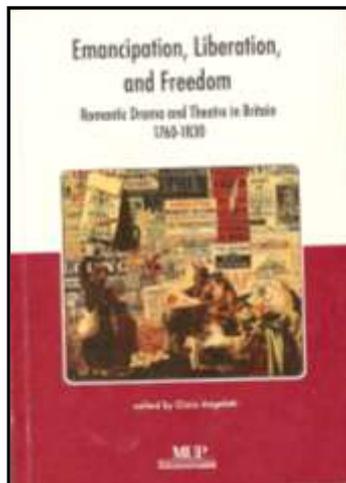
**En primera fila**

**Front row**

**En première file**

## El teatro romántico británico desde el prisma de la cuestión colonial

Laetitia Rovecchio Antón  
*Universitat de Barcelona*  
laetitia.rovecchio@gmail.com



ANGELETTI, Gioia (ed.), *Emancipation, Liberation, and Freedom. Romantic Drama and Theatre in Britain (1760-1830)*, Parma, Monte Università Parma Editore, 2010.  
ISBN 978-88-7847-319-5

La idea de dedicar un libro al tema de la emancipación, liberación y libertad en el teatro romántico inglés, nace de una serie de comunicaciones, realizadas en julio de 2007 en la Universidad de Bristol, en torno a dicha cuestión. Concretamente, Giovana Silviani, Gioia Angeletti, Amy Muse y Carlotta Farese propusieron realizar este volumen, junto con otros autores, para ampliar los asuntos tratados durante el encuentro. Esta obra se abre con una introducción de Angeletti, donde se anuncia el denominador común entre las diferentes contribuciones de los investigadores, que es el estudio de piezas teatrales de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuya trascendencia se enmarca en la dramatización de algún acontecimiento

histórico de la época o la influencia de las obras dramáticas en el pensamiento político y social del momento.

Las tres primeras propuestas nos desvelan claros mensajes ideológicos sobre el discurso colonial e imperial. Giovana Silvani se adentra en el universo de la obra de Aphra Behn, *Oroonoko*, al comparar el texto dramático y su puesta en escena por parte de Thomas Southerne en 1696, – aunque nombra a otros directores como Hawkesworth, Ferriar o Morton. En este sentido, Behn se interesa en desvelar los problemas de identidad, tanto sociales como sexuales, de la mujer esclava negra dentro de la empresa colonial. En cambio, los directores escénicos apostaron por un cambio de paradigma en la sustitución de la mujer negra por la blanca. Con ello, se pone de manifiesto cierto rechazo de la cuestión de la colonización y, por consiguiente, la necesidad de dramatizar un período histórico concreto en el que la mujer asume un poder político crucial.

Franca Dellarosa lleva a cabo un estudio pormenorizado acerca de la representación de personajes negros en el teatro británico de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuestión sumamente aparentada con los acontecimientos históricos. Obras, como la ópera cómica *The Padlock* de Isaac Bickerstaff, permitieron un progresivo cambio de perspectiva del público respecto a la esclavitud. Dellarosa se centra en el estudio del epílogo de la obra de Bickerstaff, que presenta un discurso potente, basado en la historia humana de la esclavitud, con el que pretende enfatizar la responsabilidad nacional colectiva.

El artículo de Gioia Angeletti parte de la realidad escocesa respecto a su participación y rechazo de la empresa colonial británica. Cabe recordar que la situación de Escocia, íntimamente ligada con un desarrollo histórico caracterizado por los enfrentamientos ideológicos e identitarios con la metrópoli inglesa, ha convertido el país en gran defensor de los discursos postcoloniales. Angeletti centra su atención en la figura de Archibald MacLaren, claro detractor de la esclavitud, que consideraba el teatro como lugar idóneo para debatir temas controversiales sin dejar de lado el



entretenimiento del público. En *The Negro Slaves*, el dramaturgo escocés demuestra su interés por la comunicación entre diferentes culturas y las cuestiones raciales. MacLaren ahonda no sólo en la abolición de la esclavitud, sino también en la emancipación de los esclavos en Inglaterra.

Jeffrey N. Cox y Michael Gamer presentan un artículo exhaustivo acerca de la pervivencia del género de la comedia en la escena romántica inglesa a través de la figura de la dramaturga Hannah Cowley. Cox y Gamer revisan el peso de la comedia en la sociedad británica para poner de manifiesto la transgresión de la autora respecto a la presión de la censura. Cowley se acerca al género cómico desde el realismo, pero no se trata de un realismo procedente de escenas o situaciones concretas, sino, más bien, vinculado al desarrollo del personaje, que consigue proyectar su identidad y existencia en el mundo. Cox y Gamer enfatizan el hecho de que la dramaturga inglesa utilice la risa como un arma, en un sentido cruel, puesto que desdibuja los límites entre el personaje que ejerce de burlador y su víctima, el burlado, para replantear al espectador la causa de su risa y, por consiguiente, lograr un distanciamiento intelectual y moral en la denuncia de la hipocresía de la sociedad de finales del siglo XVIII.

Los siguientes artículos se adentran en la caracterización del melodrama británico de principios del siglo XIX. Frederick Burwick se centra en el teatro de William Thomas Moncrieff y, particularmente, en dos obras: *The Shipwreck of Medusa* (1820) y *The Cataract of the Ganges* (1823). La primera pieza trata el drama humano del sufrimiento y de la supervivencia en un período histórico concreto: durante el naufragio de la embarcación francesa, *La Méduse*, en Senegal –tema ilustrado pictóricamente en *Le radeau de Méduse* de Géricault. Pero, el dramaturgo inglés, inscribe la acción en Inglaterra para convertir su drama en alegato patriótico basado en un triángulo amoroso. Con *The Cataract of the Ganges*, Moncrieff vuelve con la materia histórica y, más concretamente, trata la cuestión colonial de la campaña en la India, que queda marcada por la ilusión de paz entre ingleses e indios.



Amy Muse estudia el impacto del conflicto griego, la Guerra de Independencia entre Turquía y Grecia, a través de diversas manifestaciones melodramáticas, que se desarrollaron durante la década de 1820. Este análisis le permite definir los conceptos de libertad y tiranía. Las diferentes obras, como demuestra Muse, parten de la consideración errónea, según la autora, de la supremacía cultural de la Grecia ancestral, mitológica. Hecho que enlaza con el presente más cercano del país, que conlleva la necesidad de intervención de los estados europeos para lidiar en contra del tirano otomano, en búsqueda de una identidad propia como ciudadanos griegos.

Michael Bradshaw se centra en la identidad nacional y colonial de Irlanda a través de la figura del dramaturgo George Darley y su drama lírico *Sylvia* (1827). En esta pieza, Darley desarrolla las relaciones conflictivas entre Inglaterra e Irlanda, es decir, recrea una discusión entre las fronteras y los límites, entre el centro y la periferia. En este sentido, se trata de una propuesta dramática que destapa la falta de unión entre los pueblos, dejando lugar para el testimonio de la emancipación irlandesa.

Carlotta Farese se acerca a la recepción del dramaturgo alemán August von Kotzebue en Inglaterra y su paulatina conversión en mito nacional, tras ser asesinado a manos de un estudiante. Después de su muerte, la historia del dramaturgo fue dramatizada en repetidas ocasiones desde diferentes perspectivas, pues unas veces era etiquetado como un mártir inocente (aludiendo a la figura del jacobino), mientras que en otras era tratado de ser un traidor hacia su patria (haciendo referencia a sus textos que favorecerían la revolución, la destrucción de valores morales y la presencia de cierto malestar social).

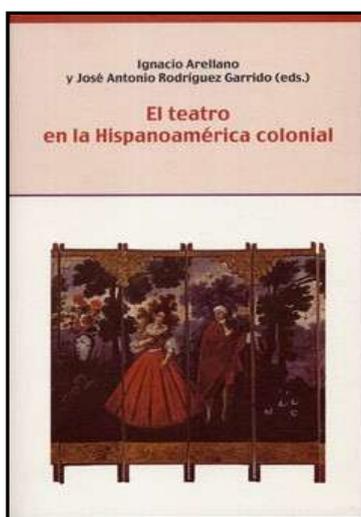
En definitiva, el conjunto del volumen nos ofrece un recorrido histórico por diferentes géneros y dramaturgos en un contexto histórico acotado. En este sentido, las diferentes aportaciones permiten, bajo la temática común de la emanación, la liberación y la libertad en el teatro romántico británico a finales del siglo XVIII y principios del XIX, reconstruir de manera sumamente nítida el desarrollo de la escena británica

en esta época. Recopilatorios de investigación como este logran transportarnos hacia la realidad romántica y, más concretamente, a la posición de los autores respecto a la empresa colonial.



**Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.)**  
***El teatro en la Hispanoamérica colonial***

Alba Urban Baños  
*Universitat de Barcelona*  
alba\_urban@hotmail.com



ARELLANO, Ignacio, RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, (Colección Biblioteca Indiana, 10), 2008.  
ISBN 978-84-8489-326-4  
ISBN 978-3-86527-374-1

Este volumen, publicado por la Universidad de Navarra y la editorial Iberoamerica-Vervuert, recoge las contribuciones realizadas durante el encuentro celebrado en Lima, del 5 al 7 de abril de 2006, en el que, bajo la organización del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y del Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, numerosos especialistas pusieron en común el resultado de sus investigaciones sobre el teatro colonial hispanoamericano.

Fruto de ello es el libro que nos ocupa, que, lejos de presentar un panorama superficial del mencionado tema, nos ofrece un conjunto de artículos sobre cuestiones específicas, ampliando, de este modo, la perspectiva de los estudios dedicados al teatro colonial.

El volumen comienza con el trabajo de Julio Alonso Asenjo acerca del *Coloquio a lo pastoril* del jesuita Juan Cigorondo, en el que, tras dar cuenta de las circunstancias de la composición y representación de la pieza, Alonso demuestra que Cigorondo concibió su *Coloquio* a partir de los motivos y estructuras de los diálogos de Llanos –*Pro patris Antonii de Mendoza adventu* y *Dialogus in adventu inquisitorum*–, pero, al mismo tiempo, afirma que «va más allá de Llanos y quizás hasta podría decirse que quiere competir con él» (21), pues para su composición no solo se inspiró en las fuentes clásicas virgilianas y ovidianas (como también hizo Llanos), sino que se desmarcó al tomar como modelos a Navagero y Petrarca, que «dan tono, novedad y elegancia a las églogas de Cigorondo» (21). Continúa el estudio con el breve análisis estructural de las partes del *Coloquio*, antes de centrar su atención en los procedimientos panegíricos empleados por el autor, que son clasificados y descritos de forma pormenorizada en el apartado principal del estudio y del que recibe su título: «Apoteosis de varones ejemplares en México y Perú: el *Coloquio a lo pastoril* del P. Cigorondo».

Pedro Guibovich Pérez presenta, bajo el epígrafe de «A mayor Gloria de Dios y de los hombres: el teatro escolar jesuita en el virreinato del Perú», nuevos datos sobre los colegios fundados en esta área. Su estudio recorre desde las causas y propósitos de estas representaciones hasta todo lo relacionado con su puesta en escena: la circulación de manuscritos entre colegios, apariencias y tramoyas, la música, el público... todo apoyado en interesantes fuentes documentales de la época. A través de estas páginas, Guibovich demuestra cómo el teatro sirvió de vínculo de unión entre la orden y la sociedad peruana.



María Palomar Verea nos ofrece unas «Notas sobre dos comedias de la vida de San Francisco de Borja»: *Comedia de San Francisco de Borja* del jesuita Matías de Bocanegra y *El gran duque de Gandía* atribuida a Calderón de la Barca, las cuales confronta junto con la biografía hagiográfica de Pedro de Ribadeneira. Además, al final del estudio, Palomar Verea adjunta una práctica tabla comparativa de las dos piezas.

En «La caza sacro-política: de *El bosque divino* de González de Eslava a Calderón», Margaret Greer afirma que el empleo alegórico religioso de la caza –tan utilizado por Calderón– fue iniciado por González de Eslava en su *Coloquio Dieciséis, El bosque divino*. A través del estudio, Greer da respuesta a la pregunta que ella misma plantea: «¿Qué habrá inspirado la elección y construcción de esta alegoría?»(77). Para contestarla, la especialista analiza las referencias internas del texto, lo que le permite datar la pieza hacia 1578, y las circunstancias biobibliográficas del autor; concluyendo que González de Eslava encontró la inspiración en la larga guerra de los chichimecas –motivo que ya empleó en su *Coloquio Quinto*–. La amenaza que representaban estos feroces cazadores, «habría contribuido a la eficacia dramática y didáctica de este coloquio, a los ojos tanto de los españoles como de los indios pacíficos aliados con ellos» (87).

Claudia Paroli y Beatriz Aracil Varón tratan del teatro religioso escrito en lengua indígena. La primera centra su estudio en las adaptaciones al náhuatl de las obras de Lope y Calderón, realizadas por el bachiller Bartolomé de Alva Ixtlixóchitl, donde dedica una especial atención al modo en que Alva adaptó el mundo europeo calderoniano de *El gran teatro del mundo* al suyo, el mundo americano. Por su parte, Beatriz Aracil se interesa en la pieza quechua *Usca Paucar*, claramente inspirada en la leyenda de Teófilo, en cuyo estudio analiza la vinculación de la obra con el *exemplum* medieval y con otra pieza en quechua: *El pobre más rico*, que posee un argumento muy semejante.

Con el título de «La promesa de una “farsanta”: teatro y matrimonio en Lima (Siglo XVII)», Pilar Latasa nos presenta el caso particular de María



de Torres Tamayo, actriz limeña, que, en septiembre de 1646, comenzó una ardua batalla legal para conseguir que Diego Muñoz del Castillo cumpliera su promesa de matrimonio. Latasa comienza introduciéndonos en el contexto de la actriz, aportando interesante datos de la compañía *Los conformes*, de la que formaba parte. A continuación trata de forma detallada el conflicto con su prometido, quien, al día siguiente de solicitar las dispensaciones pertinentes, se echa atrás alegando que María es pobre y menor. Latasa expone cada uno de los pasos legales que de una y otra parte se efectuaron, siempre apoyando su redacción con citas de las fuentes documentales.

Dalmacio Rodríguez Hernández y Susana Hernández Araico conforman un conjunto temático dedicado al estudio de la utilización del espacio en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón y en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, respectivamente. El primero demuestra cómo los espacios de la comedia poseen connotaciones de falsedad, de mentira, lo que refuerza la verosimilitud del argumento. Hernández Araico realiza un profundo análisis del empleo espacial en la comedia de sor Juana, con el que demuestra que la obra fue ideada para representarse en un corral, al tiempo que pone de relieve la genialidad de la autora al continuar la estructura típica de las comedias de capa y espada a la vez que la «deconstruye», pues prescindir de los espacios exteriores: la calle y el jardín.

Sobre el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz también trata el artículo de Carmela Zanelli, «De Palestras, dispuestas y travestismos: la representación de América en el teatro de sor Juana Inés de la Cruz», que vuelve sobre el conocido caso de travestismo masculino de *Los empeños de una casa* para proponer que, tras el disfraz de Castaño, se encuentra la propia autora.

El siguiente bloque temático se centra en las influencias y modelos utilizados por los dramaturgos peruanos en época colonial. Este grupo está conformado por el trabajo de Eduardo Hopkins Rodríguez, «Superposición



del modelo trágico en el teatro colonial peruano», sobre *Amar su propia muerte* de Juan Espinosa Medrano, *La Rodoguna* de Pedro Peralta Barnuevo y la pieza anónima *Ollantay*. Y, en segundo lugar, por el estudio de José A. Rodríguez Garrido, «Ópera, tragedia, comedia: el teatro de Pedro de Peralta como práctica de poder», donde profundiza en la obra *Triunfos de amor y poder*, pieza que aglutina elementos de la ópera, la tragedia y la comedia mitológica, y que fue concebida para la celebración de la victoria de Felipe V en la batalla de Villaviciosa.

Frederick Luciani da cuenta de la representación de una máscara, celebrada el 19 de agosto de 1756, en el convento de San Jerónimo de la ciudad de México, en ocasión de la visita del virrey de Nueva España y su esposa. El estudioso expone y analiza los datos hallados en la relación completa de este festejo, en el que, entre otras cuestiones, se relata la participación activa tanto de las monjas (encargadas de la música) como de las niñas que residían en el convento (encargadas de las representaciones).

Andrés Eichmann Oehrli, ha realizado el barrido completo de de las más de mil trescientas carpetas de la colección de manuscritos musicales de Sucre (Archivo Nacional de Bolivia). En su estudio expone los resultados de su investigación referente a los manuscritos musicales que contienen diversas formas dramáticas. Inscrito también en el conocimiento de la actividad teatral en la Audiencia de Charcas encontramos en artículo de Miguel Zugasti «Teatro recuperado en Charcas: dos loas olvidadas de Fray Juan de La Torre (OSA) a la entrada del Virrey Diego Morcillo en Potosí, 1716». Asimismo, Ignacio Arellano presenta un estudio sobre «Elementos cómicos en una colección de entremeses potosinos de los siglos XVII y XVIII», donde analiza los recursos humorísticos empleados en los nueve entremeses (siete completos y dos reconstruidos) conservados en el convento de Santa Teresa de Potosí. Ante este amplio corpus, se agradece la división en apartados con que Arellano va desglosando los entremeses a partir de «Las situaciones cómicas», «Los tipos cómicos», «Los medios escénicos» y «La palabra cómica». Tras lo cual concluye en la similitud de los medios



cómicos de estos entremeses en relación a los propios de las obras del Siglo de Oro, al tiempo que señala la introducción de elementos peculiares autóctonos en estas piezas.

Ari Zighelboim, en su artículo «De comedia ilustrada a leyenda popular: el trasfondo político de la anonimización del *Ollantay*» cuestiona la existencia de un hipotexto incaico, demostrando que, a pesar de su originalidad, la pieza se debe a la fórmula teatral de la comedia nueva y a las precedentes obras teatrales quechuas de temas religiosos.

Margarita Peña analiza el drama histórico *La lealtad americana* (1796) de Fernando Gavila, cuyo argumento gira en torno al los ataques del pirata inglés Morgan a Panamá, situación paralela a la que sufrían en México con la reciente guerra contra los Ingleses.

Dalia Hernández Reyes estudia «La renovación teatral en las postrimerías del virreinato novohispano: los concursos del *Diario de México*», celebrados entre los años 1805 y 1808, con los que se quería promover una reforma teatral de índole neoclásica, no solo a través de comedias y tragedias, sino también del sainete, concebido como un género capaz de moralizar, de corregir vicios, por medio de la burla.

Milena Cáceres estudia las fiestas de moros y cristianos que se celebran en la actualidad en los Andes peruanos. Concretamente, centra su investigación en la representación de *Gracilaso o el Ave María del Rosario*, en Huamantanga (Canta), en la que perduran elementos de la tradición oral peruana y de los romances, así como fragmentos de la obra teatral anónima *El triunfo del Ave María*.

Cierran el volumen los trabajos de Gonzalo Santonja Gómez-Agero, «América y los escritores de los Siglos de Oro (Tirso de Molina en Santo Domingo)», y de Celsa Carmen García Valdés, «“La Cueva de Salamanca” en América: tradición oral y reelaboración literaria».

Para terminar, a través de los veintitrés artículos reseñados se pone de manifiesto que encuentros como el que tuvo lugar en Lima, en abril de 2006, no solo son necesarios para que investigadores de un lado y otro del

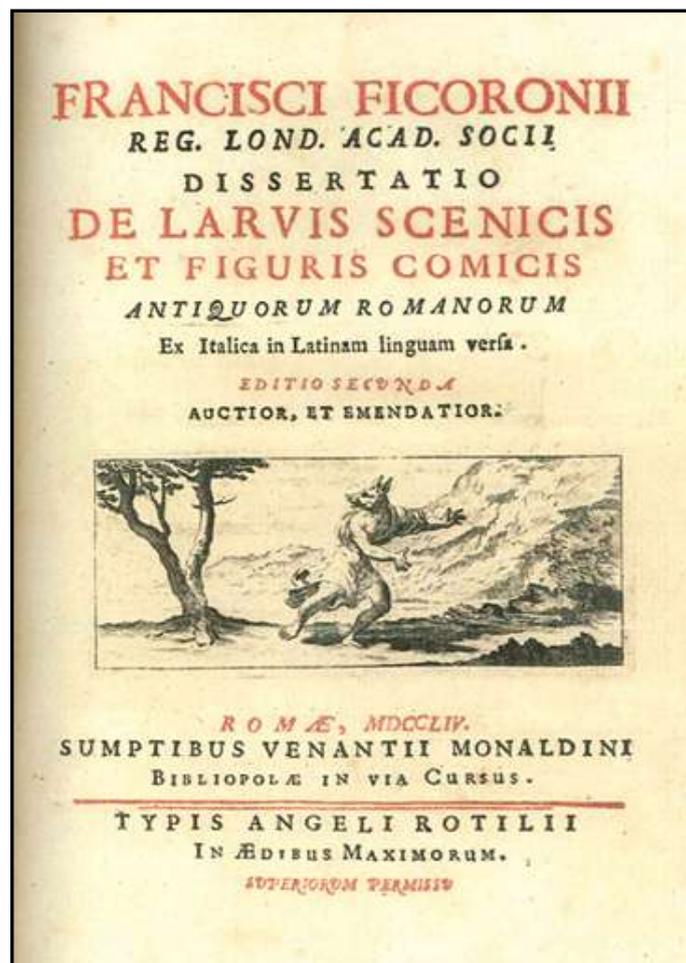


océano pongan en común sus hallazgos respecto al teatro en la Hispanoamérica colonial, sino que, además, a través de la publicación de sus contribuciones dan a conocer sus estudios y fomentan la aparición de nuevas líneas de investigación.



MUSEO NACIONAL DEL TEATRO  
PIEZA BIBLIOGRÁFICA  
(OCTUBRE-DICIEMBRE DE 2010)

Francisco Ficoroni, *De Larvis Scenicis et Figuris comicis antiquorum romanorum*



Reproducción facsímil de la 2ª edición  
Escrito en latín, Roma, 1754  
Encuadernación artesanal en piel y  
guardalibro  
Dimensiones: 280 x 210mm, 312 páginas  
Ejemplar numerado con acta notarial.

Obra de capital importancia que documenta el origen de la interpretación y de la adaptación a la función escénica de los personajes con el uso de las máscaras.

Se trata de un valioso tratado de máscaras utilizadas en la caracterización de los personajes del Teatro Romano, y del Teatro Clásico en general, y del que es prácticamente imposible encontrar hoy un ejemplar en España.

Está ilustrado con 85 grabados de Masón y Pomarede.

Este libro es la obra cumbre del gran anticuario y coleccionista Francisco Ficoroni (1664-1747), autor de numerosas obras sobre antigüedades romanas. Fue alumno aventajado de Pietro Bellori, quién logró reunir un soberbio gabinete de arte y curiosidades.

Esta pieza está considerada de excepcional rareza.



Facsimile reproduction of the 2nd edition  
Written in Latin, Rome, 1754  
Skin craft bookbinding and save-book  
Dimensions: 280 x 210mm, 312 pages  
Numbered copy with affidavit.

Crucial work of documenting the origin of the performance and adaptation to the stage role of the characters with the use of masks.

This is a valuable treaty of masks used in the characterization of the characters of the Roman Theatre and, Classical Theatre in general, and it is virtually impossible to find a copy in Spain today.

It is illustrated with 85 engravings by Masón and Pomarede.

This book is the masterpiece of the great antiquarian and collector Francisco Ficoroni (1664-1747), author of numerous works on Roman antiquities. He was Pietro Bellori vantage pupil, who brought together a superb cabinet art and curiosities.

This piece is considered of exceptional rarity.



Fac-similé de la 2<sup>ème</sup> édition  
Ecrit en latin, Rome, 1754  
Reliure artisanale en peau et garde-livre  
Dimensions: 280 x 210 mm, 312 pages  
Copie numérotée par acte notarié.

Oeuvre d'une importance capitale qui documente l'origine de l'interprétation et de l'adaptation à la fonction scénique des personnages qui utilisent des masques.

Il s'agit d'un précieux traité de masques utilisés pour la caractérisation des personnages du théâtre romain, et du théâtre classique en général, et qui est pratiquement impossible de trouver une copie en Espagne aujourd'hui.

Il est illustré de 85 gravures de Masón et Pomarede.

Ce livre est le chef-d'œuvre du grand antiquaire et collectionneur Francisco Ficoroni (1664-1747), auteur de nombreux ouvrages sur les antiquités romaines. Il fut un élève avantagé de Pietro Bellori, qui put réunir un superbe cabinet d'art et de curiosités.

Cette pièce est considérée de rareté exceptionnelle.



## ***Antígona, por el Teatro de la Resistencia***

Antonio Serrano Agulló  
*Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*  
aserrano46@telefonica.net

El viernes 11 de junio de 2010, a eso de las 12 de la noche, la alcaldesa de Alicante se dirigía, desde el balcón del Ayuntamiento, a una multitud alegre y festera para enardecer ánimos, transmitir optimismo y animar a sus paisanos a que vivieran las fiestas de San Juan plétóricos de alegría, exhortándoles, legítimamente, a que por unos días olvidaran crisis económicas o cualesquiera otros problemas que pudieran atenuar el alborozo y el buen humor.

Exactamente 12 horas más tarde, en la Mostra de Teatre d'Alcoi, Hadi Kurich, al frente de la compañía «Teatro de la Resistencia», estrenaba su versión de *Antígona*, la obra de Sófocles, que, con frecuencia, y aunque cueste creerlo, sigue apareciendo por los escenarios ¡veinticinco siglos! después.

El mero hecho de la elección de esta obra nos da una pauta de quiénes son Ana y Hadi Kurich y su teatro de la resistencia (ahora con minúsculas y sin comillas). A una compañía se la conoce por su buen o mal hacer; por sus aciertos o errores en la solución de los problemas que provocan los montajes; pero también se la conoce, y previamente a los resultados, por los títulos que elige y en qué momento los elige. Es el viejo asunto que tanto preocupó a algunos de nuestros hombres de teatro como Rivas Cherif o, más cercano a nosotros, Ricard Salvat. Es la constante, y trascendental, disyuntiva de la creación de un repertorio, que llegó a enfrentar a figuras como María Teresa León y Federico García Lorca en la época de «La Barraca».

---

Así que, en los tiempos en los que estamos y con lo que está cayendo, Hadi Kurich decide montar *Antígona* alejándose de soflamas y de caminos fáciles y festivos. En el programa de mano se dice que «sin Antígonas no habría poesía ni revolución; y sin Creontes no habría ley». Nosotros, tomando como punto de partida estas palabras, podríamos decir que sin ciertas mentalidades incitadoras no habría obsesiones festivas en el individuo; y sin la valentía de los Kurich y otros muchos no habría un teatro de la conciencia y la responsabilidad: dos modos de vivir la vida y de concebir el teatro. (Que no tienen porqué excluirse; pero que ocurre frecuentemente.)

*Antígona* no es una obra para pasar el rato superficialmente. *Antígona* nos habla del sentimiento; de la viabilidad de romper o no la norma para cumplir con un deseo inexcusable; de la libertad del individuo frente al estado; de la inhumanidad de algunas leyes. En suma, *Antígona*, veinticinco siglos después, nos habla de la dialéctica del individuo y la sociedad, y eso no está en la órbita de un teatro ligero y amable. Cuando se está viendo cómo las razones de estado a veces no son sino puros pretextos para imponer la voluntad y anular al contrario, uno se siente irremediamente aludido. *Antígona*, pues, inquieta, provoca meditación, ofrece diversos campos de debate y reclama una respuesta íntima y profunda del espectador. Y programarla delata al autor del montaje y al concepto que tiene de la función del teatro en la sociedad actual. Montar hoy esta obra, y más desde una compañía privada, ya constituye un admirable ejercicio de valentía y responsabilidad, que los espectadores, de entrada, debemos agradecer y calibrar en su justa medida.

Pero los que conocemos la trayectoria de Hadi Kurich sabemos que esta elección no se debe ni a un equívoco, ni a un desvío caprichoso en su línea de trabajo. Y, mucho menos, a un error de cálculo en sus posibilidades como director y actor. Hadi Kurich ha mostrado siempre preferencia por un teatro sólido y cargado de propuestas éticas. *Opus primum*, *El cielo estrellado sobre nosotros*, *Edmun Kean*, *Nostalgia*, constituyen un rosario



de títulos elegidos consciente y ambiciosamente. Y, sin duda, son también un desafío a sí mismo, porque sabe de antemano la dificultad de la distribución comercial que estas obras van a tener.

La versión que presentaron está realizada por el propio Kurich, y es una refundición de *Los siete contra Tebas*, de Esquilo y *Antígona*, de Sófocles. Los personajes se han reducido a cuatro y el coro se mantiene siempre con estos cuatro actores que dan vida a los personajes. Obviamente, en este tránsito son muy útiles las máscaras que portan, y que se completan con unos mantos cortos, que cubren también la cabeza y caen sobre los hombros. Esto, al igual que el vestuario, está dentro de la sobriedad que exige la tragedia. Las mujeres portan unas túnicas blancas, y a veces las acompañan con ligeras capas cortas marrones. Los hombres se visten con uniformes militares siempre de tonos suaves y sin ninguna concesión al adorno inútil ni ostentoso. Todo, pues, en esta línea elegante, digna y noble del teatro griego.

La puesta en escena es sencilla y esencial. Unos cuantos elementos funcionales y versátiles cobijan la acción, pero sin quitarle ni una ápice de protagonismo. Así, todo está en función del actor y la palabra, máximos protagonistas de este tipo de teatro.

El ritmo impuesto a la representación constituyó otro de los aciertos. Todo ocurre y se dice con la solemnidad que corresponde a la tragedia griega. Los movimientos son pausados y el cuerpo se manifiesta siempre con unas actitudes dignas. E insisto en el «se dice» mencionado anteriormente. El fraseo de los actores es algo que aparece muy trabajado en la representación, adquiriendo, en general, un nivel siempre satisfactorio y, en ocasiones, verdaderamente óptimo. En una obra como *Antígona*, conseguir la grandeza de la palabra para estar a la altura de la grandeza del personaje, es verdaderamente esencial. Y aquí se consigue. Y eso es muy difícil en la tragedia griega, expuesta peligrosamente siempre a una coloquialidad que la empujara. Buen trabajo, pues, en este sentido, del director, y buen trabajo también el de los actores.



Es necesario hablar de los actores, advirtiendo, de entrada, que un estreno es siempre un estreno y necesita irremediablemente ajustes, acoplamientos y seguridades en todos los intérpretes. A mi juicio, la labor de Ana Kurich es especialmente destacable. La he visto muchas veces y prefiero en ella su *vis* trágica. Tiene un cuerpo, una voz y una cara muy apropiados para ello. Su lucha entre el dolor de mujer y la responsabilidad como heroína la soluciona admirablemente, en su grado exacto; sin recurrir jamás a recursos lacrimógenos (otro de los peligros de la tragedia). Hay sensibilidad, pero no sensiblería. Hay dolor, pero no histeria. Hay interioridad, pero no arrebatos llorosos. Todo lo muestra con una profundidad que impresiona. Sigue siendo una gran actriz.

Creo que el papel de Creonte es sumamente difícil porque exige muchos matices: la firmeza del legislador; la sorpresa por la actitud de Antígona, a la que quizá no llega a comprender del todo; el egoísmo del gobernante, que tiene que mostrar todo su fuerza y su rigor; el miedo a las implicaciones familiares que va a provocar el conflicto. Hadi Kurich, como actor, resuelve bien todo ello. Pero incluye un matiz que me satisface en especial; y es que, en ciertos momentos, aporta al personaje una ligera veta de trastorno, de locura, de demencia que lo hace hasta más humano y lo emparenta con figuras shakespearianas y calderonianas.

Begoña Tena y Miquel Mars cumplieron sobradamente en sus papeles. Quizá a Miquel le costó más trabajo entrar en calor, pero cuando lo hizo, lo hizo bien. Están en sus personajes, hay corriente de comunicación con los otros, hablan y escuchan bien, se mueven en su justa medida. Todos ellos, los cuatro, tuvieron tensión y concentración. Y eso se nota al final: tardaron bastante en poder sonreír para agradecer los aplausos del público.

Buen trabajo, en suma el de toda la compañía, que se merecería el premio de muchas funciones. ¿Los veremos en Mérida?

## **XXXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (6-8 julio 2010)**

Ilaria Resta  
*Università del Salento*  
ilaria.resta@unisalento.it



Palacio de Valdeparaíso

Los pasados días 6, 7 y 8 de julio se celebró en el Palacio de Valdeparaíso, en Almagro, la XXXIII edición de las Jornadas de Teatro Clásico, codirigidas por Felipe Pedraza y Rafael González. Este año, las jornadas se dedicaron a «Europa (historia y mito) en la comedia española», una temática de la que, según explicó el director Felipe Pedraza el día de la inauguración, apenas ha sido estudiada en profundidad por los especialistas; de ahí la voluntad, por parte de los organizadores del congreso, de ofrecer unas jornadas enfocadas en el papel de Europa en el teatro del Siglo de Oro, con el fin de investigar la no-accidentalidad de la presencia de temas, ambientaciones y asuntos de la historia europea en la comedia áurea.



Inauguración de la Jornadas

La sesión inaugural también contó con la presencia y las intervenciones de Natalia Menéndez, directora del Festival de Teatro Clásico de Almagro; de Rafael de Lucas, director general de la Promoción Cultural y del alcalde de Almagro, Luis Maldonado. Todos subrayaron la importancia, para la ciudad de Almagro, de un evento como el Festival de Teatro Clásico y de sus Jornadas, las cuales siguen despertando interés, cada vez más creciente, entre los estudiosos y profesionales del sector.



El actor JORDI DAUDER entre el público

El actor Jordi Dauder cerró la inauguración con una ponencia, titulada «Los clásicos: lo fingido y lo verdadero», acerca de la difícil tarea del actor contemporáneo a la hora de trabajar con textos clásicos. Esa dificultad, explicó Dauder, no reside simplemente en la necesidad de hacer investigación, de estudiar el personaje, la tipología de texto, de enfocar un espacio y unos valores que puedan resultar anacrónicos, sino que también se relaciona con el hecho de representar una obra clásica para un público contemporáneo, un público que, según él, no está suficientemente preparado para enfrentarse con piezas de esa tipología. Dauder abogó por la necesidad de una preparación

específica, de un estudio del teatro en las instituciones de enseñanza, como única solución para acabar ya con ese «déficit cultural» que afecta nuestra sociedad y que va incrementándose con la diversificación de la formación académica, debido a las autonomías y la circulación de ideas y experiencias artísticas en ambientes cerrados.

El tórrido clima del verano manchego fue el marco de tres jornadas exitosas que acogieron, juntos a curiosos y amantes del teatro clásico, a especialistas y profesores de diversas universidades nacionales e internacionales. Las líneas de investigación enfocadas por los ponentes giraron en torno a dos ejes fundamentales: por un lado, el reflejo de ambientaciones europeas, temas de historia medieval y contemporánea, así como asuntos relativos a la política imperial en las comedias áureas; y, por otra parte, el estudio del impacto de la comedia española en el contexto europeo.

Con respecto a la primera temática, se puso particular atención en el análisis de la presencia tanto de asuntos históricos como de recreación de ambientaciones europeas en las comedias de Calderón. De esta tema se ocuparon Juan Udaondo (Universidad de La



Coruña), con una intervención sobre la comedia *El sitio de Breda*; Santiago Fernández Mosquera (Universidad de Santiago de Compostela), quien matizó los significados simbólicos de las representaciones de Europa y de otros continentes en loas y autos del dramaturgo madrileño; y Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid), que destacó las distintas maneras con que Calderón trata los espacios dramáticos europeos, evidenciando tres opciones diferentes:

JUAN UDAONDO  
«Entre la evocación épica y la crónica de guerra. *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca»

1. Recreación de un espacio dramático irreal, en el sentido del uso de ambientaciones europeas con un objetivo fundamentalmente estético, sin búsqueda de precisión histórico-geográfica.
2. Función alegórica con evidentes reflejos de carácter moral y religioso en el caso de autos y loas.
3. Referencias a asuntos históricos y bélicos europeos con motivo de ensalzamiento de la monarquía española, como ocurre en *El prodigio de Alemania*.

Otro aspecto interesante, mencionado por Germán Vega, fue la cuantiosa presencia de ambientaciones italianas: de hecho, a partir de un análisis de 123 comedias de Calderón de la Barca, Vega llegó a la conclusión de que, después de la propia España, es Italia –y Nápoles, en concreto– el país más dramatizado.



GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS  
«Espacios dramáticos europeos en la  
comedia española»  
Preside: Rafael González Cañal



ALESSANDRO CASSOL  
«Milán y el teatro áureo español:  
¿historia o mito?»

Las referencias a la península itálica como espacio dramático en la comedia áurea fueron examinadas por otros estudiosos. El profesor Alessandro Cassol (Università degli Studi di Milano) se ocupó de las relaciones políticas y comerciales entre España y la ciudad de Milán a lo largo de los siglos XVI y

XVII y de su reflejo en el teatro español de la época. Asimismo, el estudioso Guillermo Gómez (C.S.I.C.) introdujo la presencia de la ambientación romana en el análisis de diferentes comedias áureas basadas en la vida de San Alejo.



GUILLERMO GÓMEZ  
«Los viajes de San Alejo: de  
Roma al cielo»





MARIA ROSA SCARAMUZZA  
«La figura de Belisario y el mito  
del Imperio en el teatro  
aurisecular»  
Preside: Felipe B. Pedraza

En esta misma línea de estudios relativos a la dramatización en la comedia palatina de asuntos históricos, tanto de la Edad Media como pertenecientes a una época más contemporánea a los dramaturgos barrocos, se encuadran las ponencias de la profesora Maria Rosa Scaramuzza (Università degli Studi di Milano) y del profesor Antonio Serrano (Jornadas de

Teatro del Siglo de Oro de Almería). La profesora trató el mito de Belisario, condotiero y héroe bizantino injustamente condenado a la mendicidad por el emperador Justiniano, en la comedia *El mayor ejemplo de la desdicha* de Mira de Amescua; el profesor Antonio Serrano, por su parte, se centró en la reconstrucción dramática de la batalla de Mastrique en la comedia *Asalto a una ciudad* de Lope de Vega.



ANTONIO SERRANO  
"Mastrique: una batalla, una comedia,  
una representación"  
Preside: Rafael González Cañal



Antonio Sánchez Jiménez, Alejandro García Reidy,  
Frederick de Armas y Santiago Fernández Mosquera.



De igual forma, las ponencias de Antonio Sánchez Jiménez (Universiteit van Amsterdam) y de Alejandro García Reidy (Duke University) giraron en torno al reflejo de Europa en las comedias del «Fénix». Sánchez Jiménez trató de manera específica el conjunto de estereotipos europeos, agrupados bajo el lema de Leyenda Negra, sobre España y los españoles y su reinterpretación en algunas comedias de Lope, entre las que sobresalen *La contienda de Diego García de Paredes* y *El asalto de Mástrique*. García Reidy, por otra parte, centró su intervención en las ambientaciones inglesas presentes en las comedias de Lope de Vega, como *Los contrarios de amor*, *El amor desatinado*, *Erminda celosa*, *Los pleitos de Ingalaterra*. En particular, el estudioso subrayó el hecho de que todas las piezas de ambientación inglesa tratan asuntos novelescos, menos en el caso de *El amor desatinado*. Lope de Vega no se interesó en escenificar hechos históricos, pues empleó los espacios ingleses como marco para desarrollar la fantasía palatina.



BLANCA OTEIZA  
«Europa en Tirso»

Blanca Oteiza (Universidad de Navarra), además, presentó su ponencia acerca de los vínculos entre las comedias de Tirso de Molina y Europa; mientras que Frederick de Armas (University of Chicago) analizó el mito de Europa en las comedias áureas y su reelaboración con respecto a la antigüedad clásica.

Mención aparte merece la intervención de clausura de las jornadas, a cargo del profesor Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle-Paris), quien puso de relieve la postura del teatro clásico francés ante la comedia nueva española.



PIERRE CIVIL  
«París ante la comedia española»

Además de las discusiones más estrictamente teóricas, las jornadas estuvieron marcadas por dos exitosas representaciones, a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: *El alcalde de Zalamea* de Calderón



de la Barca y *La moza de cántaro* de Lope de Vega, ambas dirigidas por Eduardo Vasco. *El alcalde de Zalamea*, estrenado en el patio del Hospital de San Juan de Almagro, pudo contar con una acogida calurosa por parte del numeroso público presente. Buena parte del mérito se debe a la magistral interpretación del actor Joaquín Notario, aquí en el papel del alcalde Pedro Crespo, y en su capacidad de fundir y alternar el *pathos* dramático, propio del protagonista calderoniano, a momentos marcados por puntas de ironía.



Coloquio con la Compañía Nacional de Teatro Clásico sobre *El alcalde de Zalamea*  
Pepa Pedroche, Joaquín Notario, Eduardo Vasco y Felipe B. Pedraza

Por su parte, la Joven Compañía –«cantera de intérpretes de la CNTC», como la definió el director Vasco– representó *La moza de cántaro* en el Corral de Comedias de la ciudad manchega. Caracterizada por un montaje bastante sobrio, en la pieza destacaron fundamentalmente la actuación de la actriz Mamen Camacho, que dio voz y rostro a la protagonista doña María y, sobre todo, la interacción con los espectadores favorecida por una puesta en escena que superó los límites del espacio escénico del Corral.

A modo de conclusión, esta edición de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro superó las previsiones más optimistas. Junto a la calidad de las ponencias y de los espectáculos, destacó la excelente organización y el ambiente estimulante que se vivió en ellas. Terminamos deseando que las Jornadas sigan su marcha y esperamos repetir esta maravillosa experiencia el próximo año.



**Entre bastidores**

**In the Backstage**

**Dans les coulisses**

## **Entrevista a directores de Jornadas y Festivales de Teatro Clásico Español**

Entrevistamos a **FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ** y **RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL** (Directores de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro), **ANTONIO SERRANO AGULLÓ** (Director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería, 1984 - 2010), **ASCENSIÓN RODRÍGUEZ BASCUÑANA** (Directora de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería) y **GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS** (Director de Olmedo Clásico).

En esta ocasión hemos realizado unas mismas preguntas a cada uno de los entrevistados –a excepción de Ascensión Rodríguez Bascuñana, dado su reciente nombramiento como Directoras de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería–. Con ello, nos proponíamos conocer las semejanzas y diferencias existentes entre los distintos eventos teatrales, así como entre las opiniones de sus respectivos directores acerca de cuestiones relacionadas con las actuales puestas en escena y el devenir del teatro español áureo.

## Entrevista a Felipe B. Pedraza y Rafael González Directores de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro



Felipe B. Pedraza Jiménez



Rafael González Cañal

**Para no comenzar esta entrevista por el tejado, lo primero que nos gustaría saber es por qué y cómo surgen las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro**

### **FELIPE B. PEDRAZA:**

Las Jornadas de teatro clásico de Almagro son un invento de la transición política. En 1978 el entonces director general de Teatro, Rafael Pérez Sierra quiso crear una institución que permitiera el contacto, en ese momento inexistente, entre los artistas teatrales y los investigadores universitarios. Con muy buen criterio, pensó que el decorado idóneo para ese encuentro era la ciudad de Almagro, en la que se conserva el único teatro comercial del siglo XVII que se ha mantenido a lo largo del tiempo con su estructura original y que está actualmente en uso. No fue fácil la labor, porque en aquel entonces Almagro carecía de una infraestructura hotelera adecuada (los participantes tuvieron que alojarse en el parador de Manzanares). Tampoco disponía de unas instalaciones idóneas para este tipo

de encuentros (se usó el salón de plenos del ayuntamiento). Para «ilustrar y amenizar» este encuentro académico se programaron un par de obras de nuestro repertorio clásico. Con estas representaciones se daba continuidad a diversos ensayos de ciclos de teatro veraniegos que se habían ofrecido con anterioridad (algunos de ellos retransmitidos por la Segunda Cadena de TVE en el programa «Teatro de siempre»). A pesar de los cambios en la dirección general y en el gobierno de Adolfo Suárez, las Jornadas permanecieron y se consolidaron. Con ellas, también fueron creciendo las representaciones de clásicos. Se consideró conveniente nombrar un director para organizar estos eventos. En su quinta edición, César Oliva, que había sido nombrado para dirigir las Jornadas, creyó conveniente modificar el nombre y la estructura del encuentro. Desde ese momento, pasó a llamarse «Festival de teatro clásico de Almagro», aunque continuó con el ordinal que correspondía a las Jornadas: V Festival... Desde entonces, el simposio académico-teatral ha constituido una parte del conjunto: su alma intelectual, por así decirlo. Lo han dirigido muchísimas figuras destacadas de la investigación filológica e histórica sobre el drama y la escena. Entre ellos, el maestro Francisco Ruiz Ramón, el propio César Oliva, José María Díez Borque, Luciano García Lorenzo, Alonso Zamora Vicente... En 1991 hubo ciertas dificultades, que se salvaron en el último momento. Al patronato que regía el Festival le pareció conveniente encomendarle esta tarea a la Universidad de Castilla-La Mancha, que estaba dando sus primeros pasos por aquellos años. Con ello se pretendía dar estabilidad a su organización. En marzo de ese año yo había ganado las oposiciones de titular de literatura española y en octubre tomé posesión. El entonces rector, Luis Arroyo Zapatero, me encomendó la dirección de las Jornadas y del Instituto Almagro de teatro clásico. Para mí, fue una gozosa vuelta a mis orígenes: yo había estudiado arte dramático en Barcelona y siempre fui apasionado de la comedia española. En compañía de Rafael González Cañal, perfilé lo que en lo sucesivo iban a ser las Jornadas. En mi concepto, uno de los problemas que se notaban en los últimos años era el carácter cerrado, limitado a un



reducido grupo de especialistas y hombres de la escena, que ya conocían todos los postulados de sus interlocutores. Pensamos que, en aquellas circunstancias, era conveniente incorporar un público nuevo, a ser posible numeroso, que obligara a los especialistas a aclarar sus posturas y a disciplinar sus intervenciones. Creo que la apuesta no fue desafortunada. Desde la XV edición (1992) hasta la XXXIII (2010) las Jornadas han gozado de plena estabilidad, las ha organizado un equipo cohesionado y han desarrollado, con los inevitables altibajos, un programa razonable de reflexión. Además, han afianzado un público de jóvenes especialistas y han publicado las actas correspondientes sin desmayos ni lagunas.

**¿Qué significa para usted organizar anualmente unas jornadas de teatro clásico?**

**FELIPE B. PEDRAZA:**

Como he señalado en la respuesta anterior, organizar las Jornadas supone para mí un inmenso placer y no pocos quebraderos de cabeza. Las sucesivas ediciones me han permitido abordar aspectos de la comedia española que me interesan como lector, espectador e investigador de la materia. Me han puesto en contacto con muchos otros investigadores del todo el mundo, con los que hemos logrado formar un círculo de amistad y camaradería que creo muy estimulante. En torno a las jornadas se reúnen cada año más de un centenar de jóvenes estudiantes y estudiosos interesados por el teatro clásico. Hemos conseguido crear un equipo con el que me siento muy a gusto y del que estoy muy orgulloso. Naturalmente, esto no se hace sin esfuerzo y, con frecuencia, con cierta tensión en el trabajo. Hay que conciliar muchos factores, intereses diversos, atender a multitud de cuestiones prácticas: programas, alojamientos, viajes, manutención, coordinación de las actividades, relaciones con otras instituciones. A veces, todo esto constituye un rompecabezas. Felizmente, gracias al equipo del que antes he hablado, año tras año las Jornadas llegan a buen puerto.



**RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Supone un momento y un lugar para reunirme con colegas y especialistas en teatro clásico español y para poder intercambiar opiniones e informaciones sobre distintos aspectos de la investigación en este campo. Asimismo, me sirve para conocer actores y directores de teatro y para reflexionar sobre las puestas en escena de obras clásicas que se llevan a cabo cada año.

**¿Qué repercusión tiene este tipo de eventos en la sociedad?****FELIPE B. PEDRAZA:**

Yo quisiera que tuvieran un notable impacto. No tanto por el equipo que organiza las Jornadas y mucho menos por los autores clásicos, que nada pueden esperar de este mundo, sino porque estoy convencido de que la comedia española es una de las creaciones más notables de la humanidad. Creo que los beneficiarios principales de este tipo de actividades son los lectores y espectadores del teatro clásico. Si somos realistas, nuestra labor, fatalmente, tiene un impacto limitado. También es verdad que no pretendemos congregarse a las masas en torno a unos debates académicos. Aspiramos a contribuir a la formación de futuros espectadores, actores, profesores e investigadores, y que el conocimiento de la escena áurea sea cada vez un poquito más completo.

**RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Creo que tienen una gran repercusión entre los estudiosos y aficionados al teatro. Es verdad que en la sociedad este tipo de jornadas y reuniones científicas pasan bastante desapercibidas. No obstante, hemos tenido una media de 150 asistentes en los últimos 19 años, con lo que estamos hablando de cerca de 3.000 participantes entre todas las ediciones



que hemos organizado. Son muchos y de muy diversas procedencias los que han pasado por Almagro y por nuestras jornadas para ver y para hablar de teatro. Estoy seguro de que para muchos de ellos habrá sido una experiencia inolvidable y hoy serán espectadores habituales y aficionados al teatro clásico español.

**Si nos fijamos en la cartelera teatral, vemos los mismos títulos de Lope y Calderón de toda la vida. Teniendo en cuenta el gran corpus teatral áureo, ¿por qué cree que no se apuesta por ofrecer más variedad? ¿Es una cuestión «comercial»? ¿Lo «nuevo» es arriesgado, no vende? Nos gustaría saber cuál es su opinión sobre el repertorio actual del teatro aurisecular.**

**FELIPE B. PEDRAZA:**

Mi opinión es que muchas de las obras que están en repertorio reúnen méritos más que sobrados para que fijemos nuestra atención en ellas. *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El perro del hortelano* o *Don Gil de las calzas verdes* son obras maestras del teatro universal. Está plenamente justificada la atención que les pueden prestar los cómicos y los espectadores. Es verdad también que una parte del actual repertorio es fruto de ciertos azares del mundo de la crítica y la edición. Así, por ejemplo, me parece un dislate que la única obra que se representa de vez en cuando de Rojas Zorrilla sea *Entre bobos anda el juego* y no *Donde hay agravios no hay celos*, que es, en mi concepto, una propuesta infinitamente más perfecta y actual. También creo que es fruto de una distorsión histórica la escasa atención relativa que se presta a *El castigo sin venganza* en comparación con algunas comedias de comendadores, de menor entidad estética. No comprendo cómo hay directores de relieve que aceptan pasar por la profesión sin haberse enfrentado a esta magna tragedia de Lope. Al margen de esto hay unas decenas de comedias y tragedias de primerísimo orden que rara vez se ven en los escenarios. Pienso, por ejemplo, en *Los cabellos de Absalón* o *Los malcasados de Valencia* o *Eco y Narciso* o *El marqués de*



*Mantua* o *La prueba de las promesas* y un largo etcétera. Es evidente que en nuestro sistema de producción actual no cabe el inabarcable repertorio de la comedia española, pero sí se debería tender a abrir algo más la lista de las obras representadas y depurarla con un sentido crítico más afinado.

**RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

No estoy de acuerdo en que siempre se representen los mismos títulos. Creo que, poco a poco, se va enriqueciendo el repertorio. Lo que ocurre es que es muy difícil para una compañía privada apostar por un título desconocido. Una buena parte del público que asiste al teatro es un público ocasional y desconocedor de nuestro repertorio clásico. Este tipo de público quiere ver en escena una obra de las consideradas canónicas, como *La vida es sueño* o *El caballero de Olmedo*, y es difícil que acepte de igual forma un título menos conocido, incluso aunque sea de uno de nuestros grandes autores. Es el mismo fenómeno que ocurre con los actores: una gran parte del público prefiere ver en el escenario a un actor conocido, aunque solo sea por una serie de televisión, y no aprecia, en cambio, cuando se encuentra ante uno de los grandes actores del teatro español, pero que tienen menos nombre y menos fama entre el gran público.

Creo que el repertorio actual del teatro del Siglo de Oro es amplio y adecuado. Mucho ha hecho en este campo Eduardo Vasco y la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Aparte de visitar los títulos consagrados por la tradición (*El alcalde de Zalamea*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, etc.) ha ido incluyendo en el repertorio otras obras menos frecuentadas y en muchos casos desconocidas para el gran público. Además, hay otras compañías que también están haciendo una gran labor en cuanto a la ampliación del repertorio. Ahí tenemos a Ana Zamora y su compañía Nao d'amores que ha recuperado para la escena muchos textos medievales y renacentistas.



**Un tema muy debatido es si los clásicos deben actualizar sus puestas en escena ¿Qué opina al respecto? ¿Es una forma de acercar las obras al público de hoy en día o, por el contrario, cree que al actualizarse se pierde el atractivo de la pieza?**

**FELIPE B. PEDRAZA:**

La representación es, siempre, una inevitable actualización del texto. Es metafísicamente imposible representar una obra de forma fiel a una esencia que nadie puede determinar. El teatro es un fenómeno, algo que surge en un momento gracias a la conjunción de factores muy diversos. A veces se entiende que actualizar a los clásicos es representarlos de manera extravagante, contradiciendo a propósito los signos que están cifrados en el texto. Hace unos meses, en un congreso organizado por ProLope en Barcelona, propuse que frente a la extendida teoría de que la dirección escénica ha de dirigirse hacia una trasgresión del texto de Lope o Calderón, deberíamos caminar hacia una lectura escénica que aprovechara al máximo el complejo, rico y coherente sistema de signos que se nos ofrece en las grandes piezas clásicas. Estoy convencido de que la complicidad resultará mucho más rentable estéticamente que la trasgresión. Aunque no niego que se puedan dar excelentes espectáculos trasgresores, me parece que es más difícil, es más improbable que se den si se empeñan en contradecir los signos que dispusieron hace cuatro siglos Molière, Shakespeare, Lope o Calderón.

**RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Estoy de acuerdo en actualizar la puesta en escena de un clásico siempre que no se desvirtúe el texto y la obra original. Mejor dicho, siempre se puede actualizar, cambiar y modernizar una obra, pero, para ser honestos, creo que hay que advertirlo en los carteles y en los programas de mano. No es lo mismo ir a ver una obra de Lope de Vega que un montaje inspirado o basado en una obra de este autor. Un ejemplo de actualización de una obra sin perturbar el texto original del autor es el montaje que nos ofreció en



2007 la Compañía Nacional de Teatro Clásico de *El castigo sin venganza* de Lope, dirigido por Eduardo Vasco.

### ¿El texto es sagrado?

#### **FELIPE B. PEDRAZA:**

Ni lo es ni lo ha sido ni lo será ni lo puede ser. Pero en los textos de las obras maestras encontramos un sistema de signos coherente, perfecto en su realidad, que conviene no destruir, salvo que tengamos un producto sígnico, semiológico de calidad superior. Si admiramos algunas comedias de Lope, Tirso o Calderón es precisamente por la perfección de su estructura, su lenguaje, sus personajes. Parece temerario, incluso disparatado, ir en contra de esa perfección, y sustituirla por ocurrencias del momento. Por lo común esas ocurrencias no tienen gracia. Si la tuviera, ya las habrían escrito así Lope, Tirso, Calderón, Molière o Shakespeare, que eran más graciosos y más geniales que los que se empeñan en deturparlos.

#### **RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

No, el texto no es sagrado, pero el sentido y la intencionalidad de la obra sí. Es evidente que resulta necesaria una mínima actualización de cara al público actual, lo que se viene a llamar «peinar el texto». En efecto, hay frases hechas, refranes y vocablos que no son comprensibles para un público medio actual y no merece la pena mantenerlos. Además, hay determinados términos y giros, desconocidos para el espectador actual, que no afectan para nada a la comprensión general del pasaje; por eso, el adaptador de la obra debe decidir en cada caso cuando corta unos versos o cuando sustituye una palabra por otra.

### ¿En qué medida las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro fomenta la unión entre la vertiente más académica y la correspondiente a la



**práctica teatral? Quizás sea una apreciación personal, pero ¿no cree que los profesionales de ambos mundos no acaban de comprenderse o de tenerse en cuenta a la hora de trabajar en sus respectivos campos?**

**FELIPE B. PEDRAZA:**

Las Jornadas de teatro clásico nacieron con esa intención: reunir en un foro a investigadores académicos y artistas del teatro. No es fácil conseguir ese objetivo porque los ritmos, métodos de trabajo y fines de cada profesión son muy distintos. Un profesor ha cumplido cuando edita con rigor y solvencia una comedia ignota, de relativo interés estético pero de algún relieve histórico, se imprimen quinientos ejemplares y llega a unas cuantas bibliotecas especializadas, donde duerme el sueño de los justos hasta que veinte años después otro investigador vuelve sobre ella. Ese ritmo no tiene sentido en el teatro, cuyos productos hay que consumirlos en caliente y por un público masivo, al que hay que convencer en cada representación. Es lógico que los profesionales competentes y serios de la investigación universitaria y de la escena tengan puntos de vista muy diferentes. No es sensato pensar que pueden trabajar al unísono ni centrar su atención en los mismos fenómenos. Lo que han conseguido las Jornadas de Almagro y otras varias (Almería, Olmedo...) que han seguido sus pasos, es que no se ignoren, que se tengan en cuenta en determinados momentos, que entablen algunos diálogos. Las Jornadas son una reunión académica, pero son también una escuela de espectadores. La Compañía Nacional de Teatro Clásico, que también nació en Almagro, mantiene los *Cuadernos de teatro clásico* consagrados a la investigación sobre los textos y la escena áurea. Algo se ha conseguido.

**RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Depende de los casos. Creo que se ha hecho mucho en este aspecto. En las primeras jornadas se percibía esa barrera e incluso un cierto desprecio mutuo entre ambos mundos. Ahora ya no es así, salvo en contados casos. Creo que hemos aprendido mucho unos de otros y sobre todo estoy



seguro de que ambas vertientes se complementan. Mucho se enriquece un filólogo cuando escucha el punto de vista de un director de escena que está montando una obra y, como contrapartida, el director escénico puede necesitar del apoyo de filólogos y especialistas a la hora de trabajar con textos dramáticos clásicos.

**¿Qué objetivos se han cumplido tras treinta y tres ediciones de Jornadas? ¿Cuáles quedan por cumplir?**

**FELIPE B. PEDRAZA y RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Se ha logrado acercar dos mundos con un punto de partida común pero con intereses y objetivos muy distintos. Se ha mantenido una atención sostenida y regular sobre la comedia española, con lo que presumiblemente ha mejorado nuestro conocimiento de teatro clásico. Se ha hecho una revisión de los principales temas y autores del teatro del Siglo de Oro. Se han ofrecido a un amplio público académico las primicias de la investigación en curso, lo que posiblemente ha podido contribuir al mejor conocimiento y manejo de los métodos de trabajo científico en este campo. Se ha difundido a través de la colección «Corral de comedias» los resultados científicos de estas reuniones. Se ha formado la sensibilidad de unos espectadores que se convierten en muy poco tiempo en formadores de nuevas hornadas de escolares y estudiantes universitarios. Los resultados nunca son enteramente satisfactorios, pero, como todos los signos son relativos-negativos, para juzgar adecuadamente los resultados de las Jornadas hay que comparar la situación actual con la que existía en el momento de su nacimiento. No creo que haya mucha duda: algo se ha mejorado. No veo que haya objetivos específicos que cumplir. En nuestro concepto, lo que deben hacer las Jornadas es perseverar en la atención a los objetivos que vienen persiguiendo desde hace treinta y tres años.



### ¿Qué opina de otras jornadas y festivales de teatro clásico que se realizan en España?

#### **FELIPE B. PEDRAZA:**

Almagro puede enorgullecerse de haber sido un modelo prolífico. A partir de las Jornadas y el Festival han nacido muchos otros que comparten con ellos el interés por el valiosísimo patrimonio que nos ha legado el teatro barroco. Se dice, con razón, que el pecado capital de los españoles es la envidia. Creo que Almagro no ha caído en él. Mi impresión es que siempre ha mirado con simpatía cualquier intento de promover el teatro clásico y, en la medida de sus posibilidades, ha contribuido a que cuajaran nuevas iniciativas. Entre los varios festivales de teatro clásico (Olite, Chinchilla, Niebla, Alcalá...) hay dos que quizá son los más afines a Almagro: Almería y Olmedo. En los dos tiene un peso específico la actividad académica y las investigaciones. Entre todos ha existido siempre una cordialidad y una camaradería poco habituales.

#### **RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

He asistido con regularidad a las Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería. Con su creador y director hasta la fecha, Antonio Serrano, he colaborado a lo largo de estos años y hemos compartido e intercambiado todo tipo de informaciones, opiniones y experiencias. Además, el Instituto Almagro de teatro clásico mantiene desde hace años una serie de becas para que nuestros alumnos puedan acudir a dichas Jornadas. De esta forma los alumnos de la Universidad de Castilla-La Mancha han tenido y tienen el privilegio de asistir a dos de los acontecimientos más importantes que se celebran en torno al teatro clásico: las Jornadas de Almería y las Jornadas de Almagro en el marco del Festival. Desde hace unos años también participo en Olmedo Clásico, el Festival de teatro clásico que hemos visto nacer y crecer con fuerza en la villa del Caballero. Con uno de sus directores, Germán Vega García-Luengos, me unen lazos profesionales y de amistad que han hecho que llevemos a cabo muchos proyectos juntos en los últimos



años. La colaboración, pues, con el magnífico Festival que se desarrolla cada mes de julio en el Olmedo es un placer.

### **¿Cómo ve el futuro de los clásicos?**

#### **FELIPE B. PEDRAZA:**

A pesar de los problemas del sistema educativo, a pesar de los mezquinos intentos de arrinconamiento a que a veces asistimos, a pesar de esta sociedad globalizada y un tanto caótica, los clásicos nos ofrecen una poderosísima visión del mundo, nos permiten conocernos mejor a nosotros mismos, nos muestran también otras tablas de valores que difieren de las nuestras y que, por eso, enriquecen nuestra percepción de la realidad, nos ponen ante los ojos estructuras estéticas sobrecogedoramente perfectas, complejas... Los necesitamos para ser más hombres, para comprender la sorprendente realidad del ser humano, que es, no lo olvidemos, una curiosa extravagancia de la naturaleza.

#### **RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Creo que los clásicos gozan de buena salud y no hay que preocuparse en exceso. Es verdad que resulta difícil atraer al teatro y más a los montajes de clásicos al público joven, inmerso como está en una sociedad de ocio y consumo muy alejada de estos menesteres. No obstante, soy optimista y creo que con el paso de los años todo el mundo percibe la importancia de los clásicos y cómo hay unos mensajes intemporales, que atañen a lo esencial de la condición humana, que nos pueden llegar a través de sus obras. Lo que hay que hacer es buenos montajes, porque algunos de los textos de nuestros clásicos tienen una fuerza y una actualidad fuera de toda duda.



**Para finalizar, simplemente quisiéramos saber cuál ha sido el montaje teatral que más le ha impresionado, aquella representación que jamás podrá olvidar.**

**FELIPE B. PEDRAZA:**

Llevo asistiendo con regularidad a representaciones de obras clásicas desde los once años. He visto unos cuantos miles de representaciones. Es difícil señalar un título, un director, un montaje. Pero, puesto en el brete, señalaré media docena de espectáculos que, bien por su calidad intrínseca o por las circunstancias en que asistí a ellos, se me han quedado grabados en la mente y en el corazón: *El castigo sin venganza* de Daniel Bohr, *Medida por medida* de Miguel Narros (Teatro Español), *La dama duende* de José Luis Alonso Mañes (Compañía María Guerrero), *No hay burlas con Calderón* de Ángel Facio (Centro Dramático Nacional), *Casa con dos puertas* de Manuel Canseco, *Los cabellos de Absalón* de José Luis Gómez (Teatro Español), *No puede ser...* de Josefina Molina (Compañía Nacional de Teatro Clásico), *El sueño de una noche de verano* de Denis Rafter (RESAD), *La gran sultana* de Adolfo Marsillach (Compañía Nacional de Teatro Clásico), *El alcalde de Zalamea* de José Luis Alonso (CNTC), *Don Gil de las calzas verdes* de Adolfo Marsillach (CNTC), *No son todos ruiseñores* de Eduardo Vasco (Cía. Noviembre), *El mayor hechizo, amor* de Fernando Urdiales (Teatro Corsario), *El castigo sin venganza* de Yolanda Mancebo (RESAD), *El alcalde de Zalamea* de Eduardo Vasco (CNTC)... He enumerado más de la media docena prometida. Sin duda, he sido injusto con muchos otros espectáculos magníficos a los que he tenido la fortuna de asistir.

**RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL:**

Guardo un gran recuerdo de las primeras representaciones a las que pude asistir en el Festival de Teatro Clásico de Almagro como, por ejemplo, *El alcalde de Zalamea*, dirigido por José Luis Alonso Mañes en 1989, con un excepcional Jesús Puente en el papel de Pedro Crespo, el montaje de *La*



*verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, que dirigió Pilar Miró en 1992 y que pude ver en el escenario que entonces se montaba en la plaza de Santo Domingo, o el magnífico espectáculo que realizó Adolfo Marsillach al año siguiente en el Hospital de San Juan a partir de un texto cervantino poco frecuentado y que nunca se había llevado a las tablas: *La gran Sultana*. Tampoco quiero dejar de citar alguno de los montajes que he podido ver en los últimos tiempos como, por ejemplo, *El alcalde de Zalamea* de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con dirección de Eduardo Vasco, que se representó en esta última edición del Festival de Almagro.



**Entrevista a Antonio Serrano**  
**Ex director de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro**



Antonio Serrano Agulló

**Lo primero que nos gustaría saber es por qué y cómo surgen las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería.**

Las Jornadas nacieron en un año y lugar concreto: nacieron en el Departamento de Literatura del IES «Sol de Portocarrero», que entonces era una Universidad Laboral, en el año 1984, y nacieron por la necesidad que sentimos de que nuestros alumnos estudiaran el teatro desde un punto de vista teatral y no sólo literario, como es habitual en las aulas. Casi la totalidad de nuestros alumnos no habían visto nunca teatro y mucho menos teatro clásico, y decidimos dar el paso de organizar unas actuaciones de grupos aficionados acompañadas de una conferencia. Eso fue el germen. Después, la Diputación creyó en el proyecto y fue dando pequeñas subvenciones. Poco a poco fuimos ampliando y acabaron siendo lo que hoy son. Pero tienen una raíz pedagógica, que, opino, no sería bueno perder.

### **¿Cómo se seleccionan los espectáculos? ¿Se tiene en cuenta al público infantil y juvenil?**

Sinceramente, ésta es una de las cuestiones más apasionantes, más difíciles y más complicadas de un festival. Hay que tener en cuenta muchos factores: los gustos del público, la calidad de los propios espectáculos, los cachés de cada compañía, los objetivos concretos del propio festival, las características de la compañía, la consideración de que estás jugando con dinero público... Todas estas cuestiones darían para una larga explicación porque son de una gran complejidad y con muchas variantes. Pero, desde luego, muy bonitas porque hay que combinar unas con otras y eso no siempre es fácil. En cuanto a si se tiene en cuenta al público infantil o juvenil, pues sí, sí se tiene en cuenta, pero como a otras muchas condicionantes: como hay que tener en cuenta si el público está acostumbrado o no a ver teatro, o el grado de conocimiento del teatro clásico que tiene. Son muchísimas condicionantes las que se tienen en cuenta a la hora de programar. Por ejemplo: tus propios gustos personales; a veces tienes que consultar con algún amigo para ver si compartes juicios o te estás equivocando cuando juzgas un espectáculo.

### **¿Qué repercusión tiene este tipo de eventos en la sociedad?**

Todo hecho social tiene repercusión. Poca o mucha, pero siempre deja un poso que puede emerger un día después o muchos años después. Y el teatro más porque es muy plástico, porque te entra por los sentidos, porque suele impactar si eres sensible al hecho teatral. Por eso tienes que tener mucho cuidado a la hora de programar. No se puede nunca contratar una compañía con frivolidad o sin criterios previos. Un público aficionado al teatro es un público formado y crítico, y eso puede influir en otros muchos factores de la vida. Incluso hay efectos personales. Algún amigo me ha dicho que las Jornadas condicionaron o potenciaron su vocación de



hombre o mujer de teatro. Alumnos de las Jornadas hay bastantes que son profesionales del teatro.

**Si nos fijamos en la cartelera teatral, vemos los mismos títulos de Lope y Calderón de toda la vida. Teniendo en cuenta el gran corpus teatral áureo, ¿por qué cree que nos se apuesta por ofrecer más variedad? ¿Es una cuestión «comercial»? ¿Lo «nuevo» es arriesgado, no vende? Nos gustaría saber cuál es su opinión sobre el repertorio actual del teatro aurisecular.**

Otra conversación larguísima. Efectivamente, lo nuevo vende menos que lo ya consagrado. Es lógico que una compañía privada no arriesgue tanto y tienda más a títulos como *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*. Pero lo que no podemos hacer es ignorar una serie de autores que están ahí, en la penumbra, y que, efectivamente, esconden sorpresas extraordinarias. Piénsese, si no, en los dos espléndidos montajes de Juan Dolores Caballero con dos obras absolutamente desconocidas: *La cárcel de Sevilla* y *Las Gracias mohosas*; o la magnífica función de *El viaje al Parnaso* de Eduardo Vasco y la CNTC (aunque estaríamos hablando de adaptaciones); o la trayectoria ejemplar que sigue Ana Zamora con textos que creíamos irrepresentables. Y ahí podrían tener un papel importante también las Aulas de Teatro Universitarias. En Almería se programaron *La infanta Palancona* y *El parto de la Rollona* cuando nadie conocía ni conoce estas obras; y dieron un buen resultado. A mi juicio, las compañías públicas deberían tener una obligación de rescatar estos autores y obras. Y hay que decir muy alto que esta función la estaba llevando a cabo magníficamente Eduardo Vasco en la CNTC; pero todo parece haberse truncado. Lástima. La creación de un repertorio en los teatros nacionales es algo que ya preocupó a hombres como Rivas Cherif o al siempre recordado Ricard Salvat. Habría que aprender de los ingleses y Shakespeare. Ellos sí que saben vender lo bueno y lo menos bueno. En nuestro *corpus* teatral del Siglo de Oro hay



verdaderas joyas que hay que recuperar, y, sobre todo, en el teatro breve. Ahí hay un verdadero filón de enorme actualidad.

**Un tema muy debatido es si los clásicos deben actualizar sus puestas en escena ¿Qué opina al respecto? ¿Es una forma de acercar las obras al público de hoy en día o, por el contrario, cree que al actualizarse se pierde el atractivo de la pieza?**

Quizá habría que entender qué significa «actualizar los clásicos» porque no todos los textos necesitan actualización. Puede que *El caballero de Olmedo* y otros cuantos no tengan necesidad de actualizarse. Pero si hay que actualizar, habría que ver en qué consiste esa actualización. No, desde luego, en poner a la gente en vaqueros o en bolas, sin más. Hay que saber porqué se quiere actualizar y cómo se va a realizar. Y una vez, hecho esto con rigor, hay que hacerlo bien. Sobre todo, hay que hacer bien las cosas; con rigor, con coherencia y con calidad. A partir de ahí ya se pueden perdonar muchos errores. Hay que trabajar bien, y lo demás puede que venga solo.

**¿El texto es sagrado?**

En el teatro (o en la pintura) no hay nada sagrado. Y por eso están las adaptaciones. Y en las adaptaciones hay verdaderas obras maestras. Como a mí no me da miedo hablar de nombres, hay adaptadores muy buenos en nuestros días. Entre los no vivos hay que recordar siempre a José Luis Alonso. Y entre los de ahora, me gustan especialmente, Rafael Pérez Sierra, Eduardo Vasco, Amaya Curieses, Ana Zamora o César Oliva. Pero la mayoría de los directores que montan clásicos adaptan y alteran los textos. Y no hay nada malo en ello. Incluso es necesario en nuestros días. Hay determinadas palabras que ya no significan nada o incluso tienen un significado muy distinto en la actualidad y eso puede provocar un despiste



en el espectador actual. Y hay que sustituirlas sin que ocurra nada. Pero otra vez vuelvo a hablar del rigor. Hay que hacer las cosas bien. Y sabiendo filología. Por eso es tan necesaria la colaboración entre filólogos y teatreros. Pero lo que no se puede es entrar a saco en un texto, alterarlo sin ton ni son y decir que eso es actualizar a los clásicos. Eso es un atraco, no una adaptación.

**Dentro de la programación de las Jornadas, se organiza un ciclo de conferencias donde se trata de forma teórica ciertos aspectos del teatro del Siglo de Oro. ¿En qué medida este tipo de encuentros fomenta la unión entre la vertiente más académica y la correspondiente a la práctica teatral? Quizás sea una apreciación personal, pero, ¿no cree que los profesionales de ambos mundos no acaban de comprenderse o de tenerse en cuenta a la hora de trabajar en sus respectivos campos?**

Esto viene al hilo de lo que decía antes. La colaboración entre filólogos y teatreros es, no conveniente, sino imprescindible. Y hay que vencer esas innegables reticencias con que se miran unos a otros. El encuentro entre unos y otros ha sido una de las obsesiones que hemos tenido, y de los orgullos mayores que sentimos ante las Jornadas es que esta comprensión, este respeto y esa colaboración se han intensificado aquí más que en ningún otro sitio. Sin duda. Y es que siempre se ha intentado una programación muy equilibrada entre un campo y otro. Pero también tengo que decir que muy recientemente percibo otra vez un ligero distanciamiento que sería malo para el futuro del teatro clásico. O colaboran, o perdemos todos. Y tienen que olvidar todos arrogancias, suspicacias y desdenes que no llevan a ningún sitio.

**¿Qué objetivos se han cumplido tras veintisiete ediciones de Jornadas almerienses? ¿Cuáles quedan por cumplir?**



Me interesa hablar de los que aún quedan por cumplir y en ese sentido está a punto de entrar un nuevo equipo que, seguro, sabrá conducir a las Jornadas por la senda que es necesaria.

### **¿Qué opina de otras jornadas y festivales de teatro clásico que se realizan en España?**

Sorprendentemente, hay casi una quincena de festivales, jornadas o similares dedicados a los clásicos españoles, y uno que se dedica, más sorprendentemente, a Shakespeare. Cada uno tiene una personalidad definida. Quizá Almagro, Olmedo y nosotros seamos los que tienen la estructura más paralela, aunque luego las diferencias sean muchas. Almagro es la referencia de todos nosotros. Yo dije una vez que, desde la muerte de Calderón, el festival de Almagro es el que más ha contribuido al resurgimiento de los clásicos que hoy vivimos. Y lo sigo manteniendo. Lástima que a Almagro no le den la inyección que necesita para transformarse de verdad en un inmenso festival, de referencia mundial, que compitiera con Avignon. Pero no están las cosas claras. No parece que esa apuesta esté calando en el ministerio. Y Olmedo es un festival muy joven que parece que está teniendo verdaderos apoyos y que se consolidará muy pronto como el segundo festival de clásicos. Lo que yo echo de menos en todos ellos es una mayor presencia de teatro allende nuestras fronteras. Y lo que es imprescindible es una colaboración mucho más estrecha entre todos ellos. Ahí sí que hay reticencias que hay que desterrar. A los demás los conozco menos. Pero todos son muy interesantes: Chinchilla, Cáceres, Olite, Niebla, Alcalá... La lista es significativa.

### **¿Cómo ve el futuro de los clásicos?**



Lo veo con optimismo no exento de preocupaciones. Los clásicos son clásicos por sus valores de supervivencia sobre el tiempo, y eso ya les da carta de perennidad. Pero la época actual es muy buena porque el público se ha dado cuenta de que los clásicos son una fuente inagotable de tensión, de humor, de emoción, de decir poético, de reflejo de los problemas del hombre... El público actual ya sabe que Lope, o Tirso, o Cervantes, o Calderón son cualquier cosa menos aburridos. Y eso es una gran batalla ganada que ya no debemos perder. Tienen sus peligros. Los clásicos españoles se están convirtiendo en clásicos «en castellano», porque las autonomías de habla no castellana se despegan de ellos en una torpeza cultural inmensa y fruto de la miopía generalizada de nuestra clase política. Y, en segundo lugar, el estado actual de la economía de las instituciones públicas está poniendo en peligro la supervivencia de muchas compañías; porque se contrata menos y porque se las quiere exprimir en los cachés. En fin, hay peligros, pero el grado de aceptación de los clásicos hoy es muy firme. La conversación también aquí podría alargarse mucho. Hay que dejar claro a las compañías que para montar un clásico hay que hacer un trabajo riguroso, como antes decía. En este aspecto, la labor realizada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico es simplemente admirable. Con todos los defectos que se quiera, con todas las imperfecciones, con todos los errores; pero su creación y su existencia ha sido quizá el elemento fundamental para este renacimiento de nuestros clásicos. Sin ella no hubiera sido igual.

**Para finalizar, simplemente quisiéramos saber cuál ha sido el montaje teatral que más le ha impresionado, aquella representación que jamás podrá olvidar.**

Muchas. O bastantes. El *Fuenteovejuna* de Gades; *La vida es sueño* por una compañía búlgara, creo que sus miembros eran militares; una *Misericordia* y un *Galán fantasma* de José Luis Alonso; *La vida es sueño* y



una escena del *Quijote* de los japoneses KSEC. Hay más, sin duda, pero puede que sean suficientes y son de las que me acuerdo de inmediato.



**Entrevista a Ascensión Rodríguez  
Directora de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro**



Ascensión Rodríguez Bascuñana

**Durante el pasado mes de septiembre asumió la dirección de las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería. En primer lugar, queríamos darle la enhorabuena y preguntarle qué ha significado para usted este nombramiento.**

Significa que después de veintisiete años este festival tiene que continuar, a pesar de que corran tiempos difíciles y los recortes presupuestarios nos amenacen. Es para mí una responsabilidad y una satisfacción: soy consciente de que no es el mejor momento para asumir la dirección de un festival, aún así, emprendo la tarea con ilusión y con energía. Antonio Serrano y la Asociación cultural Jornadas de Teatro del Siglo de Oro han puesto su confianza en mí y no voy a defraudarlos.

**Desde hace ya unos años, el futuro de las Jornadas almerienses se presenta incierto por la falta de compromiso de las diferentes**

**administraciones. La creación de un patronato o fundación que garantice su continuidad se plantea como una necesidad primordial ¿Cómo enfrenta esta problemática? ¿Con qué apoyos cuenta?**

Es el primer objetivo a conseguir, desde principios de septiembre he mantenido contacto con todas las instituciones que subvencionan y colaboran con Jornadas. Todas mantienen la colaboración, algunas pendientes de cerrar presupuestos, como la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que habiendo advertido un recorte presupuestario, no comunicará la cantidad hasta final de diciembre. La Universidad de Almería vuelve a colaborar con Jornadas, aunque su aportación económica es simbólica, su presencia es imprescindible. Mantiene la subvención Diputación y el Ayuntamiento de Almería. Seguimos contando con la aportación de Unicaja, a la espera de conocer la cantidad definitiva y del Ministerio de Cultura. El no saber con qué cantidad contamos de presupuesto hasta final de año hace difícil la programación, aún así ya está bastante avanzada.

La estabilidad de las Jornadas depende de esa fundación o entidad institucional que se haga cargo de ellas, como sucede en los demás festivales de teatro clásico: Almagro, Olmedo, Olite, Cáceres, Chinchilla, Alcalá... En estos momentos puedo avanzar que la próxima semana nos reunimos con las concejalas de cultura de los Ayuntamientos de Almería, Roquetas de Mar y Vícar para empezar a hablar de este tema. Son las tres únicas instituciones que han manifestado su deseo de sentarse a negociar, anteponiendo la dificultad del momento para asumir compromisos y la necesidad de que se incluyan otras instituciones. El tema de la fundación está difícil, será a largo plazo. Espero que esta primera reunión sea el inicio de largas conversaciones que nos lleven a buen fin.

En cuanto apoyos, sí quiero añadir que seguimos contando con la colaboración de los Ayuntamientos de la provincia: Vícar, Huercal Overa, Vera, Tabernas, Senés, Adra... Todos con grandes recortes pero programando en la medida de sus posibilidades. Roquetas de Mar destaca,



ya que a pesar de la crisis, programa cuatro espectáculos en la XXVIII Jornadas. Y continúan los contactos con Ayuntamientos que anteriormente no habían participado.

**Después de la larga trayectoria de Antonio Serrano al frente de las Jornadas, resulta casi obligatorio preguntarle por cómo va a enfocar esta nueva etapa. ¿Seguirá el camino marcado por Serrano? ¿Introducirá novedades?**

Pretendo que la ciudad sienta suyo el festival, que viva las Jornadas y las disfrute, que el teatro se adueñe de la ciudad durante unos días y que haya actividades para todas las edades y todos los gustos: conferencias, representaciones, talleres, teatro de calle, teatro infantil, familiar, pasacalles, música, lecturas escenificadas, radio teatro, exposiciones.

Ya sé, muchas pretensiones y poco presupuesto. En todo esto estamos trabajando, buscando la colaboración de todas las instituciones: Biblioteca, Caf, Centros de enseñanza, Museos. No solo económica sino la aportación de espacios y medios.

**Un tema muy debatido es si los clásicos deben actualizar sus puestas en escena ¿Qué opina al respecto? ¿Es una forma de acercar las obras al público de hoy en día o, por el contrario, cree que al actualizarse se pierde el atractivo de la pieza?**

La obra dramática es clásica; el teatro, la puesta en escena es actual, puesto que es contemporánea, por lo tanto actualiza la obra dramática que es llevada a escena desde la visión de un equipo artístico de hoy, tanto si respeta el contexto histórico como si la sitúa en otro tiempo. Es la puesta en escena la que tiene que acercar el clásico al espectador.



### ¿El texto es sagrado?

El texto, en cuanto obra literaria, es sagrado. Las versiones o adaptaciones que de él se hagan a su vez se convierten en nuevas obras que no compiten con el original: se escriben para la puesta en escena no para ser leídas como una nueva interpretación del clásico, sino para su representación.

### ¿Cómo ve el futuro de los clásicos?

Los festivales de teatro clásico son un buen indicador del interés que despiertan. Creo que son fundamentales para su difusión así como para acercar los clásicos al público joven, que es el futuro.

### **Cuál ha sido el montaje teatral que más le ha impresionado, aquella representación que jamás podrá olvidar.**

Llevo días pensando la respuesta y no me resulta fácil elegir una representación; quizá el *Marat-Sade* del CDN de los años 80, en general los montajes innovadores de esta década, porque consiguieron sorprenderme y atraparme con sus puestas en escena.

### **Solo nos queda desearle todo lo mejor en su nuevo cargo y una larga vida a las Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. Para terminar, ¿podría adelantarnos algo de la programación de las próximas Jornadas?**

Hemos cerrado fechas con la CNTC, 25 y 26 de marzo en el Auditorio Maestro Padilla con *El Alcalde de Zalamea*. El 24 estrena Antigua Escena *Lo fingido verdadero* en el teatro Apolo. Con la Banda de música municipal, concierto didáctico y familiar: *El Lazarillo*, interpretado



por Jesús Herrera. *Pasacalles Barroco* y teatro en la calle con la Duda teatro. Exposición de vestuario clásico, cedida por la CNTC, en la biblioteca de la Universidad. Esto como avance de la programación en Almería.

Y en Roquetas: *El Galán Fantasma* en el Teatro Auditorio; Teatro escolar: *El Lazarillo*; concierto en el Castillo de Santa Ana de Jazz Antigua y, para cerrar, teatro familiar: *La dama Boba* en el Teatro Auditorio.



## Entrevista a Germán Vega Director de Olmedo Clásico



Germán Vega García-Luengos

**Para comenzar, lo primero que nos gustaría saber es por qué y cómo surge Olmedo Clásico.**

Surgió por necesidad y por concurrencia de gentes que deseaban que hubiera algo así. Quienes estamos en el proyecto desde el principio hemos sido los primeros en sorprendernos por lo relativamente fácil que resultó discurrirlo y ponerlo en marcha, cuando esperábamos que hubiera muchas más dificultades. Se diría que, de alguna manera, muchos estaban esperándolo, así que cuando conocieron la idea les pareció lo más natural. No recuerdo ninguna voz significativa que planteara dudas sobre su conveniencia.

La principal causa eficiente creo que consistió en la confluencia en un momento dado de distintas personas que por separado habíamos concebido cosas parecidas. Yo llevaba bastantes años asistiendo y participando asiduamente en festivales de clásico, en especial los de Almagro y Almería, y hacía cábalas sobre la posibilidad de que en mi

entorno pudiera fructificar algo así; creía que también Castilla y León debían implicarse en la asunción de ese rico patrimonio.

A esta idea le fueron dando concreción geográfica y alas las noticias que me llegaban de que Olmedo se estaba dotando de unas infraestructuras escénicas y hosteleras notables. Las primeras tenían que ver con un factor principal de esta historia, la vocación teatral y áurea de esta villa castellana, que ha vivido siempre consciente de la resonancia que su nombre suscitaba (bastaría recorrer los rótulos de los negocios comerciales y hosteleros para ratificarlo). Me pareció que debía entrar en contacto con sus responsables municipales y culturales para hablar de la posibilidad de organizar en ella algún tipo de actividad en relación con el teatro clásico. Para ello tuve como intermediario de excepción al añorado Julio Valdeón, amigo y olmedano de pro, que desde el principio se adhirió incondicionalmente a la idea; también fue fundamental como enlace, a la postre, Andrés Muñoz, técnico de Cultura de la Diputación de Valladolid. Ellos facilitaron el contacto con el alcalde Alfonso Centeno, quien por su cuenta abrigaba el proyecto de llenar de contenido teatral las dependencias que en los últimos años había impulsado en un afán de seguir promocionando cultural y, por qué no, económicamente su pueblo. Su implicación fue decidida y decisiva. Lo mismo que la de la concejala de Cultura Mercedes Fernández.

Además Olmedo tenía la suerte de contar con Benjamín Sevilla, gerente de la Fundación de Turismo, experto en la gestión cultural y apasionado de la programación y la práctica teatral. Pero hay más piezas fundamentales en esta prehistoria. Era evidente que un proyecto así debía contar con Teatro Corsario, la compañía vallisoletana decana en España de cuantas se dedican al clásico, que desde hacía muchos años estaba empeñada en promocionarlo en la Comunidad de Castilla y León. Su director Fernando Urdiales acogió con todo el calor e ideas la empresa, bien secundado por otros hombres de su grupo como Luismi García y Quico Vergara. También se implicó con entusiasmo y energía Luisa Herrero, quien aportó su experiencia en coordinación y medios de comunicación. La ilusión



contagiosa de unos y otros se convirtió de inmediato en acción, y lo que en principio se había pensado como proyecto de un certamen de teatro clásico para que se celebrase año y medio después, en el verano de 2007, acortó drásticamente sus plazos y de la noche a la mañana nos vimos programando el primer festival de Olmedo Clásico para el mes de agosto de ese mismo año 2006. Lo pudieron las ganas de los organizadores, pero, por supuesto, el saber que podríamos contar con el respaldo de instituciones como el Ayuntamiento de Olmedo, la Junta de Castilla y León, la Diputación de Valladolid, Caja España, a las que después se sumaría la Universidad de Valladolid; también percibíamos la buena acogida de la idea por parte de los medios de comunicación; y, sobre todo, no nos cabía ninguna duda del apoyo caluroso de las gentes de Olmedo, que siempre han tenido el Festival como cosa suya.

La estructura de actividades que hoy tiene fue concebida así prácticamente desde el principio. No queríamos limitarlo a los espectáculos, que, obviamente, son el componente principal, sino que dábamos importancia a las «Jornadas sobre Teatro Clásico», en las que analizar y debatir sobre las claves textuales, escénicas, sociológicas, etc., que lo hicieron posible en su momento, y muy especialmente sobre su actualidad. Asimismo, desde el principio se programó un «Curso de análisis e interpretación para actores» en teatro clásico, patrocinado por la Dirección General de Juventud y dirigido por Fernando Urdiales, cuyo prestigio fue un excelente banderín de enganche para esta actividad tan bien recibida. En este curso es fundamental la labor de coordinación de Esther Pérez Arribas. Al calor del Festival también se han programado exposiciones desde el primer momento. Y, desde el tercer año, se dio la salida a una colección de libros, coeditada por el Festival y la Universidad de Valladolid, donde ven la luz estudios sobre teatro, que no se limitan a los que se expusieron en la Jornadas.

Mencionaba antes la acogida de las instituciones, los medios y el público como explicación de la viabilidad del proyecto; también hay que



añadir el apoyo de los expertos en la puesta en escena, en los textos, en la enseñanza teatral, que desde la primera edición han acudido siempre incondicionalmente a nuestra llamada.

**¿Qué significa para usted organizar anualmente unas jornadas de teatro clásico?**

Para mí, como para Benjamín Sevilla y Fernando Urdiales, que formamos la dirección colegiada de Olmedo Clásico, supone un reto importante, que año a año comporta mayor tiempo y esfuerzo. Cada vez es más difícil, porque cada vez son menos admisibles los fallos. Al primer año fuimos con el entusiasmo y la inconsciencia del bisoño. La primera de las cualidades no debería perderse nunca, pero la segunda tiene menos cabida a medida que se suceden las ediciones, cara a nosotros mismos, y menos aún cara a todos los que han depositado su confianza en que nosotros garantizaríamos la calidad que el Festival exige.

Por lo que a mí se refiere, esta actividad es bastante diferente de las que comporta mi profesión como docente e investigador de la literatura. Afortunadamente, el tipo de dirección colegiada permite distribuir funciones y compensar las carencias que unos u otros podemos tener: en mi caso de conocimientos y recursos propios de los que viven en este mundo de la puesta en escena. La verdad es que me resulta muy estimulante, porque me permite aprender cosas nuevas, que me ayudan a entender mejor mi óptica literaria y teórica del teatro español del Siglo de Oro, al que prioritariamente me he dedicado durante un buen número de años. Lo considero, pues, un excelente complemento para mi actividad profesional. El mundo de la práctica dramática también me ha proporcionado una suerte de reencuentro con mi vocación primera. Mi elección de una carrera de Humanidades y, dentro de esta, mi decantación hacia el teatro desde mis primeros escaños como investigador, vino motivada en alguna medida por mi pasión por la práctica teatral. Sin embargo, las vueltas de la vida primero me llevaron



hacia el teatro clásico, cuando lo mío era el rabiosamente contemporáneo, y después me hicieron abismarme durante años en los estudios de bibliografía teatral, que parece lo más alejado del mundo de la escena. Pues bien, con Olmedo Clásico he tenido una oportunidad de reencontrarme con el mundo al que apuntaba esa pasión de juventud.

### **¿Cómo se seleccionan los espectáculos? ¿Se tiene en cuenta al público infantil y juvenil?**

Es evidente que el principal factor para que cada edición del Festival cumpla con sus objetivos radica en la elección apropiada de los espectáculos. Gracias a la recuperación y normalización del teatro clásico en los últimos años, hoy la oferta de espectáculos es bastante amplia, no como ocurría antes, en los primeros tiempos de Almagro, por ejemplo, en que el programador se las veía y deseaba para conseguir suficientes obras con que completar todos los días. Nosotros no tenemos ese problema, porque el repertorio disponible ha aumentado mucho, la duración del Festival es bastante menor y no solemos recurrir a la programación simultánea de funciones. Hoy a Olmedo Clásico le llegan propuestas de alrededor de sesenta espectáculos cada año, de los que debe escoger en torno a diez. No es mala proporción.

Claro que no se trata de una elección libérrima, sino que tiene como principal cortapisa el presupuesto, y el nuestro es reducido en relación con el de la mayoría de festivales consolidados; por eso hay que saber combinar los espectáculos imprescindibles, aunque sean caros, con los que tienen calidad y caché asumibles.

Otro criterio para seleccionar, este con mayor margen de libertad, es el de la variedad. Procuramos que la programación esté compensada y haya muestras de los distintos tipos de obras: cómicas, serias, trágicas. En esta etapa inicial nuestro primer objetivo ha sido ganar al que hemos considerado nuestro «espectador privilegiado», esa persona que aún no ha tenido



oportunidad de formar el gusto por los clásicos; para ello hemos dado una pequeña prioridad a las piezas de acogida más fácil, como son las que desde siempre han formado parte del canon y las cómicas.

Un nuevo factor a tener en cuenta es el tipo de propuestas escénicas. También intentamos equilibrar la presencia de montajes más clásicos con otros más innovadores. Otro tanto cabe decir sobre la presencia de compañías extranjeras, sobre todo, de aquellas cuyos montajes requieren sobretitulación.

Respecto a la atención que nos merece el público más joven, creo que queda reflejada inequívocamente en la creación, desde el segundo año, de una sección que llamamos «Clásicos en familia». Su intención es atraer al espectador menor, hacer lo posible por aficionarlo desde la edad en que surgen los hábitos y gustos que nos acompañarán siempre. No es fácil porque las actividades lúdicas de niños y adolescentes van por otros derroteros en estos tiempos de absorbentes pantallas de móviles y ordenadores. Tampoco lo es porque aquí sí que la oferta es más bien escasa: no son muchos los espectáculos de clásicos, en general, acomodados para esas edades, y casi inexistentes los de clásicos españoles; Shakespeare es también en este apartado el gran dominador, hasta casi rayar el monopolio.

Es intención nuestra, en la medida que el presupuesto lo permita, fomentar no solo que los niños se aficionen al teatro clásico sino también que los profesionales se animen a hacer más adaptaciones. Como prueba de este interés puede alegarse que nuestra primera coproducción como festival fue *La dama boba*, de Lope de Vega, adaptada para niños por Esther Pérez Arribas, y puesta en escena por Pie Izquierdo. La experiencia fue estupenda.

### **¿Qué repercusión tiene este tipo de eventos en la sociedad?**

Como creo que refleja claramente mi primera respuesta, la principal razón del asentamiento del Festival ha sido la aceptación por parte de los



vecinos de Olmedo, que se han volcado en él desde el primer momento. Yo creo que esta implicación es uno de los sellos de identidad de este Festival que no todos tienen. No es algo que se haya impuesto desde fuera o desde arriba sino desde dentro y desde abajo. Esto le ha asegurado unos buenos cimientos y es posible que le ayude a pervivir, hasta en tiempos difíciles. Quienes conocen el día a día de la villa se asombran de la capacidad de llevar a las gradas del teatro a personas que nunca salieron de sus casas para asistir a ninguna otra cosa. Una actividad de este tipo colabora a la cohesión social. Y forma integralmente a la persona, si es que seguimos creyendo en la capacidad formativa que, durante los siglos en que ha durado la civilización en que vivimos, han tenido el arte y la literatura (hay peligrosos síntomas de quiebra en el sistema). La gente poco a poco se va atreviendo a opinar y comparar espectáculos.

Los vecinos y sus representantes se han entregado a ello principalmente por su pasión teatral, pero sin duda esta actividad también está deparando unos réditos económicos para hoy y para el futuro. Es de imaginar que la hostelería y el comercio han tenido que notar algo el aumento de visitantes que acuden a las actividades del Festival e, incluso, de aquellos que fuera de sus fechas se sienten atraídos porque las noticias del certamen les ha puesto el nombre de Olmedo en sus rutas turísticas. Y ese es un factor relevante en una sociedad en que, si la crisis no tuerce excesivamente su rumbo, las actividades de ocio y cultura van a tener un peso mayor. Hoy día en que todo, o casi, se contabiliza, se puede evaluar lo que supone la presencia de Olmedo en los medios de comunicación a lo largo del año por razón de su Festival: si hubiera que pagar como publicidad esa presencia en televisión, radio y prensa el desembolso sería mayor. La rentabilidad es aún superior si se tiene en cuenta que ese tipo de notoriedad mediática es inequívocamente positiva y al aparecer como información, no como anuncio pagado, carece de los inconvenientes para la convicción del cliente que tiene la que es reconocido como tal.



También Olmedo Clásico está poco a poco asentándose como el Festival de Clásico de Castilla y León. La idea pesa en el apoyo que recibe de algunas de las instituciones y atrae a públicos de distintos lugares de la Comunidad. Y se pretende que las fronteras no queden ahí. Desde la organización estamos haciendo todo lo posible por que sea conocido lo más lejos posible. En este sentido, fue importante la celebración el año pasado del Congreso Internacional del IV Centenario del Arte Nuevo en el que participó casi centenar y medio de especialistas venidos de veinte países diferentes.

**Si nos fijamos en la cartelera teatral, vemos los mismos títulos de Lope y Calderón de toda la vida. Teniendo en cuenta el gran corpus teatral áureo, ¿por qué cree que nos se apuesta por ofrecer más variedad? ¿Es una cuestión «comercial»? ¿Lo «nuevo» es arriesgado, no vende? Nos gustaría saber cuál es su opinión sobre el repertorio actual del teatro aurisecular.**

El repertorio español superviviente es de una abundancia impresionante, sin parangón con ningún otro teatro de la Edad Moderna. Las obras conservadas de Lope, Calderón, Tirso y otros dramaturgos famosos en su época decuplican, quintuplican o duplican las de Shakespeare, Molière, Racine o cualquiera otro grande de la escena universal. Y, sin embargo, es cierto que desde su recuperación como bien cultural en el siglo XIX se ha insistido sobre un número no muy crecido de piezas. Cuando a partir de los años setenta de la centuria pasada, se ha acrecentado el interés por estudiar ese teatro, se ha incidido con frecuencia en el argumento de que los rescatadores primeros del teatro impusieron sus gustos a la hora de configurar el canon, pero que habría muchas obras que merecerían también salir a la luz. Sinceramente, mi impresión hoy, después de años leyendo con asiduidad obras de géneros y autores variados, es que no tuvieron tan mala vista aquellos pioneros, que al fin y a cuantas participaban de una estética



romántica no demasiado alejada en su esencia de la que sustentó a los creadores del XVII. Acertaron bastante.

Yo pienso que en los últimos años sí que ha habido interés por parte de algunos directores de escena en recuperar obras de esta cara oculta o semioculta del corpus teatral áureo, ya sea por afán de originalidad ya por creencia honrada en la relevancia de algunas; y, sin embargo, son contadas las «novedades» que han convencido decididamente a críticos y espectadores.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico puede servirnos de testimonio de la actitud ante el repertorio que hoy existe, especialmente en sus últimos años, los de Eduardo Vasco al frente. En ellos puede observarse una proporción parigual de obras de siempre y nuevas. Desde 2005 se han estrenado títulos que con cierta continuidad han venido apareciendo en las carteleras desde el siglo XIX: *El castigo sin venganza*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Del rey abajo, ninguno*, *Las bizarrías de Belisa*, *El pintor de su deshonra*, *La Estrella de Sevilla*; pero también lo han hecho otros de más rara o nula presencia: *La entretenida*, *Amar después de la muerte*, *Tragicomedia de Don Duardos*, *El curioso impertinente*, *Las manos blancas no ofenden*, *La noche de San Juan*, *¿De cuándo acá nos vino?*. Este año se han estrenado *El condenado por desconfiado* y *El alcalde de Zalamea*, pero también *La moza de cántaro*. Para la temporada entrante se ensaya *El perro del hortelano*, pero también *Un bobo hace ciento*.

Teatro Corsario, la compañía de clásico de más larga trayectoria, ha representado *El gran teatro del mundo*, *La vida es sueño*, *Don Gil de las calzas verdes*, *El caballero de Olmedo*; pero también *Amar después de la muerte*, *Clásicos locos* (entremeses barrocos), *El mayor encanto, amor* y *Los locos de Valencia*.

Y si tuviéramos en cuenta la programación de clásicos españoles en Olmedo tendríamos un panorama parecido. Junto con *Don Gil de las calzas verdes*, *Del rey abajo, ninguno*, *El lindo don Diego*, *La Celestina*, *La dama boba*, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, *Fuenteovejuna*, *El*



*caballero de Olmedo, La vida es sueño y La dama duende*; se han exhibido *Los Locos de Valencia, La noche de San Juan, El cuerdo loco, Las manos blancas no ofenden, La devoción de la cruz, ¿De cuándo acá nos vino?, La viuda valenciana, Himenea y La celosa de sí misma*.

Como se puede observar, no es tanto cuestión de obras como de autores. En este aspecto sí que existe una tendencia a explotar a los dos o tres grandes y a dejar menor espacio a los restantes.

En mi opinión, merece la pena extremar la búsqueda de textos valiosos que aún quedan por descubrir y que, con el tratamiento dramático adecuado, pueden llegar bien al espectador actual. Seguro que en los próximos años asistiremos a algunos gratos descubrimientos. Pero eso no afectará al atractivo que tienen muchos de los títulos de siempre. Y es lógico que así ocurra. En primer lugar, porque, como decía, aquellos rescatadores decimonónicos no tenían el gusto tan estragado ni tan diferente, y además leyeron muchísimas obras (más de las que hoy estaríamos dispuestos a abordar para situarnos en igualdad de oportunidades a la hora de elegir). Y hay otra razón importante: en el disfrute de las obras de arte existe un componente especial, según el cual se desea repetir la contemplación o audición de lo que nos gusta —sean *Las meninas*, la catedral de León o *Don Giovanni*—, para descubrir nuevos matices o, particularmente en el caso de las artes escénicas y musicales, para apreciar además distintos tratamientos por parte de directores e intérpretes, que pueden constituir a su vez obras de arte.

**Un tema muy debatido es si los clásicos deben actualizar sus puestas en escena ¿Qué opina al respecto? ¿Es una forma de acercar las obras al público de hoy en día o, por el contrario, cree que al actualizarse se pierde el atractivo de la pieza?**

En su época lo tenían muy claro. Aunque había quejas ya, lo que se imponía era la libertad para acomodar los textos a las necesidades de las



compañías que los representaban, de los empresarios que las contrataban y del público que las pagaba. Les avalaba además el concepto de propiedad existente (o, por mejor decir, inexistente). Esa libertad no solo la practicaba la parte empresarial; también la artística la proclamaba. Considérese el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, la más notable, por lo que dice y por quien lo dice, de las recapitulaciones sobre la fórmula de la «comedia nueva», a la que se llegó —según se sustancia— por el empeño en gustar al público, un público diferente de aquel para el que escribieron Plauto o Terencio, para el que se reclama el derecho de actualizar el arte y acomodarlo a las necesidades de un tiempo y un espacio determinados. Esta sería la lección más profunda del poema, y la que quizá tenga mayor validez para las épocas posteriores.

Creo que es obligado actualizar las obras, porque la puesta en escena de un texto teatral solo puede ser contemporánea. La obsesión arqueológica solo debe regir el proceder de los filólogos o de los estudiosos de las puestas en escena antiguas: es su obligación explicar las obras desde su época. Pero si queremos que esas obras puedan ser recibidas hoy no solo como un testimonio del pasado sin más, deben tenerse en cuenta los factores que las permitan conectar, artísticamente no solo intelectualmente, con los espectadores. La mayoría no asiste al teatro clásico para ejercer un acto cultural refinado (aunque puede ser un componente de su motivación), sino con actitud pareja a la que le lleva al resto de espectáculos: para emocionarse con la historia que le van a ofrecer, admirarse de la propuesta escenográfica, valorar las dotes interpretativas de los actores, cuyo trabajo con un teatro poético y en verso es mucho más complejo. A lo que no va es a aburrirse con lecciones de historia o de literatura. La más grave traición a un clásico que puede perpetrar hoy un director es la de aburrir con él. Ha sido el esfuerzo de los hombres del teatro activo por hacer de un teatro antiguo un teatro contemporáneo el que ha consolidado la posición de clásicos de aquellos escritores de hace cuatro siglos, al facilitarles que puedan seguir diciendo algo a los públicos de las distintas épocas. Ellos son



en buena medida los responsables de la relativa bonanza que —en mi opinión— vive el teatro clásico en estos momentos (aunque algunos no crean que sea así y otros que trae mal fario reconocerlo).

Con los clásicos se puede entrar en relación dialéctica. Lo importante es la honradez, que comporta, entre otras cosas, avisar sobre el tratamiento al que se ha procedido. Para empezar, el responsable de un montaje hoy debe plantearse la elección del texto. No todas las miles de piezas conservadas presentan elementos semánticos, dramáticos o poéticos que puedan enganchar al espectador actual.

### **¿El texto es sagrado?**

Lo respondido a la pregunta anterior vale también para esta, porque texto literario y texto escénico forman un todo indisoluble.

Hay una cuestión de alcance general que aconseja, en principio, podar los textos, y es la duración de los espectáculos resultantes. Si queremos que el teatro clásico tenga una buena acogida hoy, debemos, por supuesto, conseguir que el público se vaya acostumbrando a sus claves; pero también considero que ese teatro debe «acostumbrarse», en la medida de lo posible y sin que afecte a aspectos sustanciales, a unas claves diferentes de recepción del público contemporáneo. Los más de 3.000 versos que como media tiene una comedia española nos llevan indefectiblemente a espectáculos largos, si no se quiere ir a la carrera. La pregunta es cómo cortar; y la respuesta es que con conocimiento de causa. Cuanto mejor conozcamos las claves de ese teatro, más fácil será que podamos prescindir de versos sin traicionar la obra en lo sustancial, sin afectar sus nervios principales. Hoy sabemos bien que hay versos en esas piezas que, obedientes a la concepción escénica de la época, cumplen una función que se ha llamado de «decoración verbal». Con los medios actuales de puesta en escena y con una concepción diferente de la semiótica teatral, podríamos



encomendar a otras categorías de signos (lucos, proyecciones, etc.) lo que desempeñan esos versos. Otro tanto ocurre con los pasajes que repiten ideas ya expuestas, y que obedecen a la necesidad de que el público bullicioso de los corrales no perdiese información imprescindible para seguir un enredo (de lo contrario no sería posible ni siquiera mantener el orden público): si no se entera a la primera que sea a la segunda. Sin embargo, las condiciones de recepción en nuestros locales de exhibición hacen innecesaria esta saturación informativa, con lo que tenemos un nuevo tipo de versos de los que se podría prescindir. Y habría más candidatos al «atajo» —el término es de época— si estudiamos a fondo cada obra. Pero nada hay automático, depende de los conocimientos e intuiciones del director, de su talento como creador. Él es quien debe pensar cada caso, y decidir, por ejemplo, si quita unos versos que aunque sean «decorativos» son hermosísimos desde el punto de vista poético.

Otra cosa son las adiciones, que cuesta más admitir, porque supone hacer pasar por Lope o Moreto lo que otro ha escrito. En literatura, y menos en teatro, no se puede hacer lo que en la restauración de edificios o murales, donde se marca con distintos materiales o colores lo que no estaba en el original.

Estamos acostumbrados a que no se advierta nada pero muchas de las obras que se ofrecen, la mayoría, deberían denominarse técnicamente versiones o refundiciones. No es el momento ahora de andar con distinciones terminológicas. La práctica de la reescritura está en la literatura desde siempre y más aún en el teatro, en que sus agentes están acostumbrados por la propia esencia del género a que cada puesta en escena suponga una interpretación del texto escrito. La frecuentaron especialmente los dramaturgos del Siglo de Oro, sin excluir a los más grandes (piénsese en Calderón).

En todo caso, las cortapisas no se llevan con el arte, y el director está autorizado a ser un artista también: tiene derecho a interpretar el texto y a buscar las mejores formas de expresión de aquello que pretende ofrecer. Por



los resultados se les conocerá y, en su caso, se les reconocerán sus méritos o deméritos. Todos tenemos en mente espectáculos conservadores que nos han defraudado y otros más intervencionistas que nos han atrapado.

**Dentro de la programación del festival se organizan unas jornadas donde se trata de forma teórica ciertos aspectos del teatro del Siglo de Oro. ¿En qué medida este tipo de encuentros fomenta la unión entre la vertiente más académica y la correspondiente a la práctica teatral? Quizás sea una apreciación personal, pero, ¿no cree que los profesionales de ambos mundos no acaban de comprenderse o de tenerse en cuenta a la hora de trabajar en sus respectivos campos?**

Mi impresión es que han tenido un papel pertinente en la situación relativamente halagüeña que vive el teatro. Es sintomático que se hayan producido al tiempo ambas mejorías, la de la programación de espectáculos, que apuntaba antes, y la de la investigación. De esta segunda no cabe la menor duda, porque a la vista está la proliferación de equipos con financiación I+D o autonómica, que se están haciendo cargo de la titánica tarea de editar críticamente a los principales dramaturgos o de elaborar herramientas para su control y comprensión; también debe reseñarse la reciente creación del ITEM o la concesión al TC/12 de una importante financiación dentro del programa Consolider 2010.

Es cierto que de vez en cuando hay episodios de aparente desencuentro, pero atañen solo a personas particulares, y no afectan a esta simbiosis que la gran mayoría de los profesionales de una y otra parte considera necesaria. Sin duda, son más los roces que se producen entre colegas de un mismo ramo, tanto del mundo de la escena como, y sobre todo, del mundo de la investigación.

De lo que yo puedo dar fe, por experiencia propia, es de la importante ayuda que ha supuesto oír el parecer de los que tienen por misión hacer que un texto funcione como espectáculo, que es para lo que se escribió. Independientemente de que la concepción de la dramaturgia y de la



interpretación pueda haber cambiado de una época a otra, hay aspectos que pertenecen a la esencia dramática de los textos, como palabras que requieren espacio y tiempo, que nadie como el hombre de teatro domina.

También conozco, aunque en este caso indirectamente, la importancia que en ámbitos de la práctica teatral se da a algunos libros y trabajos de los filólogos (o de los profesores de Universidad, como con cierta sorna suelen decir). Los profesionales mejor preparados saben perfectamente la importancia de lo que antes comentaba: que cuanto mejor controlen las claves de la creación de los textos barrocos en su época, desde las materiales a las semánticas, más fácil será quitar o acentuar lo que interese; desde ajustar su tamaño, como se vio, a explotar sus sentidos. Aquí también vale lo de San Juan: que la verdad te hará libre.

### **¿Qué objetivos se han cumplido tras cinco ediciones de Olmedo Clásico? ¿Cuáles quedan por cumplir?**

En relación con el público al que va dirigido, se ha conseguido implantarlo, que no es poco, que la gente lo considere un acontecimiento habitual, como si hubiera existido toda la vida. El crecimiento experimentado año a año, sin que haya sido desdicho llamativamente en este año duro de crisis, es también una buena señal de que no solo se consolida, sino que se extiende su noticia.

Por lo que se refiere a las entidades que lo apoyan, cuyo número también ha crecido con el paso de las ediciones, se ha conseguido «fidelizarlas», por decirlo con un término que son ellas las que normalmente utilizan refiriéndose a sus clientes. Siguen ahí, al parecer satisfechas de su relación, aunque la crisis las haya obligado a repercutir la rebaja de presupuestos.

En cuanto a la organización del propio Festival, se han logrado una estructura y unas pautas de actuación que han resultado operativas para estos primeros años.



Lo que cabe esperar es la mejoría aún de todo lo que se ha apuntado. La clave principal no es nada original: el presupuesto. Para despegar, porque creemos que aún le queda bastante trayectoria ascendente al Festival, es necesario disponer de mayor capacidad de gasto. Ni que decir tiene que los recortes de las ayudas de este año, y los que se esperan para el próximo, no nos han venido nada bien en la fase de crecimiento en que nos encontramos.

Otra cuestión importante que habrá que plantear antes pronto que tarde es la constitución de un patronato que asegure la financiación y la continuidad del Festival. Ahora depende demasiado de la buena voluntad de los miembros del equipo directivo y de las buenas relaciones entre ellos. Está, pues, demasiado subordinado a personas particulares.

También es nuestra intención potenciar la relación con otros lugares marcados por el teatro clásico, para buscar líneas de colaboración. Algo que ya se ha iniciado en la edición de este año, a raíz de una sesión de las Jornadas.

Ahora que por suerte los encuentros con el teatro clásico se han extendido por la geografía española, consideramos igualmente importante buscar un sello de identidad que nos distinga de otras propuestas.

### **¿Qué opina de otras jornadas y festivales de teatro clásico que se realizan en España?**

Que han tenido un papel relevante en la normalización de los clásicos en nuestro país, con el de Almagro a la cabeza. Han sido un semillero de afición teatral y, como decía antes, un marco de encuentros de los representantes de la teoría y de la práctica, de manera muy clara en algunos casos porque dedican sesiones específicas a ello. Eso es lo que pretendió Almagro desde su creación en 1978. Es más, como se sabe, estos encuentros de reflexión y debate fueron el origen del Festival. Su ejemplo ha cuajado en los de Almería, Cáceres u Olmedo.



De cuando en cuando se oyen voces sobre su proliferación, y el hecho de que se repitan en la programación. Quizá se olvidan de que es privilegio e imposición irrenunciable del teatro que debe verse en vivo, y que esos encuentros ya justificarían buena parte de su necesidad con el mero hecho de acercar los espectáculos a los espectadores. Lo ideal, por supuesto, es que cada uno busque además unas señas de identidad que lo hagan diferente.

Otra cuestión que me parece relevante es intentar establecer de una vez una red de festivales que facilite o refuerce las relaciones entre ellos. Esto permitiría un mejor aprovechamiento de ideas, energías y presupuestos. Por ejemplo, el hecho de que las compañías pudieran asegurar la circulación de sus montajes, las animaría a abordar propuestas más ambiciosas. También permitiría la producción de espectáculos propios. Esto ya se ha intentado en varias ocasiones, y ha habido reuniones y proyectos comunes (de esto ha sido adalid nuestro buen amigo Antonio Serrano desde Almería), pero es necesario caminar decididamente en este sentido.

### **¿Cómo ve el futuro de los clásicos?**

No veo mal el futuro del teatro en general. Hay señales que permiten este relativo optimismo. Podrían esgrimirse razones de distinto tipo, pero quizá una de las de mayor alcance sea que la gente, que ve cómo muchas de sus ocupaciones y distracciones les atan inexorablemente y en solitario a las pantallas de sus casas, para trabajar, ver películas o jugar, empieza a sentir la necesidad de salir de sus casas para juntarse con otros y ver cosas que suceden de verdad, como en el teatro.

Por lo que se refiere a los clásicos, creo que de lo contestado hasta ahora se deduce que no veo mal panorama, una vez que público, profesionales e instituciones han mejorado sus relaciones con él.



**Para finalizar, simplemente quisiéramos saber cuál ha sido el montaje teatral que más le ha impresionado, aquella representación que jamás podrá olvidar.**

Entiendo que se me pregunta por montajes correspondientes al teatro clásico español. Son varias. En algunos casos también cuenta lo que en ese momento significaron. Mencionaré del pasado más o menos cercano *El galán fantasma* de José Luis Alonso, *El médico de su honra*, con que Adolfo Marsillach ponía a rodar la CNTC, tan decisiva en la recuperación de los clásicos, *Casa con dos puertas* de Manuel Canseco. Pero en los dos o tres últimos años también he asistido a espectáculos impresionantes, y es lógico que así ocurra, porque lógicamente la mejoría de la que he hablado antes comprende la de sus directores y actores, elementos fundamentales para cocinar un clásico. Me limitaré a mencionar, y recomendar, porque está en cartelera, *El alcalde de Zalamea*, de Eduardo Vasco. Yo nunca había visto un Pedro Crespo y un Lope de Figueroa mejor servidos, y eso que ha habido algunos excelentes.

