

Los casos del Antiguo Testamento en el teatro de Lope de Vega

publicado en F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 359-376.

Joan Oleza
Universitat de València

1.- Después de Trento.

Dónde vuestro Lope o lobo carnicero de las almas, tan celebrado de los críticos, llegó a ingeniar o inventar amores como los de Jacob y Raquel, dónde enredos como los de Tamar, dónde valentías como las de David? [...] Y así los ingenios nobles y hechos a entender cosas mayores hallan mil vicios y mil impropiedades en esos enredos fabulosos, y a dos o tres comedias que oyen recitar de esos embelecados reconocen las menguas que tienen.²

Estas palabras del Teólogo, uno de los interlocutores de los anónimos *Diálogos de las comedias*, conocido manuscrito de 1620, es la menor de las acusaciones que se podía dirigir contra el teatro de Lope en su uso de la materia del Viejo Testamento. Escritos por un ingenio de los que Marc Vitse clasificó entre los *réformateurs*,³ sus acusaciones se quedan en un término medio, pues por un lado reconocen la excelencia de la materia teatral contenida en las Escrituras y por el otro denuncian el uso degradante que las comedias hacen de ella. Se podrían citar posiciones mucho más negativas, como la de D. García de Loaysa, que ya en 1598, y en su *Parecer [...] sobre la prohibición de las comedias* reclamaba a Felipe II «desterrar de estos reinos las comedias que ahora se representan», sin distinción de asunto. O la de Fray Alonso de Ribera, que en 1621, y en su *Historia Sacra del Santísimo Sacramento contra las Heregías destes tiempos*, declaraba que «se habían de derribar los teatros y desterrar los poetas destas cosas» y «cerrar las puertas de las ciudades y pueblos a los comediantes, como a gente que trae consigo la peste y los vicios y malas costumbres»,⁴ porque incluso cuando se representan en

Este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los Proyectos HUM 2006-9148, y HUM 2005-00560, del Plan Nacional I+D, patrocinados por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia y por los Fondos Feder.

² Anónimo, *Diálogos de las comedias* (1620), en Cotarelo y Mori, 1997, p. 225.

³ Vitse, 1990, chap. I.

⁴ A fin de cuentas el anónimo de 1620 se limitaba a pedir que los escritores de las comedias lo fueran por nombramiento de los teólogos, y que con uno por ciudad bastaba.

la fiesta del Corpus los asuntos sagrados se envuelven «con mil cosas lascivas, claras o disimuladas de que antes se ofende Dios gravemente».⁵

Y es que no resultó nada fácil el paso de la Biblia por los corrales, y muy especialmente el del Antiguo Testamento, que nos ha de ocupar aquí en exclusiva.

Y ello pese a que el teatro europeo había nacido de la escenificación de la Navidad y de la Pasión, y de que en el siglo XVI dramaturgos como Diego Sánchez de Badajoz, Sebastián de Horozco, Michael de Carvajal o Hernán de Ávila habían explorado la materia bíblica, y de que sobre todo lo habían hecho con profusión los anónimos autores de los Autos Sacramentales de entre 1550 y 1575, la época inmediatamente anterior al nacimiento de la *comedia nueva*, autos que Rouanet editó y que ha estudiado con detalle Mercedes de los Reyes.⁶ Y sin embargo, en la mayor colección de piezas que se conserva de la primera etapa de la *comedia nueva*, la colección Gondomar, que comenzó a sacar a la luz S. Arata,⁷ sólo hay una obra de estas características, *La comedia de la escala de Los trabajos de Jacob*, que ha estudiado aquí Teresa Ferrer Valls.⁸ Nada hay de materia bíblica en la obra de Juan de la Cueva, nada en la de Cervantes, en la de Virués, en la de Rey de Artieda o en la de los otros clasicistas. Tampoco hay nada en los dramaturgos valencianos, ni en Tárrega, ni en Aguilar, y nada tampoco en Miguel Sánchez. Guillén de Castro, quien como Juan Ruiz de Alarcón o como Alonso Remón se adentraron con alguna obra en el Nuevo Testamento, dejaron de lado el antiguo.⁹ De los dramaturgos nacidos antes de 1600 sólo unos pocos osaron entrar en esta materia. De ellos, Felipe Godínez, Antonio Mira de Amescua, Luis Vélez de Guevara o Antonio Enríquez Gómez (nacido ya en 1600) son los más significativos.

No es que faltaran, pero tampoco eran numerosas.¹⁰ Se refiere Fray José de Jesús María, en 1600 a «alguna comedia de historia santa, las raras veces que en los teatros se trata de esto», y en las *Controversias* saltan de tiempo en tiempo títulos sin atribución de autor, como *El sacrificio de Abraham*, la *Historia de Judith*, citadas por el Padre Juan Ferrer en 1613 entre otras sobre el Nuevo Testamento, y en un documento anónimo de fecha tardía, 1681, se recuerdan y elogian hasta tres obras de Mira de Amescua (*Los sueños del Faraón*, *El clavo de Jael* y *La fe de Abraham*), tres de Godínez (*Las lágrimas de David*, *Amán* y *Mardoqueo*, *Judith* y *Olofernes*), una de Rojas Zorrilla (*Los trabajos de La historia de Tobías*), una de Luis Vélez

⁵ Todos los textos citados pueden encontrarse, por las entradas de sus autores, en Cotarelo y Mori, 1997.

⁶ Rouanet, 1901; Reyes Peña, 1988.

⁷ Arata, 1989 y 1996, pp. 7-23.

⁸ Ferrer Valls (en preparación).

⁹ A Guillén se le atribuye una obra, *Las maravillas de Babilonia*, de autoría muy dudosa. Ver el estado de la cuestión de Faliu-Lacourt, 1989, pp. 55-66.

¹⁰ En el Congreso Internacional *La Biblia en el teatro español* (San Millán de la Cogolla, 24 al 29 de noviembre de 2008) se han presentado las primeras dos evaluaciones globales, una de A. Valladares, que cifra en 66 obras las del Antiguo Testamento y en 55 las del Nuevo, y otra de Germán Vega, que establece un repertorio de 67 obras con asunto de Antiguo Testamento. En las Actas correspondientes, actualmente en preparación, podrán contrastarse ambas que, como se ve, son equiparables en cuanto a la cantidad, que no es mucha si la comparamos con el volumen global de comedias, o con el de los géneros más frecuentados.

(*Los viejos de Susana*), otra de Manuel de Vargas (*Las niñeces de David*) y otra de D. Juan de Orozco (*Manasés, rey de Judea*).¹¹

Quizá la mejor muestra de ello sea la del propio Lope, que de hacer caso a la cronología de Morley y Bruerton, sólo compone una pieza temprana, *La corona derribada y Vara de Moisés*, hacia 1598-1600, aunque tienen sus dudas sobre la fiabilidad de la autoría.¹² El momento más nítido de su interés por esta materia se extiende a cuatro obras, todas del período de madurez de Lope, *La historia de Tobías* (h.1609), *La hermosa Ester* (h. 1610), *El robo de Dina* (1615-1622) y *Los trabajos de Jacob* (1620-1630). Una última pieza, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, poco ortodoxa por su breve duración y por su estructura, y de autoría asimismo discutible, se retrasa hasta los últimos años de la vida del poeta, más allá de 1630. Estas son las obras que se nos han preservado, pero si se contrasta con la lista segunda de *El peregrino en su patria*, no parece haber ninguna otra que, desaparecida hoy, Lope reclame para sí. Y si se extiende el cotejo a las obras que Morley y Bruerton o Menéndez Pelayo¹³ descartan de entre las atribuidas con cierta base a Lope, apenas podrían añadirse dos: *David perseguido y montes de Gelboé* y *El inobediente o la ciudad sin Dios*. Añádase una última posibilidad, escasamente explorada, *El arca de Noé o El mundo al revés*, pieza conservada en un manuscrito incompleto del Institut del Teatre de Barcelona, procedente de la Biblioteca de Osuna,¹⁴ y que no he podido manejar. Un total, pues, de entre un mínimo de 4 y un máximo de 9 obras: cosecha corta, en verdad, si se tiene en cuenta la enorme producción de Lope: una muestra apenas, casi un experimento, que confirma lo ya dicho de entrada, que el Viejo Testamento tuvo una difícil travesía de los corrales.

En buena medida habrá que atribuirlo a que la Comedia Nueva nace cuando los estudios, las traducciones y las ediciones de la Biblia mueren. El entusiasmo bíblico es indisociable de aquel entusiasmo por la reforma católica de la Iglesia y por un nuevo cristianismo, por Erasmo, por la Antigüedad Clásica, por el desafío del pensamiento crítico a la escolástica, que alimentó el sueño humanista al abrigo de una corte como la de Carlos V, que se quiso entender a sí misma como universalizante y modernizadora. Un entusiasmo, no obstante, que en España se circunscribió a un sector de hombres de letras, religiosos o no, y de aristócratas bastante minoritario, que según ha mostrado H. Kamen,¹⁵ no sobrepasó la corte del Emperador. La Biblia, sus textos y sus interpretaciones dibujaron la línea del frente en que humanistas y luteranos, reformadores y contrarreformadores se enfrentaron para dirimir la batalla por la hegemonía política e ideológica de Europa, librada sangrientamente en la primera mitad del quinientos.

Pero esta guerra, en la fase a la que nos referimos, está liquidada ya a mitad de los años 60 y principios de los 70, cuando Lope de Vega es un niño de pocos años. En diciembre de 1563 se clausura el Concilio de Trento, y con él el final de los

¹¹ Ver para estas citas las pp. 250b y 42a, respectivamente, de Cotarelo y Mori, 1997.

¹² Sobre la autoría de esta obra, ver el estado de la cuestión que establece Vega García-Luengos, 1987, pp. 157-171, quien se decanta por atribuir esta obra a Felipe Godínez.

¹³ Morley y Bruerton, 1968; Menéndez Pelayo, 1919. t. I, pp. 198-205.

¹⁴ Puede consultarse la Ficha del Catálogo manual de la biblioteca: <http://www.diba.es/scripts/ftpisa.dll?fnew?sedo&imgtitulos/005/p0001336.gif>.

¹⁵ Kamen, 2004, p. 87.

debates en torno al canon y al texto de la Biblia.¹⁶ Se impone la *Vulgata*, y aunque, como escribe Bataillon «la decisión tridentina no podía matar la crítica bíblica en la Iglesia católica [...] la exponía a graves persecuciones»,¹⁷ como pudo comprobar por propia experiencia el Maestro Luis de León. El saber bíblico, cuyo representante español más egregio fue Arias Montano, tuvo que aprender a convivir con el espíritu de Trento, a reconvertirse en erudición, a extremar sus precauciones interpretativas, a renunciar a sus coqueteos hebraístas o filoluteranos, a ceñirse a los documentos, para sobrevivir, y tampoco fue por mucho tiempo. Publicada con alguna tardanza en 1573 la *Biblia Regia*, inspirada por Arias Montano, la antorcha bíblica se prolonga en manos de Fray José de Sigüenza en las estancias del Escorial, y brilla allí todavía durante algún tiempo en la celda de su discípulo Fray Lucas de Alaejos, sucesor suyo en la Biblioteca y en el Colegio.¹⁸ Después sobrevendrá el siglo XVII que como escribe Sánchez Caro, inaugura “la gran noche bíblica”.¹⁹

Es cierto que a pesar de las prohibiciones, como aquella del *Index Librorum Prohibitorum* de 1559, que ordenaba recoger todas las Biblias en romance existentes, así como los libros bíblicos editados por separado y todos y cualesquiera textos manuscritos que, como sermones, cartas, tratados, oraciones, y otras escrituras de mano, hablen o traten de la Sagrada Escritura,²⁰ la Biblia siguió

¹⁶ De hecho, estos aspectos se habían acordado ya en una fase previa del Concilio, en la sesión del 8 de abril de 1546. Tras un Decreto que establecía la *Vulgata* como versión canónica de la Biblia y el índice de los libros canónicos del Viejo y Nuevo Testamento, se acordaba otro Decreto sobre la edición y uso de la Sagrada Escritura, según el cual es la edición de la *Vulgata* la que se ha de tener por auténtica entre todas las ediciones latinas que corren, y tenida por tal en las lecciones públicas, disputas, sermones y exposiciones, y que ninguno, por ningún pretexto, se atreva o presuma desecharla. Decreta además, con el fin de contener los ingenios insolentes, que ninguno fiado en su propia sabiduría, se atreva a interpretar la misma Sagrada Escritura en cosas pertenecientes a la fe, y a las costumbres, violentando la Sagrada Escritura para apoyar sus dictámenes, contra el sentido que le ha dado y da la santa madre Iglesia, a la que privativamente toca determinar el verdadero sentido, e interpretación, de las sagradas letras. Pone freno también el Decreto a los impresores, que sin moderación alguna, y persuadidos de que les es permitido cuanto se les antoja, imprimen sin licencia de los superiores eclesiásticos la Sagrada Escritura, notas sobre ella, y exposiciones indiferentemente de cualquier autor, omitiendo muchas veces el lugar de la impresión, muchas fingiéndolo, y lo que es de mayor consecuencia, sin nombre de autor, por todo lo cual se decreta que a nadie sea lícito imprimir ni procurar se imprima libro alguno de cosas sagradas, o pertenecientes a la religión, sin nombre de autor; ni venderlos en adelante, ni aun retenerlos en su casa, si primero no los examina y aprueba el Ordinario, so pena de excomunión y de la multa establecida en el canon del último Concilio de Letrán. Los que comuniquen o publiquen manuscritos, quedarán sujetos a las mismas penas que los impresores, y los que los tuvieren o leyeren serán tenidos por autores si no declaran los que lo hayan sido. Por último, el Decreto prohíbe aplicar y torcer las palabras y sentencias de la Sagrada Escritura a cualquier asunto profano, a saber, bufonadas, fábulas, vanidades, adulaciones, murmuraciones, supersticiones, impíos y diabólicos encantos, adivinaciones, suertes y libelos infamatorios: que todas las personas que profanen y violenten de este modo la palabra divina, sean reprimidas por los Obispos con las penas de derecho, y a su arbitrio.

¹⁷ Bataillon, 1966, p. 742.

¹⁸ Ver al respecto Bataillon, 1966, pp. 738-749.

¹⁹ Sánchez Caro, 2000. Una apretada presentación en Power Point, titulada *Excursus*, consultable en <http://www.scribd.com/doc/7229004/Biblia-a-Traves-de-La-Historia>.

²⁰ Hasta finales de 1551, la censura inquisitorial española se mantuvo bastante moderada, según I. S. Revah (1963, vol. III, pp. 131-150), es el Índice de 1559, del Inquisidor General Valdés, el que marcó un cambio decisivo de rumbo hacia la radicalización. Lo más espectacular de esa radicalización quizá no sea la enorme cantidad y diversidad de libros prohibidos, ni que por primera vez entren en los Índices obras específicamente literarias (Márquez, 1980, p. 146), sino las

circulando en traducciones fragmentarias, en los florilegios de las vidas de santos, en la *Vita Christi* en sus distintas versiones, en el romancero, en el teatro, o en la abundantísima pintura de tema bíblico. Como recordaba oportunamente Arnold Hauser «inmediatamente después de la conclusión de las sesiones tridentinas [...] se estableció otro patrón político, dictado por un profundo sentido realista, que atenuó esencialmente el rigorismo de los años conciliares, especialmente en cuestiones artísticas».²¹

Por otra parte la severa represión contra la herejía había concluido entre 1565 y 1570. No fue el menor de los responsables de esa represión el viejo Emperador, el mismo que había alentado el reformismo, y que ahora escarmentado y refugiado en Yuste dirigió aquella célebre tanto como siniestra carta del 25 de mayo de 1558 a su hija Juana, regente en ausencia de Felipe II, en que le recomendaba que se hiciese lo mismo que se había ordenado en los Países Bajos, y que fue dictar «una orden en que se declarase todas personas de cualquier estado y condición que fuesen que incurriesen en algunos de los casos allí contenidos, *ipso facto* fuesen quemados y confiscada su hacienda». Como ha comentado Henry Kamen: «El resultado fue una serie de autos de fe que redujeron a cenizas el protestantismo español». Entre los autos de fe de Valladolid de 1559, los de Sevilla de 1559-1562, y el goteo de algunos otros, como los que quemaron en Valencia al noble Gaspar de Centelles (1564) o en Granada a Fray Cristóbal de Morales (1571), el protestantismo español, o quienes fueron acusados por su causa, fue abortado, dejando tras de sí un centenar de ejecutados por el fuego.²²

El cese del peligro herético estuvo en la base de esa política más realista. Es así como en el *Index Librorum Prohibitorum* de 1583, decretado por el arzobispo de Toledo Gaspar Quiroga, la Regla Sexta declaraba: «Prohíbense las Biblias en lengua vulgar, pero no las cláusulas, sentencias o capítulos que de ella anduviesen insertas en los libros católicos que los explican o alegan». Como escribió Eugenio Asensio: «estaba clara la autorización legal, hasta entonces ambigua», y fue ella la que permitió a Fray Luis de León publicar *Los nombres de Cristo* ese mismo año de 1583.²³ Estamos ya en los años 80, los años en que comienza a condensar la *Comedia Nueva*.

2.- La materia bíblica y el género.

¿Pero qué aportó la materia bíblica al conjunto de la *Comedia Nueva*, qué la hizo posible y cuál fue su función específica dentro de ese conjunto, si es que la tuvo? He aquí algunas de las preguntas a cuya respuesta nos gustaría aproximarnos.

«prohibiciones generales, que parecen escandalosas, hijas de la barbarie», como ya denunciaba Llorente en su monumental *Historia crítica de la Inquisición de España* (p. 268). Así, por ejemplo, la contundencia del *Catalogus* o Índice al exigir la supervisión inquisitorial de toda forma de escritura para su conveniente expurgo, previo a la obligada licencia de circulación, le lleva a la desmesurada prohibición de «todos los sermones, tratados, cartas u oraciones que traten de la religión cristiana, de sus misterios y sacramentos, o de la sagrada Escritura, si están en papeles manuscritos y no impresos».

²¹ Hauser, 1964, t. I, p. 424. Por su parte, Bataillon escribe: «Pero el régimen de terror instituido por Paulo IV en Roma y por Valdés en España no podía mantenerse por mucho tiempo en el mismo grado de rigor» (1966, p. 721).

²² Kamen, 2004, p. 99

²³ Asensio, 2005, p. 115.

La identidad de estas obras viene dada sobre todo por la materia que comparten, una materia que está ya establecida en la fuente escrituraria. Son, desde este punto de vista, inconfundibles.

Pero la materia es sólo uno de los elementos definitorios dentro del sistema de la *Comedia*, en el que se articula con el género, y respecto al género las cosas están menos claras. Es obvio que son tragicomedias, como la inmensa mayor parte de las obras de Lope, y que se decantan más del lado trágico y, sobre todo, ejemplarizante que del lado cómico o de entretenimiento, por lo que se trata de lo que he caracterizado en otro lugar como *dramas*.²⁴ En la época, los contemporáneos, oscilan entre una posición que podríamos llamar mayoritaria, y que los clasifica dentro de una esfera genérica propia, la religiosa, que se recorta frente a la profana, y otra posición que los incluye en el ámbito genérico de lo historial, delimitado a su vez frente al de la libre invención. De la primera posición es una buena muestra el *Dictamen a favor de la licitud de la representación de comedias*, elaborado en 1600 por el Provincial y Prior de los Dominicos de Lisboa y otros teólogos portugueses, en el que se manifiesta que, tras examinar las comedias representadas “últimamente” en Portugal, podían distinguirse dos clases: unas llamadas *divinas* porque versaban sobre la vida de los santos, asuntos de la Escritura y otros semejantes, y las demás *profanas* por tocar cosas de amores o de historias seculares. Algo más taxonómico es Fray Manuel Guerra, que en 1682 declara rotundamente: «Las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo *de capa y espada*». De la posición minoritaria da cuenta el tratado *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos* (1690) de Francisco A. de Bances Candamo, quien a final ya del siglo, y con toda la perspectiva de su pasado desarrollo, asume la siguiente clasificación: «Dividirémoslas sólo en dos clases, amatorias e historiales, porque las de santos son historiales también, y no otra especie. Las amatorias, que son pura invención o idea sin fundamento en la verdad [...] las comedias de historia por la mayor parte suelen ser ejemplares que enseñan con el suceso eficazísimo [...] Dígallo el santo Moisés...».²⁵ No hace otra cosa Bances que acogerse a la prestigiada distinción de la *Propalladia* de Torres Naharro, a principios del XVI, que establecía únicamente dos grandes clases de obras, según estuvieran compuestas *a noticia* o *a fantasía*.

3.- La traza de los trabajos del patriarca.

²⁴ La tragicomedia es la base común de todo el sistema, sobre la que se perfilan dos macrogéneros, la comedia y el drama, en función de la proporción de elementos cómicos y trágicos. Ver, a este respecto, Oleza, 1994, pp. 235- 250, y posteriormente Oleza, 1997, pp. IX-LV. En cuanto a las piezas que estudiamos, dos de ellas son calificadas en el subtítulo como “tragicomedias” (*La hermosa Ester*, *La historia de Tobías*), y otras tres como “comedias” (*La creación del mundo y primera culpa del hombre*, *El robo de Dina* –justamente las dos más trágicas– y *Los trabajos de Jacob*), pero los subtítulos son, por lo general, muy poco fiables. Más significativa es la calificación que Lope da a *La hermosa Ester* en la Dedicatoria de esta obra como «esta trágica comedia» o en la despedida de *Los trabajos de Jacob* a la que será su continuación: «la gran tragicomedia de *La salida de Egipto*».

²⁵ Todas las citas extraídas de Cotarelo y Mori, 1997. Las citas provienen de las pp. 512b, 334b y 77b, respectivamente.

Las obras de la *Comedia Nueva* se articulan en sistema por medio de la *materia*, del *género* y *subgénero*, y, en la mayoría de los casos, de la *traza* o esquema argumental-conflictivo compartido por obras de distinto género,²⁶ pero predominantes en ciertos géneros. Para que pueda hablarse de una *traza* debe poder delimitarse un conjunto de obras con un mismo programa argumental de base, y ese programa debe manifestarse por una serie de funciones narrativas específicas de cada traza.²⁷ Pues bien, en algunas de las obras que tratamos son reconocibles trazas más propias de otras materias y géneros dramáticos, como la de *la lujuria del déspota*, del deseo ilegítimo del tirano, que se trasluce muy nítidamente en *El robo de Dina*, drama en el que la hija de Jacob es violada por el príncipe Siquén, como se trasluce en otra obra muy cercana a ésta, *La venganza de Thamar*, de Tirso de Molina. También la traza de *Hechos famosos de un héroe o heroína*, tal como se configura en obras tan conocidas como *El bastardo Mudarra*, *Las mocedades del Cid*, *El Conde Fernán González*, *El casamiento en la muerte*, etc. estructura dos de las obras estudiadas: *La corona derribada* y *Vara de Moisés*, y la propia *La hermosa Ester*. En cambio, no es fácil concebir un programa argumental de conjunto que se cumpla en todas estas obras, o al menos en un número significativo de las mismas.

El núcleo más consistente, o más estable, es el que conforma un esquema que podría caracterizarse como el de *los trabajos del patriarca*, es decir, la sucesión de peligros y penalidades a que es sometida la vida del patriarca –viejo o joven– y que irá superando gracias por un lado al ejercicio de sus virtudes, y por el otro, y sobre todo, gracias a la intervención y la protección divinas. A este esquema responden indiscutiblemente *La historia de Tobías* y *Los trabajos de Jacob*. Si se considera *El robo de Dina* desde la perspectiva de un episodio en la vida de Jacob, también esta obra respondería al esquema, mientras que si se considera desde la primacía del acontecimiento fundamental, la violación de Dina, entonces la traza que predomina es la de *la lujuria del déspota*. Algo parecido ocurre con *La hermosa Ester*: si el plano privilegiado es el del patriarca Mardoqueo, entonces la obra responde a la traza de *los trabajos*, pero si lo es la intervención decisiva de Ester en defensa de su pueblo, entonces la traza que predomina es la de *hechos famosos*, la misma que predomina en una obra como *La corona derribada*, en la que el héroe se identifica más con el prototipo del héroe civil o militar, capaz de las más extraordinarias hazañas, que con la figura del patriarca y su permanente comunicación con Dios. Por último, *La creación del mundo y primera culpa del hombre* nada parece tener en común con la traza de *los trabajos* en su primera jornada, centrada en *la primera culpa del hombre*. Sólo en la segunda y en la tercera, articuladas por las acciones de Caín, podría relacionarse con esa traza si establecemos como perspectiva dominante la de Adán y Eva, los padres o patriarcas primigenios, cuyas penalidades se representan: la expulsión del paraíso, las penalidades que les sobrevienen, el asesinato de Abel, la muerte de Caín.

La traza de *los trabajos del patriarca* tiene como función narrativa inicial el asentamiento del pueblo de Israel o de alguna de sus tribus en tierra extraña, lejos de la tierra prometida, hacia la que se vuelve toda su añoranza. En esa tierra extraña se encuentran en cautividad, como en *La historia de Tobías*, *La hermosa Ester* o *La*

²⁶ He elaborado el concepto de *traza* en Oleza, 2001, pp. 42-68.

²⁷ Ver Oleza, 2009.

corona derribada, o por causa de un nomadismo que debe mucho a la persecución de sus enemigos y a las instrucciones de Yahvé, como en *El robo de Dina* y en *Los trabajos de Jacob*. Sea cual sea el caso, el patriarca y sus familiares son conscientes de que purgan con sus penas y trabajos las culpas de sus antepasados y, en general, de su pueblo. Como dice Tobías, en la primera escena de su comedia:

Pues que por nuestros pecados
quiso el gran Dios de Israel
que fuésemos castigados
con cautiverio cruel,
y a tierra extraña arrojados. (88a)²⁸

Es el destino del éxodo incesado, de la diáspora de todo un pueblo por el territorio del Próximo Oriente, que no hace más que repetir la expulsión inicial del paraíso, el primer y más universal modelo de castigo.

En tierra extraña, y a pesar de su condición de cautivos o de intrusos, es frecuente que el patriarca encuentre protección y honores en los reyes gentiles que los acogen. Así ocurre con Tobías, que progresa bajo la protección del rey Salamansar en Nínive, o con Mardoqueo, a quien serán concedidos los mayores honores por el rey Asuero, en Susa, o con Jacob, huésped honrado por el rey Emor, en tierras de Canaán, o con Josef, convertido en Virrey por el Faraón, en Menfis, o con Moisés, adoptado como nieto por el Faraón, en Babilonia. No es una posición asegurada la suya sino sometida a los vaivenes de la fortuna: Josef irá a parar a prisión por la falsa acusación de la lujuriosa Nicela, Mardoqueo está a punto de ser ejecutado por el soberbio Amán, Tobías tiene que huir de la condena a muerte dictada contra él por el sanguinario Senaquerib, Moisés será librado del cadalso por su madre adoptiva, etc. Pese a todo, Dios está con ellos, renovando un viejo pacto realizado ya con su abuelo y con su padre, como en el caso de Jacob, o extendiendo su protección sobre Tobías y Mardoqueo, por lo que pase lo que pase el resultado final será el triunfo en tierra extraña de estos elegidos de Dios²⁹.

En todas estas obras el patriarca está en permanente comunicación con Dios, sea por la frecuencia e intensidad con que, en solitario, se entrega al acto singular de la oración, o al de la proclamación de sus alabanzas, sea por sueños visionarios y premonitorios como los que Josef cuenta a sus hermanos, despertando en ellos la malquerencia, o como el de Mardoqueo:

Tiéneme un sueño, Isaac, tiéneme un sueño
lleno de confusión” (*La hermosa Ester*, 112a)

sea por la ayuda concedida en la interpretación de los sueños, pues como confiesa reiteradamente Josef sólo la ayuda de Dios permite esa interpretación, sea,

²⁸ Utilizo para *El robo de Dina*, *Los trabajos de Jacob*, *La historia de Tobías* y *La corona derribada*, la edición de Menéndez Pelayo, 1963. Para *La hermosa Ester* y *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, la edición de Sainz de Robles, 1955.

²⁹ Un caso ligeramente diferente es el de *El robo de Dina*, en que Jacob es distinguido por el rey Emor con la demanda de su hija Dina como esposa para su hijo Siquén, pero los hijos de Jacob interpretan que esa demanda no repara la deshonra de su hermana por Siquén, y prefieren la venganza.

en fin, por la recepción de mensajes divinos, bien por medio del ángel emisario, bien por la voz de Dios, que el patriarca escucha directamente sobre la escena. Únicamente en el caso de Moisés, que ignora este privilegio de la comunicación con Dios, la voz se hace presente sin intercambio, y ya desde su misma niñez, incitándole a arrojar la corona que le ha puesto en las sienes el Faraón, pues «con la ajena corona / la majestad representas / que el cielo te ha dado propia» (307a), orden que obedecerá de inmediato el niño provocando el conflicto que da título a la obra, el de *la corona derribada*. Más tarde, ya adulto y en tierras de Madián, la voz se hará presente de nuevo junto con los prodigios de la zarza ardiente, de la vara que se convierte en culebra o de la mano leprosa.

Esta protección divina aflora al discurso cada vez que el patriarca, en una actitud tan frecuente como peculiar de estas obras, evoca para sí y para los espectadores la genealogía y la historia de su vida. Así comienza Tobías una de estas evocaciones:

Cuando el rey Salamansar
reinaba, el que cautivó
nuestras tribus, pude yo
gracia en sus ojos hallar. (88b)

Es Jacob el más dado a evocar su pasado, en el cual siempre incluye a su progenie, la del nieto de Abraham e hijo de Isaac, y que se complace sobre todo en los dos períodos de siete años que trabajó como pastor para Labán a fin de que este le concediese, finalmente, a su amada Raquel, y en los que Jacob ganó esa fama de amador paciente y respetuoso, que le recuerda su hija Dina. Pero el momento más dilatado de estas evocaciones es la narración de 134 versos que hace Josef a Nicela sobre su estirpe y sobre la conjuración de sus hermanos, narración que le convierte en un fiel parafraseador de la historia bíblica no escenificada.

En esta evocación del pasado surge, a menudo, el recuerdo del pacto con Yahvé, de las promesas y bendiciones otorgadas a sus antepasados y a él mismo. Este es un pasaje muy reiterado por las Escrituras en la historia de Abraham, de Isaac y de Jacob, y suscitado también por Lope. Cuando despide Jacob a sus hijos, que se disponen a emprender el peligroso viaje a Egipto, les dice:

Con esto, partid mis hijos,
y deos Dios la bendición
que a Abraham, mi abuelo, Isaac,
mi padre, les prometió.
Partid con ella, hijos míos,
porque si de Dios la voz
mi sucesión asegura,
la misma verdad es Dios. (64b)

Y volverá a repetirse, ahora en boca de Benjamín, cuando el apenado Jacob le deje marchar como rehén con sus hermanos:

Lo que Dios ha prometido
¿cómo es posible faltarte?

Faltará primero el mundo,
faltarán los cielos antes. (72b)

Otra función característica en la narrativa de algunas de estas obras es aquella en que el patriarca escenifica su virtud, lo que acerca su programa argumental al de las vidas de santos. En nuestro pequeño grupo son Tobías y Josef los que mejor la manifiestan: Tobías es exhibido en el ejercicio de la caridad con las pobres gentes de su raza, o enterrando a sus muertos, mientras que Josef lo es en el de su castidad, su humildad, o su piedad, por la que el perdón se impone siempre a la exigencia de justicia.

También es muy característico el recuento de los trabajos y penalidades experimentados por el patriarca a lo largo de su vida, que sólo dan fin con su muerte, como dice Jacob, al final de la obra dedicada a Josef:

Agora, Josef, venga
la muerte, pues mis trabajos
hicieron fin. (85b)

Pero todavía más frecuente que su evocación es la articulación de la materia dramática como una sucesión de episodios que manifiestan estos trabajos. Este es el caso de Jacob. La primera de sus obras, *El robo de Dina*, comienza con la huída de Jacob y de sus mujeres de las tierras de Mesopotamia, con la persecución de Labán, con la detención de su viaje por Esaú y sus huestes, y acaba con la violación de Dina por Siquén, con la venganza de sus hijos, y con la nueva huida de la tribu hacia otras tierras. En la obra siguiente, *Los trabajos de Jacob*, las penalidades se suceden³⁰ desde la muerte de Raquel al dar a luz a Benjamín, pasando por la supuesta muerte de Josef por una fiera, por la prisión de Simeón en Egipto, por la marcha de Benjamín como rehén, para llegar finalmente al reencuentro feliz de todo el clan en Menfis, con el que Jacob cree dar por acabados sus trabajos y con ellos su vida.

También Adán y Eva experimentarán como trabajos y penalidades la expulsión del paraíso, el asesinato de Abel, la muerte de Caín, y sólo tras esta última se verán reconfortados por la promesa del ángel.

En otras obras los trabajos no tienen un carácter tan particular, son hechos públicos, y muy especialmente el de la persecución del pueblo judío por sus enemigos. En *La historia de Tobías*, en *La hermosa Ester*, y en *La corona derribada*, esta persecución es la médula misma de la intriga, a la que deberán enfrentarse los patriarcas. Tanto en *La historia de Tobías* como en *La hermosa Ester* la persecución nace del odio de un tirano, sea éste el rey Senaquerib de Asiria o el soberbio privado Amán de Persia: ambos decretan, en sendos edictos, el exterminio de todos los judíos. En la escalada de la persecución, la de Senaquerib, rey de Asiria, alcanza la más severa expresión, pues su odio y su desprecio hacia el pueblo de Israel alcanzan a su Dios, al que desafía, soberbio y lleno de arrogancia por su poder y su fuerza:

³⁰ En esta obra también Josef experimenta su vida como una sucesión de trabajos: la venta que sufre por sus hermanos, el acoso y la falsa acusación de Nicela, la prisión, la interpretación de los sueños del Faraón, la administración de Egipto como Virrey, el perdón de sus hermanos, el reencuentro con Benjamín y con Jacob.

¿Dónde está de tu Dios el poderío?
¿Adónde está la fuerza necesaria
para hacer a mis armas resistencia?

Promete Senaquerib arrasar con fuego el templo de Jerusalén y derribar su cúpula dorada, y en una carta llena de arrogancia al rey Ezequías, de la ciudad sitiada, le aconseja: «No te engañe tu Dios en quien confías», pues nada puede contra él. Incluso después de su mortal derrota, Senaquerib continuará retando al Dios judío, y ordenará en venganza el exterminio de todos los judíos de su reino, convencido de que su Dios no tendrá el mismo poder que ha exhibido en Jerusalén en territorio que no es el suyo, como el asirio:

[...] Yo creo
que en mi tierra el Dios hebreo
tendrá menos potestad.

En todos los casos la persecución se resolverá con la derrota y muerte del tirano.³¹ La derrota de Senaquerib corre a cargo del ángel exterminador, que en una sola noche desciende sobre el campamento asirio y ejecuta a espada a ciento ochenta y cinco mil soldados; su muerte será cosa de sus propios hijos, Sarasas y Adramelech, que se sublevaron contra el tirano. En *La hermosa Ester* será este prototipo bíblico de la mujer fuerte el que se encargue de hacer caer a Amán en la fatal trampa que le llevará a la muerte.

En sus trabajos el patriarca cuenta siempre con la ayuda sobrenatural, con la intervención de Dios en los asuntos humanos, como un personaje más, aunque temible. En *La historia de Tobías* el Acto I es testigo de la masacre ejecutada por el ángel exterminador, pero en los actos segundo y tercero toma el relevo el arcángel Gabriel, que guía, acompaña, imparte lecciones y protege a Tobías mozo en la misión que le encomienda su padre, incluso cobra la deuda de Gabelo y se entretiene en pelearse con el demonio y dejarlo encadenado, para que no moleste. En *El robo de Dina* el ángel interrumpe la persecución de Labán a Jacob para advertirle: «Guárdate de hacelle mal y de hablalle con aspereza», y poco después descenderá sobre Jacob para luchar con él siguiendo el episodio bíblico que debió causar no poca extrañeza a Lope, pues lo traslada desangelada y confusamente. En la escena dramática el sentido deriva hacia una especie de puesta a prueba del valor de Jacob: «si con Dios tuviste, / Jacob, tanta fortaleza, / más la tendrás en los hombres». Nada queda aquí del onirismo de esa lucha sigilosa y hasta el alba con un desconocido, ni de la rabia impotente de éste, que al no poder vencerle le dio un golpe en la articulación del muslo, dañándole el tendón, un golpe que le dejaría cojo y que sería la causa, dice la Escritura, de que los hijos de Israel no coman, todavía hoy, el tendón femoral de la articulación del muslo (*Génesis*, 32). Todavía queda menos de la confesión del ángel de su derrota: «has luchado con Dios y con hombres y has vencido», o del asombro de Jacob: «He visto a Dios cara a cara y ha quedado a salvo

³¹ Salvo en *La corona derribada*, que concluye con el triunfo militar sobre el Faraón, pero no con su muerte. De todas formas el final de esta obra parece precipitado torpemente, o quizá superpuesto, dada la relativa brevedad de la obra (2.537 versos).

mi vida». También aquí el ángel es el emisario de instrucciones, que ordena a Jacob ponerse de nuevo en movimiento: «levántate y guía / tu casa al monte Betel / y allí por ahora habita» (50a). Y la misma función cumple en *Los trabajos de Jacob*, cuando desciende sobre su sueño para librarle del temor e incitarle a viajar a Egipto. En *La corona derribada*, la ayuda sobrenatural está presente en toda la acción, pero a veces el patriarca tropieza también con su cólera, como cuando rapta al hijo de Moisés, Eliezer, y se le aparece sobre una nube, espada en mano, dispuesto a degollarlo porque no lo ha circuncidado. Sólo las lágrimas de Moisés consiguen detenerlo, pero sus órdenes no admiten réplica:

Al punto le circuncida;
que en habiendo dilación
vendré a quitarle la vida;
que es ley la circuncisión,
y ha de ser cual ley cumplida. (327a)³²

La adversidad del ángel se hace patente en *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, donde impide que los padres vuelvan a entrar en el paraíso, una vez que han sido expulsados y lo contemplan con añoranza desde fuera, en tierras de Hebrón. Ese mismo ángel desciende sobre ellos, tras la muerte de Abel, para transmitirles este consuelo, no poco peregrino:

Adán, Adán, ya el Señor,
menos enojado, quiere
consolar tu desconsuelo,
dar tolerancia a tu muerte.
La pérdida de tu hijo,
que tanto por sí merece,
pone a cuenta de tus culpas;
hoy le ganas, no le pierdes.
Primer mártir de su Iglesia
será, y en himnos alegres
celebrarán su martirio
los católicos y fieles. (93b)

La intriga entera de esta obra queda enmarcada en la lucha del arcángel San Miguel con el ángel rebelde, Luzbel, y si al principio presenciamos la sublevación y la caída de éste, al final somos testigos de su pertinaz desafío, y mientras San Miguel nos explica la doctrina del libre albedrío del hombre, que le da opción al premio o al castigo, Luzbel, que aspira a hacer suyo a uno de cada dos hombres, y que en su caída había gritado «caí, pero no vencido», ahora arrebató el cuerpo de Caín y se precipita con él en el infierno.³³

³² Este episodio, con la curiosa insistencia en la obligatoriedad de la circuncisión, amplificada respecto al relato bíblico, ha dado pie para hablar del marcado sabor judaico de esta obra, a Menéndez Pelayo entre otros. Ver el artículo ya citado de Germán Vega.

³³ También en *La historia de Tobías* la acción humana se complementa con la lucha del arcángel, esta vez San Rafael, y el demonio, esta vez Asmodeo.

La última de las funciones narrativas que pueden llegar a caracterizar estas obras es la de la acción obediente del hijo en respuesta a los requerimientos del patriarca. Esta acción es complementaria en *La historia de Tobías*, pero determinante en *La hermosa Ester*, *Los trabajos de Jacob* y *La corona derribada*. De hecho podrían distinguirse dos modelos básicos de argumento en estas obras: uno en que la acción del patriarca es dominante y la de los hijos complementaria (*La historia de Tobías*, *El robo de Dina*), y otra en que lo determinante es la acción del hijo y lo complementario la del patriarca (*La hermosa Ester*, *Los trabajos de Jacob* y *La corona derribada*). Queda fuera de esta disyuntiva, por sus peculiarísimas características, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*. Pero sea cual sea el caso, la acción del hijo pone en juego su obediencia y su lealtad al patriarca, y la única excepción son los hijos de Lía, que desatienden el consejo de su padre para vengarse cruelmente de los siquemitas, en *El robo de Dina*, o que secuestran y venden a su hermano Josef, y engañan después a su padre con la noticia de su falsa muerte, en *Los trabajos de Jacob*. Es obvio que Lope no dramatiza el engaño de Jacob a Isaac, cuando usurpa la bendición que le correspondía a su hermano Esaú.

Todos ellos, incluso los hijos de Lía, se ponen en movimiento siguiendo las instrucciones del patriarca, dispuestos a cumplir la misión que se les encomienda: Tobías a cobrar el préstamo de Gabelo, en Ragés; los hijos de Jacob a comprar grano en Egipto; Ester a ser llevada como concubina al rey Asuero; Moisés al interrumpir sus triunfos militares para atender a Arán, a quien todavía no conoce como padre. Cuando éste le declara que lo es, y le insta a aceptarlo:

Responde, ingrato, responde:
que todo su poderío
del rey no te ha puesto a donde
te pone el ser hijo mío.
Más calidad te he yo dado
con la sangre que te doy,
que el rey con todo su estado;
que ¡vive el Señor! que soy
deudo de rey más honrado.

Y un Moisés que hasta ahora se consideraba nieto del Faraón y su heredero, no duda ni un instante en aceptarse como hijo de esclavos:

Como padre te obedezco;
y abrazo a mi honrada madre,
y de placer me estremezco;
que en ser hijo de tal padre
subo donde no merezco.

De hecho la humildad y la obediencia serán dos de las consignas más reiteradas en este conjunto de obras, en consonancia con el ambiente contrarreformista y postridentino, que si por un lado llamaba a la obediencia de todos los fieles, tras un período de permisividad religiosa que se consideraba que había conducido al desastre y al cisma de la Iglesia, por el otro exigía un acatamiento humilde de la doctrina de la Iglesia y de los misterios de la religión, incluso contra las propias

convicciones, pues había sido la soberbia confianza del hombre en sus propios conocimientos la culpable de herejías y revueltas.

El cumplimiento de la misión puede redundar, con el éxito del hijo, en el engrandecimiento de la tribu, como en los casos de Tobías mozo y de Josef, pero puede ser también heroico, como en Ester y Moisés, para los que representa ejecutar la venganza contra los enemigos de su pueblo y librarlo del exterminio.

Vamos Aarón elocuente;
vengemos a nuestros padres.

le dice Moisés a su hermano, y los músicos que entran en escena para despedir el final de *La hermosa La hermosa Ester*, cantan:

Hoy salva a Israel
la divina Ester. (130a)

En *El robo de Dina* la venganza de los hijos por la deshonra de su hermana no tiene ese mismo sentido glorioso y justiciero. Los hijos de Lía no gozan de la bendición de los héroes, y su acción se deja contaminar por signos de legitimidad dudosa: tramposa es la ocultación de sus verdaderas intenciones a su padre, y tramposa la condición con la que fingen aceptar la boda de Dina, que los siquemitas se circunciden, pues aprovecharán la postración de estos, tras la mutilación colectiva, para masacrarlos, haciendo pagar a una población inocente las culpas de su príncipe. Todo ello convierte su actuación en la contraria de la de los hijos modélicos de los patriarcas, y Jacob, que a menudo manifiesta reticencias acerca de ellos, ahora no duda en declararlo: «Feroz eres, Leví, sangriento eres», le dice a uno de ellos al contemplar la matanza. Y a su hija: «¡Ah, Dina, sola tú, sola homicida / de toda una ciudad!». Su tono no puede ser más severo al acusarles de «tan extraña alevosía / con un inocente pueblo», o al confesarles su pena:

Turbado habéis mi vejez,
pues a mí y a mi familia
habéis hecho tan odiosa. (49ab)

4.- La variedad de los casos y la fidelidad al relato bíblico.

Si, como ya se ha dicho, en estas obras son reconocibles una serie de funciones narrativas propias de una traza de *los trabajos del patriarca*,³⁴ son bastantes los elementos que no se dejan encajar en esa traza. Quizá la razón que

³⁴ En esquema, he aquí las siete funciones estudiadas:

- 1.- El asentamiento en tierra extraña.
- 2.- El patriarca encuentra protección y honores en los reyes gentiles que le acogen.
- 3.- El patriarca se halla en permanente comunicación con Dios.
- 4.- El patriarca muestra su virtud.
- 5.- Su vida es una sucesión de trabajos y penalidades.
- 6.- El patriarca cuenta siempre con la ayuda sobrenatural.
- 7.- El hijo acomete obediente la acción encomendada por el patriarca.

explica la variedad de los casos y la independencia de ciertos aspectos de toda traza hay que ir a buscarla en la fidelidad a la materia literaria de la que se alimentan. Una traza poderosa implica una cuota mayor de poder de la *dispositio* sobre la *inventio*, de la forma artística sobre los materiales: la traza de *la honra villana*, la de *la lujuria del déspota*, la de *la competencia de capa y espada*, la de *la vida del santo*, así lo muestran. Aquí, en cambio, cada obra queda atada por su fidelidad al relato bíblico, se vincula más a su fuente que a cualquier convención del sistema. Si comparamos estas comedias con las históricas, puesto que unas y otras son historiales, sorprende la mucha mayor fidelidad de las bíblicas a sus fuentes, sólo comparable con la que mantienen algunos dramas históricos de acontecimientos recientes.

Podría decirse que la casi totalidad de los acontecimientos dramatizados está en la Biblia, aunque no todos los acontecimientos bíblicos son narrados. Lope actúa mucho más por selección estética o por exclusión de aquello que no comprende, o no comparte, o le desasosiega, que por invención de acontecimientos nuevos o que complementen las lagunas bíblicas.

Lo que Lope añade por su cuenta es el desarrollo escénico de ciertos acontecimientos narrados sucintamente por la Biblia. Tomemos por caso *La historia de Tobías*. En el relato bíblico la derrota de Senaquerib ante las puertas de Jerusalén queda reducida a una sola frase, resultativa: el rey Senaquerib mandó matar muchos judíos, se nos dice, «luego que volvió huido de Judea». Ese “luego que volvió huido de Judea” lo transforma Lope en todo un cuadro de asedio de ciudades, que se despliega en diferentes escenas: el alarde de Senaquerib, orgulloso de su fuerza y seguro de su victoria; el temor de Ezequías, rey de Jerusalén, ante una fuerza enemiga que le sobrepasa; la lectura de la arrogante carta de Senaquerib a Ezequías en que le conmina a rendir la ciudad; sus lamentaciones, su penitencia, su oración ante el arca; el descuido de Senaquerib de la vigilancia nocturna de su campamento, por exceso de confianza; la orden de exterminio que da Dios al ángel; la huida, a la mañana, de Senaquerib y su consejero. Estas escenas, y aquella otra en que los hijos del rey se conjuran contra su tiránico padre para matarlo y repartirse el reino, son los únicos momentos de amplificación radical del relato bíblico de toda la obra, y no modifican ni un ápice la lógica de lo narrado por la Escritura. Hay otras amplificaciones que consisten en mostrar en escena lo contado en el relato, convertir el *telling* en *showing*: así al mostrar las obras de caridad de Tobías, o al sorprenderlo en la gruta en la que se ha refugiado en su huída, o al representar el combate dialéctico entre Asmodeo y el ángel Gabriel.

En cuanto a modificaciones propiamente dichas, hay tres que son pequeñas pero significativas: en la huída de Tobías, en el drama, le acompañan su mujer y su hijo, mientras que en la Escritura estos últimos permanecen retenidos en la ciudad y sólo podrá reunirse con ellos cuando Ahikar, su sobrino, acceda al poder y le consiga la amnistía. Pero Lope se desentiende de Ahikar, y para ello tiene que hacerlos huir a todos juntos. Una segunda modificación es más significativa desde el punto de vista ideológico: en el relato bíblico Sara es presa de la desesperación tras la muerte de su séptimo marido, y piensa en ahorcarse, aunque después desiste. Lope silencia esa tentación. La más significativa de las modificaciones es la que realiza en el episodio de las bodas de Sara con Tobías mozo: en el drama Gabriel encomienda al joven tres noches de castidad antes de poseer a su esposa, y cuando lo haga la encontrará doncella, a pesar de los siete maridos; en la Escritura el ángel sólo le

exige que antes de tomarla, y tras haber sahumado el hígado y el corazón del pez para ahuyentar al demonio, se levanten ambos e invoquen a Dios todopoderoso, «que os salvará y tendrá piedad de vosotros». Claro que Ragüel, el padre de Sara, habrá advertido antes a Tobías que «he dado ya mi hija a siete maridos, pero en entrando en ella, en la misma noche murieron». La diferencia no es pequeña. Lope la quiere doncella y la Biblia no, pero los dos relatos comparten su objetivo: descartar la lascivia del acercamiento de Tobías a Sara, y eso, que el drama reitera hasta la saciedad, está también presente en la Escritura, en la oración del mozo a Dios de esa noche, cuando declara que no le mueve el deseo sino el amor a la ley de Dios, o en la apostilla con que el relato bíblico da por cerrado el episodio: los dos esposos, se nos dice, «pasaron dormidos esa noche» (*Tobías*, 8).³⁵

El resto de la materia dramatizada es de una fidelidad pasmosa al relato bíblico, incluso en las exhortaciones, oraciones y demás momentos discursivos.³⁶ El resto menos, claro, una línea de acción secundaria totalmente inventada, cosecha pura de Lope, y que es la acción del pastor bobo que en *La historia de Tobías*, *El robo de Dina* y *Los trabajos de Jacob* se llama además Bato. En esa línea de acción contrapuntística Bato aparece como sujeto de amores rústicos y como sujeto de acciones necias o de bestia, como se encargan de hacérselo notar los demás personajes. Como sujeto de amores sus momentos más divertidos son cuando confiesa a su amigo Jorán que está enamorado de su ama, Sara, y que ha aprendido a amar inspirado por el amor de los burros: «¿Cuándo los burros no han sido / un dulce ejemplo de amores?», o cuando enterado de la muerte de los siete maridos de Sara se congratula de no haberse casado con ella como quería: «¡oh terrible esposicida –exclama– pues que de tantos lo has sido!» (103b), para añadir más tarde, cuando Tobías se apresta a ser el octavo esposo: «Siete veces fui carnero / destos siete desposados [...] Mas agora que en la villa / éste se viene a casar, / de carneros del lugar / soy la octava maravilla» (124).

Como sujeto de acciones necias hay una ocurrencia muy del gusto de Lope, o quizá más de Cervantes, cuando al comienzo del Acto Segundo se descubre el cadáver del séptimo marido y todos corren de un lado para otro, pero se ordena a Bato que permanezca junto al cuerpo, velándolo. Es tal su terror que llega a pensar que el muerto ya hiede cuando en realidad, como le hace ver Tamar, quien huele es él, y no precisamente a muerto.

Tres de las obras que estamos examinando contienen una línea de contrapunto protagonizada por el pastor bobo. En *La hermosa Ester* ese contrapunto lo constituyen los amores pastoriles de Sirena y Selvagio, pero está apenas esbozada, y no es nada cómica; en *Moisés* sí hay una auténtica acción secundaria, que corre a cargo de una pareja de casados judíos, Roselia y Leví, que en la jornada primera

³⁵ Las citas de la Biblia proceden de la traducción de E. Nácar y A. Colunga, 1963.

³⁶ Una excepción algo pedante es la lección de teología escolástica que se permite el ángel Gabriel impartir a Tobías mozo, camino del Tigris: «De tres maneras es, Tobías caro, / esta efusión de la bondad suprema...» (118a). Invención peregrina de Lope es el argumento que pone en boca de Asmodeo para explicar que Dios le da licencia para matar a los maridos de Sara, por lascivos: «porque si ha de descender / Dios a la tierra, es razón / que su línea de varón / casta y limpia haya de ser». En general, las obras en que Lope se permite más licencias son, sin duda, la más temprana, *La corona merecida*, y la más tardía, *La creación del mundo y primera culpa del hombre del mundo*. Ninguna de ambas es de autoría segura.

parece que va a tener un tinte cómico, al ser cortejada Roselia por un egipcio, pero que en la jornada segunda gira dramáticamente, al matar Moisés al egipcio que la acosa y que ha estado a punto de burlarla, y en la tercera ese giro llega casi hasta la tragedia, al convertir a Roselia y a Leví en víctimas de la persecución del Faraón contra los judíos.³⁷ Por último, en *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, la representación dramática que ha seguido muy de cerca el relato bíblico en las dos primeras jornadas, desplegando en escenas de gran fuerza y belleza lo contado en el *Génesis*, añade una tercera en que buena parte de la materia es inventada, dando vida individual a dos descendientes de Caín, Lamec y Jubal, a quienes la Biblia sitúa en la quinta y en la sexta generación, respectivamente, y que aquí son contemporáneos de Seth, el tercer hijo de Adán y Eva. En una obra de carácter alegórico esto sería hasta esperable. Todos son al fin y al cabo descendientes de Adán y Eva, y así se presentan ellos, llamándoles padres. Pero en esta obra el contenido historial es mucho más potente que el simbólico, al menos hasta esta tercera jornada, en la que cada uno de ellos aparece caracterizado con sus emblemas simbólicos: Lamec, con sus arco y su pica, simboliza la llegada de las armas y la violencia a la humanidad, la puerta que se abre a la guerra. Jubal, con su flauta y su tambor, la música y el entretenimiento. Seth, con su esfera y su compás, la astrología y la ciencia. De los tres, sólo Seth será recibido con agrado por los padres. Jubal se identifica, curiosamente, más con el papel de bufón que con el de artista, o se da una imagen del artista como bufón, si se prefiere, y a él corresponde hacer reír al público al contar que para fabricar el parche de su tambor se ha servido del pellejo de una mona, ante la mirada de disgusto de Adán, quien le reprocha «que nuestro dolor no admite / mezclar con lágrimas gracias». No obstante, y en un vuelco característico de la tragicomedia, la risa se convierte en lágrimas, pues este músico-bufón confundirá el bulto de Caín, que huye monte arriba, con una gran simio, un monazo dice él, y así se lo hace creer a Lamec, que llega en busca de caza y que tensa su arco apuntando en la dirección que le señala Jubal. El flechazo es certero y la acotación reza: «cae rodando Caín, atravesadas las sienes con una flecha».

En materia de *inventio* no es mucho, por consiguiente, lo que Lope añade al relato bíblico, y ello explica en buena medida que difieran entre sí en la medida en que se asemejan a sus fuentes. No sería de extrañar que esa fidelidad tuviera mucho o todo que ver con el ambiente postridentino respecto a las Sagradas Escrituras, un ambiente a la vez vigilante y represivo, pero también realista. Quizá ello explique la notable mayor fidelidad al relato bíblico de la primera generación de dramaturgos con respecto a la segunda. Lope, Tirso, Mira de Amescua o Felipe Godínez son mucho más respetuosos con el texto bíblico que Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto, que a menudo lo utilizan como mero pretexto. El rigorismo postridentino fue relajándose con el paso del tiempo, restando progresivamente al principio represivo lo que iba concediendo, de forma realista, al doctrinario y propagandístico.

³⁷ Debieron despertar muchas resonancias entre los espectadores las lamentaciones de Leví y de Roselia ante la persecución de su pueblo por el de Egipto y por sus poderes legales, encabezados por el Faraón. Y escucharlos en prisión, sometidos a tortura y a privaciones, encarcelados sin más causa que la de su raza, hombres y mujeres indistintamente, seguramente suscitó más de un desasosiego. Es un ingrediente más, sin duda, de esas connotaciones filojudaicas de la obra.

En este contexto es en el que posiblemente habrá que explicar la tardanza de Lope en acercarse a un material literario tan rico, la fidelidad con que lo respeta, el escaso bagaje de acciones secundarias amorosas –aunque no de contrapuntos cómicos- que tanto exasperaban a teólogos y moralistas al verlos mezclarse con los asuntos sagrados,³⁸ pero sobre todo el tiento y el respeto con que lo hace. En la Dedicatoria de *La hermosa Ester* Lope justifica “el peregrino sujeto” de esta comedia como «sacado de tan sagrado archivo» y relativiza su intervención a «lo que de mi parte tiene esta trágica comedia», esto es, sólo una parte, el resto es historia sagrada. Más lejos va aún en la Dedicatoria a D^a María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga de *La historia de Tobías*. Aquí, Lope comienza por cobijarse bajo la sombra protectora de San Jerónimo, responsable principal de la única versión canónica que Trento reconoce de la Biblia, la *Vulgata*:

Cuando entendiere (dice el divino Jerónimo escribiendo a Cromacio y a Heliodoro) que he cumplido con mi obligación en hacer lo que mandaste (esto es, traducir el libro de Tobías de la lengua caldea a la latina) habré merecido la recompensa de vuestras oraciones.

Y una vez al amparo del padre de la *Vulgata*, caracteriza el fruto de su “rudo ingenio”, la comedia que ahora dedica, como «traslación a la sustancia y pureza de este sagrado ejemplo de caridad y limpieza matrimonial en los dos Tobías». E insiste en esta idea de traslación-traducción al excusarse por «si no acerté a traducirla», aunque a continuación acota para su beneficio el margen que le permite la poesía: «si no acerté a traducirla con la licencia y dilación que la poesía permite». Una dilación que nosotros hemos llamado amplificación, y una licencia que consistió básicamente, si hay que hacer caso a cómo se justifica Lope, en introducir “figuras dialogísticas”, legitimadas ya por otra parte porque de ello «tenemos ejemplo en los Cantares».

Déjenme, para despedirme, parafrasear la despedida de Lope a *Los trabajos de Jacob*:

Pues al modo de Belardo,
Oleza los pies os besa.

Bibliografía

Anónimo, *Diálogos de las comedias* (1620), en E. Cotarelo y Mori (ed.), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Granada. 1997.

³⁸ Ver en Cotarelo y Mori, 1997, las entradas del Padre Juan Ferrer, de Fray Alonso de Ribera o del Padre José Tamayo. En su defensa son interesantes los argumentos del padre Juan Ferrer.

- Arata, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- , “Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)”, *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 7-23.
- Asensio, Eugenio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 1966.
- Faliu-Lacourt, Christiane, *Un dramaturge espagnol du Siècle d’Or: Guillén de Castro*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1989.
- Ferrer Valls, Teresa, “El teatro bíblico a finales del siglo XVI: La comedia de la escala de Los trabajos de Jacob” (en preparación).
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1964.
- Kamen, Henry, *La Inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, Crítica, 2004.
- Llorente, Juan Antonio, *Historia crítica de la Inquisición de España*, Barcelona, Juan Pons, 1870.
- Márquez, Antonio, *Literatura e Inquisición en España. 1478 / 1834*, Madrid, Taurus, 1980.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez, 1919, t. I, pp. 198-205.
- Morley, S. Griswol y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Nácar, Eloíno y Alberto Colunga, *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- Oleza, Joan, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235- 250.
- , “Del primer Lope al Arte Nuevo”, Estudio Preliminar, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D.McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV.
- , “La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- , “Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español”, en A. Blecua, I. Arellano y G. Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 321-350.
- Revah, Israël Salvator, “Un index espagnol inconnu: celui édicté par l’Inquisition de Séville en novembre 1551”, en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 131-150).
- Reyes Peña, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar. 1988.
- Rouanet, Léo (ed), *Colección de Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona / Madrid / Mâcon, Protat Hermanos Impresores, 1901.

- Sánchez Caro, José Manuel, *La aventura de leer la Biblia en España*, Salamanca, Universidad Pontificia, 2000.
- Vega García-Luengos, Germán, “*La corona derribada: los problemas de autoría de una comedia atribuida a Lope de Vega*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), pp. 157-171.
- Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618.
- Vega, Lope de, *Obras Escogidas, III: Teatro*, ed. F. C. Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1955.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.