

LA BIBLIA EN EL TEATRO ESPAÑOL

Francisco Domínguez Matito
y Juan Antonio Martínez Berbel
(eds.)

Editorial
Academia del Hispanismo
2012

EL DRAMA BÍBLICO A FINES DEL SIGLO XVI: LA COLECCIÓN
TEATRAL DEL CONDE DE GONDOMAR Y LA ANÓNIMA
*COMEDIA DE LA ESCALA DE JACOB**

Teresa FERRER VALLS
Universitat de València

La *Comedia de la Escala de Jacob* forma parte de un volumen manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España (mss. 14.767) que, según estableció Stefano Arata, formó parte de una colección teatral compuesta por ocho volúmenes que pertenecieron a la biblioteca particular de don Diego Sarmiento de Acuña (1567-1626), conde de Gondomar.¹ El volumen de la Biblioteca Nacional contiene veinte obras de temática religiosa que, por los indicios que hoy tenemos, y a falta de un estudio completo, parecen situarse mayoritariamente dentro de las últimas dos décadas del siglo XVI, período en el que Arata sitúa cronológicamente las piezas datables del resto de la colección.² Mercedes de los Reyes, quien ha estudiado una de las comedias de este tomo, la anónima *Comedia y martirio de Santa Bárbara*, sitúa esta obra precisamente en las dos últimas décadas del siglo XVI, aceptando «como fecha ad quem la propuesta por Arata para la formación de la colección teatral del Conde de Gondomar, hacia 1595-1597».³ La mayor parte de las obras que contiene este tomo son anónimas. Dos, sin embargo, aparecen atribuidas a Alonso Remón: se trata de la *Comedia del Católico español (el emperador Teodosio)* y de la *Comedia de San Jacinto*, que sabemos que fue representada en 1594.⁴ Dos más aparecen atribuidas a Lope de Vega: *San Isidro Labrador de Madrid* y *victoria de las Navas por el rey don Alfonso*, obra que, sin embargo, no coincide con ninguna de las dos conocidas de Lope

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación al proyecto con referencia FFI2008-00813, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ En un inventario de la Biblioteca del Conde, realizado en 1623, se mencionan ocho tomos, de «comedias de Lope de Vega y otros autores», sin precisar su contenido. Ver Manso Porto (1996, p. 625), en donde se alude al inventario, y Arata (1996, pp. 7-23), en donde reconstruye el origen e historia de la colección y da cuenta de los tomos conservados y de su localización y contenido. Arata (1989) catalogó asimismo dos de los tomos conservados en la Real Biblioteca.

² A partir de los datos cronológicos conocidos en relación con algunas de las obras de la colección, Arata concluyó: «todas las comedias que se han podido fechar con criterios seguros resultan muy antiguas, entre 1580 y 1596. Las copias que llevan indicación de fecha se remontan a los años 1594-1595, y no ha sido posible encontrar comedias posteriores a esos dos años. Sobre esta base creo que se puede afirmar con cierto grado de seguridad que esta colección se reunió antes de 1597, probablemente en los primeros años 90 del siglo XVI» (Arata, 1996, p. 14).

³ Reyes Peña, 2003, p. 750, y Arata, 1996, pp. 13-14 y 20.

⁴ Arata (1996, p. 14, n. 13) y Fernández Nieto (1974, p. 28) dan cuenta de la representación de *San Jacinto*, aunque Fernández Nieto desconocía la existencia de la *Comedia del Católico español*.

de Vega dedicadas al santo, y *San Segundo*, copia del autógrafo de Lope, fechada el 12 de agosto de 1594. El resto figuran como anónimas.⁵

La mayor parte de las obras aparecen divididas en tres jornadas, pero cuatro de ellas poseen una división en cuatro jornadas, lo que apunta también hacia una fecha temprana para esta compilación: la *Comedia de la santa vida y costumbres de Juan de Dios*, la *Comedia de la envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*, la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*, la *Comedia de San Estacio*, y el *Auto de la conversión de Santa Tais*. A éstas hay que añadir también la *Comedia del glorioso San Martín*, que con un total de 1406 versos es una obra dividida también en cuatro partes, para las que se utiliza la denominación de «escenas» y no la de jornadas, un dato que apunta también hacia el carácter más primitivo de alguna de las piezas incluidas en la compilación.

La impresión de que se trata de piezas pertenecientes a un periodo de transición se acentúa especialmente a la hora de leer alguna de ellas. Por ejemplo, en el mencionado *Auto de la conversión de Santa Tais* nos hallamos con una obra a la que se denomina «auto» en el encabezamiento del texto. Sin embargo, en el índice del tomo, al dar cuenta del título en donde se la menciona también como «auto», el copista añade «es comedia», probablemente inducido por el hecho de que se trata de una pieza dividida en cuatro jornadas. La intervención de personajes alegóricos como el Contento del Mundo, el Mundo, la Carne, o la aparición del Demonio y un Ángel, así como la propia extensión de la obra, que tiene un total de 720 versos, recuerda más las características de un auto que las de una comedia. De hecho la división en cuatro jornadas (175 + 174 + 207 + 164) resulta como si fuese algo sobrepuesto, un intento de adaptar la estructura de un auto a la de una comedia. Esa misma impresión produce la lectura de la *Comedia de la envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*, pues a pesar de la categoría a la que se adscribe, la de la comedia, está más cerca de ser un auto, tanto por el número y tipología de los personajes que la componen (Lucifer, Belcebú, Satanás, Simplicidad Humana, un Ángel y El Cuidado), como por el número de versos que alcanza, 679, distribuidos sin embargo en cuatro jornadas (101 + 161 + 338 + 79), en un intento probablemente de adaptarse a la moda de la división en cuatro jornadas.⁶

Del conjunto de obras religiosas incluidas en el manuscrito en realidad solo tres reciben el nombre de «auto», aunque como he señalado alguna de las denominadas «comedia» se muestre más cercana en la práctica a los autos. Aparte del ya mencionado *Auto de la conversión de Santa Tais*, dividido en cuatro brevísimas jornadas, se incluyen dos obras más con esta denominación: el *Auto de la Cena*, y el *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado y un ciego y otros enfermos*. En ambos casos la extensión (630 el primero, 578 versos el segundo) y la carencia de división externa son las características del auto.

Lo primero que llama la atención en esta recopilación de piezas religiosas es el predominio de las obras de carácter hagiográfico. De las veinte obras que contiene, trece son de este tipo. Se trata de las tituladas: *Comedia de San Isidro labrador de Madrid y victoria de las Navas por el rey don Alfonso*, *Comedia de la santa vida y buenas costumbres de Juan de Dios*, *Comedia de Santa Catalina de Sena*, *Comedia del glorioso San Martín*, *Comedia de la vida y muerte y milagros de San Antonio de Padua*, *Comedia de San Segundo*, *Comedia de San Jacinto*, *Comedia de la vida y martirio de Santa Bárbara*, *Auto de la conversión de Santa*

⁵ Aunque Menéndez Peláez (2004, p. 727) atribuye a Alonso Remón también la comedia de *La escala de Jacob*, que me ocupa, se trata de un error, pues en el manuscrito no aparece atribuida a este autor y, por tanto, hay que computarla entre las anónimas.

⁶ Obviamente los versos no figuran contabilizados en el manuscrito. El recuento de versos es mío.

Tais, *Comedia de la vida y muerte del Santo Fray Diego*, *Comedia de la vida y muerte de San Agustín*, *Comedia de San Estacio* y *Comedia de la vida y muerte de San Jerónimo*. Aunque no se trate propiamente de la vida de un santo, la *Comedia del católico español, el emperador Teodosio*, de Alonso Remón, incluida en el manuscrito, tiene la misma estructura basada en la exhibición de una vida ejemplar que caracteriza a una comedia de santos, como pone de relieve el broche final «fin de comedia y vida del católico español». En este caso la idea de un sistema político en alianza con la iglesia en la defensa de la fe, se constituye en uno de los elementos claves de la obra, que se hace explícito como legado a sus hijos en su testamento: «mas sobre todo heredan mis queridos hijos la defensa de la Santa Fe Católica, en que confieso que muero. *El Emperador Teodosio*».⁷ Un tipo de elemento propagandístico que destaca también en otras obras del volumen.

La tendencia de esta colección hacia la exaltación hagiográfica concuerda con la importancia que el Concilio de Trento (Sesión XXVI, 3-4 de diciembre de 1563) concedió a la invocación de los santos y a la utilización de sus vidas de manera ejemplar:

Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica [...] Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos.

Dos de las obras incluidas en este tomo son de asunto mariológico: la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora* y la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*, pieza en cuatro jornadas, cuyas alusiones al obispado de Lamego (Portugal) la sitúan en relación con el culto a la Virgen de Lapa, arraigado en dicha diócesis. Otra es de asunto alegórico, la titulada *Comedia de la envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*.

Por fin, cuatro de las piezas del manuscrito se relacionan con las sagradas escrituras. Tres de ellas se inspiran en el Nuevo Testamento: la *Comedia de la conversión de la Magdalena*, que ha estudiado Josefa Badía Herrera,⁸ el *Auto de la Cena*, y el *Auto de un milagro que Cristo hizo en sanar un endemoniado y un ciego y otros enfermos*.⁹ Tan solo una, la *Comedia de la escala de Jacob*, que es la que me ocupa, se inspira en el Antiguo Testamento.

⁷ Mss. 14767, f. 22r (numeración de diferente mano, moderna). Normalizo la ortografía, acentúo y puntúo, según criterios modernos.

⁸ Badía Herrera, «Las pecadoras penitentes en los dramas religiosos de la colección teatral del Conde de Gondomar», artículo que se incluye en el presente volumen.

⁹ Ya Arata (1996, p. 11, n. 5) observó que las dos obras que reciben el nombre de «auto» poseen una tipología codicológica ajena al resto de la colección, resolviendo: «por consiguiente, no los vamos a incluir en el cómputo final de los manuscritos de la colección». Creo no obstante que, a pesar de las diferencias señaladas por Arata, efectivamente visibles en el manuscrito, si aceptamos que el tomo es el antiguo, inventariado ya en 1623, tenemos que admitir que estas dos obras forman parte de la colección y se reunieron al mismo tiempo.

En relación con el *Códice de Autos Viejos*, que incluye piezas que Mercedes de los Reyes, aceptando la propuesta de Rouanet, sitúa entre 1550 y 1575,¹⁰ la tendencia temática se ha invertido. Si nos fijamos en la clasificación establecida por dicha investigadora,¹¹ encontramos que, de un total de noventa y cinco piezas religiosas que incluye el *Códice*, treinta y nueve toman sus argumentos de las Sagradas Escrituras: veintiocho del Antiguo Testamento y trece del Nuevo Testamento. A estas hay que añadir el grupo de las denominadas por dicha investigadora bíblico-alegóricas, en las que, aunque predomine el componente alegórico y no el asunto bíblico como fuente prioritaria, puede aparecer algún personaje bíblico. Son en total siete: en cuatro de ellas aparece algún personaje del Antiguo Testamento (Adán y Eva), casi siempre con valor alegórico, y en tres de ellas intervienen personajes del Nuevo Testamento. Dentro de esta colección, treinta y tres piezas son exclusivamente de carácter alegórico, cosa que no es de extrañar habiendo surgido los autos del *Códice* del contexto de la celebración eucarística. Tan solo encontramos en la colección nueve piezas hagiográficas, además de tres mariológicas y dos de asunto histórico-legendario. Del análisis temático de esta colección Mercedes de los Reyes concluye: «La clasificación temática de las obras del CAV pone de relieve que sus argumentos proceden en especial del Antiguo y del Nuevo Testamento, de la hagiografía y de la doctrina católica».¹² Para el propósito que me interesa ahora, en esta clasificación temática destaca la presencia, pues, de autos relacionados con episodios del Antiguo Testamento, en un número que, además, dobla al de aquellos relacionados con el Nuevo Testamento. El *Códice de Autos Viejos* es todavía reflejo de la importancia de las historias del Antiguo Testamento como fuente argumental.

En su estudio clásico sobre la formación del auto religioso en España, Flecniakoska¹³ observaba que los episodios del Antiguo Testamento no siempre jugaron el mismo papel en la factura interna de los autos, produciéndose un progresivo abandono del Antiguo Testamento como cantera directa de argumentos para la creación de los autos, en favor del elemento doctrinal y alegórico. No obstante, el Antiguo Testamento siguió constituyendo una fuente inagotable de imágenes y metáforas. Sobre todo destaca la utilización de episodios del Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo Testamento, como anuncio o profecía de la llegada de Cristo, y de la nueva Iglesia. Una situación que corre paralela a lo que sucede en el terreno de las artes plásticas. Antonio Calvo, reflexionando sobre la presencia restrictiva de las figuraciones del Antiguo Testamento en la pintura barroca, y en especial en la pintura barroca andaluza, relaciona esta circunstancia con el contexto religioso creado a partir de las directrices tridentinas:

El abismal desfase entre los motivos iconográficos del Antiguo y del Nuevo Testamento en la producción de nuestros pintores seicentistas no es algo casual o aislado, sino común a todos ellos y responde a una opción que no puede justificarse en el capricho o en la especial identificación con unas u otras imágenes sagradas; las raíces [...] están en el contexto religioso creado a partir de las doctrinas contrarreformistas.¹⁴

La identificación del Antiguo Testamento con el mundo judío y el celo de la Iglesia en defender la ortodoxia católica justificarían, según Calvo, la conveniencia de marginar

¹⁰ Reyes Peña, 1988, I, pp. 217-218.

¹¹ *Idem*, III, pp. 894-900.

¹² *Idem*, III, p. 898.

¹³ Flecniakoska, 1961, VIII, pp. 352-55.

¹⁴ Calvo Castellón, 1988, p. 135.

determinados episodios y explicarían la relevancia que, en cambio, pudieron cobrar otros, interpretados desde el punto de vista de la Iglesia como premonitorios en relación con el advenimiento de Cristo, como sucede con el episodio del sueño de Jacob que da nombre a la comedia que me ocupa.

A pesar de su título, el sueño de Jacob es tan solo uno de los episodios de la vida del patriarca que dramatiza esta comedia. La obra está enteramente escrita en redondillas, una estrofa predominante, según la clasificación por periodos de Morley, entre 1575-1587.¹⁵ Por ejemplo, si comparamos con el metro empleado en las piezas del *Códice de Autos Viejos*, tan solo una de ellas (el *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, n.º XXXI) utiliza este tipo de estrofa, que se emplea además, como sucede en la *Comedia de la escala de Jacob*, a lo largo de toda la obra. Una circunstancia que destaca Morley como rara en el periodo anterior a 1575. De hecho el tipo de estrofa predominante en el *Códice de Autos Viejos*, como ha estudiado Mercedes de los Reyes Peña, es la quintilla.¹⁶

Stefano Arata suponía que los manuscritos de la colección del Conde de Gondomar eran copias en limpio destinadas a la lectura, si bien copias no muy esmeradas, en las que los errores de los copistas (al menos tres) son frecuentes. Arata supuso, además, que los copistas trabajaron sobre copias de actores.¹⁷ Es posible, aunque solo un estudio detenido permitirá confirmarlo. En la obra que me ocupa son, efectivamente, numerosos los errores de copista, y se encuentran unos pocos casos de seseo (oración, asero, haser, açiente) que, más que atribuibles al copista de la comedia, parecen ser responsabilidad del autor, pues en alguna ocasión afectan a la rima (tosca/conosca; abrasso/brazo). Quizá ello podría apuntar a un autor de origen andaluz.

Algunas noticias que tenemos sobre representaciones en el marco del Corpus sevillano nos hablan de la fortuna de la que gozaron los diferentes episodios relacionados con la historia de Jacob y de sus hijos. Así, sabemos que en 1564 Nicolás Palomero, vecino de Sevilla, sacó un carro con el auto titulado *La escala de Jacob*, que era «un carro de la figura y representación de cuando Jacob soñó ver la escala». Y en 1570 Juan Fernández sacó un carro con el auto titulado *Los hijos de Jacob*, que era «un carro de la historia de los hijos de Jacob, con nueve figuras vestidas de seda». Este mismo año Diego Berrio participó en las mismas fiestas con el auto titulado *Dina, hija de Jacob*, que era «un carro y representación de Dina y de su robo». En los tres casos se trata de autores no profesionales, que formaban parte de los gremios. Sin embargo, en 1597 encontramos ya a un autor profesional, Melchor de Villalba, tomando parte en el Corpus sevillano con un auto titulado de nuevo *La escala de Jacob*.¹⁸

La presencia en el *Códice de Autos Viejos* de cuatro autos relacionados con la historia bíblica de Jacob (*Auto de la lucha de Jacob con el Ángel*, *Auto del finamiento de Jacob*, *Auto de cuando Jacob fue huyendo a las tierras de Arán* y *Auto del robo de Digna*), confirma también la fortuna teatral del tema en el contexto de las representaciones del Corpus del tercer cuarto del siglo XVI. La historia de Jacob y de sus hijos mantuvo su vigor dramático, y a pesar del éxito de las historias hagiográficas como fuente dramática, que impulsó indirectamente Trento, en el ámbito del drama religioso o «comedia a lo divino», algunos autores retomaron los episodios de la historia de Jacob como fuente para alguna de sus obras. Recordemos las comedias de Lope tituladas *El robo de Dina* y *Los trabajos de Jacob*, o las de Luis Vélez de Guevara tituladas *La hermosura de Raquel*, primera y segunda parte.

¹⁵ Morley, 1925, t. I, p. 518.

¹⁶ Reyes Peña, 1988, II, pp. 459-460 y III, pp. 886 y ss.

¹⁷ Arata, 1996, pp. 15-16.

¹⁸ Sentaurens, 1984, t. I, pp. 1122, 1124, 1142.

El autor de la anónima *Comedia de la Escala de Jacob*, a pesar de su título y a diferencia de lo que ocurre con los autos integrados en el *Códice de Autos Viejos*, no se centra en un único episodio de la historia de Jacob, sino que hilvana varios de ellos, y los estructura en torno a un eje central: el enfrentamiento entre Jacob y su hermano Esaú, con el que se abre y se cierra la comedia, enfrentamiento que evoca en ciertos momentos el acaecido entre Caín y Abel. El autor selecciona varios momentos de la historia de Isaac y sus dos hijos, Jacob y Esaú (*Génesis* 25, 19-36, 43), que sigue con bastante fidelidad, y los desarrolla a lo largo de una obra que alcanza los 1960 versos.

La jornada primera se inicia con el episodio de la venta por parte de Esaú a su hermano Jacob de la primogenitura («el mayorazgo», en la comedia) a cambio de un plato de lentejas (*Génesis* 25, 29-34), y continúa con el episodio de la suplantación de Esaú por parte de Jacob, inducido por la madre de ambos, Rebeca (*Génesis* 27, 1-29). Como en el relato bíblico, Rebeca escucha a su esposo Isaac ordenar a Esaú que salga a caza para prepararle un guiso, prometiéndole que a su regreso le dará la bendición que como primogénito le corresponde. Rebeca aprovecha esta circunstancia y corre en busca de Jacob para convencerlo de que ocupe el lugar de su hermano Esaú. Ante la prevención de Jacob, quien teme que su padre, aunque ciego, lo reconozca al tocarlo en el momento de la bendición y se dé cuenta de que carece del vello que posee su hermano Esaú, Rebeca le proporciona el consabido ardid. Así, Jacob cubre sus manos con piel de cabritillo e Isaac, aunque duda al escuchar su voz, acaba creyendo que se trata de Esaú al tentarlo con sus manos («que si de Jacob fue la voz / de Esaú es el cuerpo y vello»). La llegada de Esaú (*Génesis* 27, 30-41) desencadena el conflicto e incrementa la tensión dramática. Vemos a Isaac descubrir el engaño y sospechar de Rebeca («y de su madre salió / porque quier tantq a Jacob / que ella lo ampara y escuda») y a Esaú jurar venganza («cruel hermano, pues de ti / pienso venganza tener») e implorar por las migajas a su padre: «¿No guardaste para mí / alguna cosa siquiera? / ¿Todo se lo diste a él? / ¿Cosa alguna no quedó?». ¹⁹



Bartolomé Esteban Murillo, *Jacob bendecido por Isaac* (Museo del Ermitage)

¹⁹ Las citas en los ff. 297v, 298r, 298. En todas las citas normalizo la ortografía y puntuación según criterios modernos.

El dramaturgo se ciñe a la historia bíblica, pero insistiendo en el papel desempeñado por Rebeca como instigadora de su hijo, y en su preferencia por Jacob frente a Esaú. Por ello, a pesar de que, como en el relato bíblico, Rebeca apela a la voluntad divina a la hora de convencer a Jacob para que suplante a Esaú («que si Jacob esto hacéis / podréis con todo quedaros, / que Dios me lo prometió, / si en vos hay aviso y maña»), la impresión de que la reacción de Esaú ante el hurto de su hermano resulta razonablemente humana se pone de relieve en alguna de sus réplicas:

Bendíceme, padre amado
que quedar algo te pudo
no me dejes tan desnudo
deste bien que Dios te ha dado,
si es que acaso te quedó,
pues de servirte no huyo;
que también soy hijo tuyo
como tuyo fue Jacob.²⁰

Pero sobre todo la impresión de que la reacción de Esaú puede estar justificada se ve subrayada por las intervenciones de un personaje que no se encuentra en el relato bíblico, el criado Eliaser. Su papel, circunscrito a esta primera jornada, sirve para dar voz a las dudas sobre la bondad de las acciones de Jacob y de su madre, dudas de las que podría hacerse partícipe el público. Así, al comienzo, cuando Jacob trueca la primogenitura al hambriento Esaú a cambio de un plato de lentejas, Eliaser le interpela:

Eliaser Jacob no sé que hiciste
Jacob ¿Qué dices? ¿No he negociado
bien mi negocio?
Eliaser No sé
si pudo aqueso comprarse [...]
Yo entiendo, señor, que ha sido
ese trato malo

Ante la réplica de Jacob, quien argumenta que Esaú aceptó el cambio libremente, Eliaser deja zanjada la cuestión, deseando a su señor que su acción tenga un buen final:

Eliaser No quiero alterar en ello
Sucédate cual lo cuento,
que yo estaré más contento
en que tú quedes con ello.
Sucédate cual lo quiero.²¹

Eliaser vuelve a intervenir, cumpliendo una función similar, tras la escena de la usurpación de la bendición. A la pregunta de Jacob «¿Qué te parece Eliaser? / Fue la trama milagrosa», Eliaser de nuevo responde expresando sus dudas: «No puedo decirte cosa /

²⁰ Las dos citas anteriores en los ff. 296v-297r y 298v.

²¹ Las citas de este pasaje en el f. 296v.

por no darte displacer [...] Todo lo tuviste en paz / pues nadie te lo resiste. / ¡Plegue a aquel por quien lo hubiste / te haga de ello la paz».²²

La voz de Eliaser aporta un punto de vista que parece justificar el agravio que siente Esaú, y anticipa el cierre de la comedia: la paz que pone fin al conflicto con la reconciliación de los hermanos. Hay que recordar que San Pablo, al explicar este pasaje del Antiguo Testamento y las palabras de Dios a Rebeca («El mayor servirá al menor»), ya salía al paso de las dudas que pudiera despertar en el cristiano: «¿Que diremos, pues? ¿Que hay injusticia en Dios? No [...] ¿Oh hombre! ¿Quién eres tu para pedir cuentas a Dios! ¿Acaso dice el vaso al alfarero, por qué me has hecho así?» (*Epístola a los Romanos* 9, 10-24).

La jornada primera se cierra con la partida de Jacob, quien advertido por su madre del deseo de venganza de Esaú, abandona la casa de Isaac, siguiendo el consejo materno, para dirigirse a la de su tío Labán (*Génesis* 27, 41-45). El autor omite del texto bíblico la escena de la despedida de Isaac y Jacob, que recibe una segunda bendición del padre, escena que dramáticamente no aporta nada al conflicto, y en cambio da una gran relevancia a la conocida visión de la escala que sorprende el sueño de Jacob durante un alto en su viaje para descansar. Es este episodio del *Génesis* el que da nombre, de hecho, a la comedia y sirve de cierre a la primera jornada: «Tuvo un sueño en el que veía una escalera que, apoyándose sobre la tierra, tocaba con su extremo en los cielos, y que por ella subían y bajaban los ángeles de Dios. Junto a él estaba Yavé, que le dijo: Yo soy Yavé, el Dios de Abraham, tu padre, y el Dios de Isaac; la tierra sobre la cual estás acostado te la daré a ti y a tu padre» (*Génesis* 28, 10-22). La relevancia del episodio en la comedia guarda relación directa con su valor doctrinal. En este punto el autor no se ciñe tan solo al relato bíblico, sino que acoge toda una tradición de interpretación de este episodio en un sentido profético,²³ que guarda relación con un pasaje del Nuevo Testamento correspondiente al *Evangelio de San Juan* (1, 51), y con las palabras de Jesús: «En verdad, en verdad os digo que veréis abrirse el cielo y a los ángeles de Dios subiendo y bajando sobre el Hijo del hombre». Si por un lado se le asigna un sentido alegórico, el del anuncio de la encarnación del Verbo que abrirá las puertas del cielo (San Agustín, San Jerónimo), por otro se le otorga un valor moral, significando los escalones los grados de perfección, como expone Antonio de Guevara, en el capítulo XLI de su *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos* (Valladolid, 1542):

Admirable cosa es la profecía, mas muy más admirables son los misterios de ella: pues no hay en ella palabra que no sea misteriosa, y de quien no se saque alguna notable doctrina. La escalera que los pies tenía en el suelo, y con la cabeza tocaba en el cielo, ¿qué otra cosa es sino la obediencia santa y bendita: cuyas obras aunque las obramos como hombres, nos encumbran encima de los ángeles? Entre las virtudes no hay virtud más segura para elegir, ni hay consejo más sano para tomar, ni hay camino más seguro para ir, ni hay escalera más derecha para subir a la bienaventuranza, que es el mérito de la obediencia [...] Dice también más adelante la figura, que aunque era noche oscura estaba llena de resplandor la escalera: para darnos a entender, que a la hora que el cristiano su voluntad propia niega, y que se deja a lo que la obediencia le manda, no puede el camino del cielo errar [...] Trabaja de caminar por la escalera de la obediencia, y no se te dé nada que te manden subir o que te manden descender: es a saber, que te hagan prelado o que te dejen súbdito, que seas acatado o que estés arrinconado, que te encomienden cosas justas o que te manden cosas ásperas: porque ado quiera y en que quiera que te pusiere la obediencia, es cierto que allí te

²² F. 298v.

²³ Sobre esta tradición puede verse Reau, 1996. También Galera Andreu, 1989, pp. 292-298.

alumbrará el Señor con su gracia. Mucho te debes hermano mío consolar, en que en todos los otros lugares alderredor estaba oscuro, y ado estaba la escala de Jacob hacía claro: en el cual misterio se nos da a entender, que en solos aquellos envía el Señor su gracia, que suben o descienden por la escala de la obediencia.²⁴

El autor de la comedia se acoge a la interpretación alegórica de la visión como anuncio de la llegada del Mesías, interpretación que, en sentido literal, no aparece en el relato bíblico, aunque formaba parte de la tradición cristiana desde los padres de la Iglesia. La aparición del personaje de Dios Padre verbaliza la explicación doctrinal del misterio:

Los que la escala sagrada
ocupan, tan celestial,
guardan la entrada real
que del cielo está cerrada;
la cual no se podrá abrir
hasta que yo baje a abrilla,
porque otro no ha de subilla
hasta volver yo a subir.
Y será esta voluntad
cuando tomando otro no[m]bre
padezca yo por el hombre
y haga con él amistad.²⁵

Así, el episodio del Antiguo Testamento se interpreta a la luz del Nuevo, pero además el autor de la comedia añade un elemento doctrinal más en relación con el sueño de Jacob. Si en el relato bíblico Jacob se recuesta sobre una piedra que al despertar eleva sobre su cabeza, vertiendo óleo sobre ella, y reconociendo el lugar como sagrado, le otorga el nombre de Betel, en la comedia Jacob reúne tres piedras sobre las que se reclina y que al despertar encuentra convertidas en una sola, símbolo del misterio de la Trinidad:

Misterio de eternidad
que este número de tres
misterio y figura es
de la santa eternidad,
donde por este compás
se entiende sin elegancia
tres personas y, en sustancia,
un poder solo no más.²⁶

De este modo, el pasaje bíblico no solo adquiere un carácter premonitorio sino que enlaza con la exaltación del misterio de la Trinidad.²⁷ A pesar de la brevedad del episodio del sueño de Jacob, desde el punto de vista doctrinal resulta, pues, sustancial dentro de

²⁴ Cito por la edición digital alojada en la página de la Fundación Gustavo Bueno, dentro del proyecto Filosofía en Español: <http://www.filosofia.org/cla/gue/gueor.htm> [consultada en noviembre de 2008].

²⁵ F. 299v.

²⁶ F. 330r.

²⁷ No he podido localizar la fuente de este episodio del sueño de Jacob en relación con el misterio de la Trinidad.

la comedia, hasta el punto de darle título. Esa relevancia que adquiere el episodio se ve subrayada por el tratamiento escenográfico que recibe, convirtiéndose en un momento culminante dentro de la obra, que contribuye a dar plasticidad a la escena y a reforzar el mensaje religioso. En este punto la comedia coincide con la mayor parte de obras incluidas en el manuscrito, en las que no es raro encontrar acotaciones de tipo escenográfico. En nuestra comedia una acotación precisa la elaboración escénica de ese momento:

Échase a dormir y descúbrese en lo alto Dios padre, y abajan cuatro ángeles de dos en dos. Unos suben y otros bajan con unos escudos en las manos y unas lancillas. Los rétulos de los escudos son: Domine regnavit domineq. fortitudo, domineq. dominatium, dominus vivencium.

Tras la intervención de Dios Padre, otra acotación pone punto final a una escena que busca ser escénicamente impactante: «Cierran el trono».²⁸



Bartolomé Estebán Murillo, *La escala de Jacob* (Museo del Ermitage)

Ignacio Arellano se ha referido a la utilización de la imagen de la escala de Jacob en algunos autos calderonianos en el mismo sentido premonitorio en relación con la Encarnación del Verbo, y al valor exegético que, en concreto, en el auto *El diablo mudo* adquiere la representación escénica de esta imagen, a través de acotaciones escenográficas muy elaboradas:

se abre un globo celeste, que será uno de los carros, y arroja de sí hasta el tablado una escala de ángeles con acción de bajar por ella, y en lo alto se ve un trono de resplandores en que está la Naturaleza Divina, la cual, por canales de elevación ha de bajar al tablado [...]

²⁸ F. 399v.

Ábrese otro carro, que será un globo terrestre y vese en él sentado en otro trono de flores el Amor [...] y en elevación también de canales baja a su tiempo por otra escala, cuyos ángeles estarán en acción de subir.²⁹

El auto de Calderón recoge y reutiliza una tradición iconográfica en relación con la representación plástica del sueño de Jacob y su interpretación doctrinal, poniendo de relieve la fuerza exegética de la imagen.

La segunda jornada de la comedia se centra en la estancia de Jacob en Arán, en casa de su tío Labán, y se inicia, como en el relato bíblico, con la llegada de Jacob al pozo donde abrega el ganado de Labán. De nuevo encontramos el apoyo plástico de la escena que se expresa en una sencilla acotación: «Salen cuatro pastores con unos cubos para dar de beber al ganado de Labán, y estará figurado un pozo». Los pastores, si bien se encuentran en el relato bíblico, no adquieren en él el protagonismo que se les concede en la comedia y, sobre todo, carecen en aquél del carácter cómico que poseen en ésta, especialmente los pastores llamados Jaral y Paral. En este aspecto es probable que el autor de la comedia se hiciera eco de una tradición ya establecida. Así, en el *Auto de la lucha de Jacob con el ángel*, y especialmente en el *Auto de cuando Jacob fue huyendo a las tierras de Arán*, que dramatiza el mismo episodio, ambos incluidos en el *Códice de Autos Viejos*, se incorporan también pastores cómicos.³⁰ En la comedia los 85 primeros versos que preceden a la entrada de Jacob en escena adquieren un carácter cómico-costumbrista y están protagonizados por los pastores, que reaparecen a lo largo de la jornada protagonizando escenas, discusiones y juegos, tópicos en la tradición dramática pastoril. El mismo encuentro en el pozo de Jacob y Raquel se ve completado con los comentarios cómicos de los pastores que asisten a la escena como si de un flirteo amoroso se tratase. La aparición en escena de Labán, que ve a su hija hablando con un desconocido («¿Con quién está allí ocupada / que no lo tengo por bueno?»),³¹ hace planear por un segundo sobre la acción el motivo de la honra como conflicto que no se encuentra tampoco en el texto bíblico, y que enseguida queda diluido al darse a conocer Jacob.

En ocasiones la comicidad resulta involuntaria, como cuando uno de los pastores al enumerar los animales que componen los rebaños de Labán menciona elefantes y el propio Labán ordena la matanza de un «grueso elefante» para celebrar con un banquete la llegada de su sobrino.

Desde el punto de vista dramático, la tensión del conflicto provocado por el enfrentamiento entre hermanos, planteado en la Jornada I, se recupera por medio de una escena que no se encuentra en la Biblia y que rompe el relato lineal de los acontecimientos narrados en ella. En la comedia, tras el encuentro de Jacob y Labán, la acción se traslada de nuevo a Canán, en donde asistimos al enfrentamiento entre Esaú, sediento de venganza, y un conciliador Isaac, que le advierte «no seas por muerte causa / de otra eterna caída». Otra vez la historia de Caín y Abel se proyecta sobre ésta, ahora ya aludida directamente por Isaac, quien aconseja a su hijo: «No seas otro Caín / ni des tan mala respuesta / si topares con Jacob».³² En esta segunda jornada se anticipa el reparto del ganado entre Labán y Jacob, y el ardid con el que Jacob, mediante la utilización de unas varas, consigue acrecentar su parte, episodio que en el *Génesis* es posterior a la boda de Jacob, con Lía primero, y con

²⁹ Arellano, 2001, pp. 75-76. Arellano, además, se refiere a la alusión a la imagen de la escala en los autos *La serpiente de metal*, *El indulto general* y *Triunfar muriendo*.

³⁰ Véase Reyes Peña, 1988, t. I, pp. 259-261 y 312-316.

³¹ F. 301v.

³² Las dos citas anteriores en ff. 302v y 303r.

Raquel después, y que aquí se plantea como una especie de pacto prematrimonial. La jornada culmina con otra escena que entra dentro de la tradición teatral pastoril, pero que es fruto de la invención del autor, que busca cerrar, así, de manera vistosa la segunda jornada. Es la escena del banquete nupcial, que se abre con música y a la que asisten colocados «en un teatro alto» Labán, Jacob, Raquel y Lía, mientras los pastores sobre el tablado se enfrentan en diversos juegos y compiten por los premios.

La Jornada tercera se centra en el siguiente episodio del relato bíblico, el regreso de Jacob a Canán. La decisión de Jacob de regresar se funda, como en el relato bíblico, en la caída en desgracia de Jacob con Labán y sus hijos, celosos de la prosperidad de Jacob. Sin embargo este enfrentamiento tiene materialización física en la comedia, pues Raquel y Lía tienen que interponerse para evitar que los hijos de Labán golpeen a su marido, como expresa la acotación: «Andan por dalle con el bastón y sus hijas [de Labán] le defienden». Una materialización física del enfrentamiento que podía dejar mayor huella en el público que la simple alusión verbal. Como en la Jornada anterior, aunque sin el mismo protagonismo, los pastores intervienen ahora para acompañar a Jacob y su familia en su regreso. Son ellos quienes sacan a escena a sus hijos «dos niños envueltos, y otro grandecillo con pasas y confites» y dan lugar a algún comentario cómico.³³

Como en la Jornada II, una escena inventada por el autor, en la que Esaú expresa una vez más su deseo de venganza y solicita ayuda a su primo Ismael para que le proporcione hombres para enfrentarse a su hermano, contribuye a enlazar con el motivo principal de la comedia. Por otro lado, en esta jornada se dramatiza fielmente el episodio de la huida de Jacob, perseguido por Labán. Así, se recoge el relato de la intervención divina, en la comedia en forma de voz de Dios Padre, que desde dentro ordena a Labán que cese en la persecución. También se recoge el momento en que Labán reprocha al inocente Jacob el robo de ciertos ídolos, que Raquel oculta sentándose sobre ellos, y alegando ante su padre no poder levantarse por sufrir «de mal de mujeres», o, tal y como se explica en el Génesis, «lo que comúnmente tienen las mujeres», un detalle que Lope, sin embargo omitió, en *El robo de Dina*, que se abre precisamente con este episodio. La comedia escenifica asimismo la lucha de Jacob con un ángel en el camino de regreso, y el nombre de Israel que le concede así como la bendición de Dios. Pero el momento culminante, aquél que cierra el conflicto de base que ha servido de fondo a las diferentes escenas, es el reencuentro entre Jacob y Esaú. En este punto se subraya un mensaje, no solo de reconciliación, propiciada por la humildad manifiesta por Jacob, como en el relato bíblico, sino sobre todo de perdón. En boca de Jacob se expresa la conciencia del agravio infligido a su hermano:

Así entiendo ser tenido
por el mundo e increpado,
que él viene de ofensa armado,
yo voy de humildad vestido [...] y así gusto dé en su mano
mi vida, pues soy deudor,
por ver si este proprio amor
le vuelve humilde y humano.

Jacob confía en la obtención del perdón: «que nadie pidió el perdón / que se le negase justo». Esta insistencia en la idea del perdón cristiano da relieve a un conflicto, el de la

³³ Ff. 307r y 307v.

discordia entre hermanos, que aparece planteado en la comedia como contestación a la solución sangrienta que ejemplifica la historia de Caín y Abel, que planea, como he señalado, sobre la acción dramática. Por eso la última palabra, en la comedia, la tiene Esaú:

Dame esas manos benditas
pues tras tanta rebelión
hoy tienes de mí el perdón
y a mí tú el odio me quitas.³⁴

Al fundir en un solo conflicto escenas que en la tradición de las representaciones religiosas de los autos aparecían con entidad propia, tratadas individualmente, como escenas aisladas, el autor dota a la historia de Jacob y Esaú, sin traicionar el relato bíblico, de un sentido nuevo en relación con la idea de perdón. El peso de la tradición lleva probablemente al autor a seleccionar un título, *La escala de Jacob*, que no se corresponde con el conflicto nuclear de la comedia, que destaca, sobre cualquier episodio particular, el enfrentamiento entre dos hermanos y su reconciliación final, ofreciendo de este modo, en el trasvase del tema bíblico de Jacob desde el auto a la comedia, una perspectiva renovadora, no solo en el aspecto formal, sino también en el del tratamiento de un tema tradicional y en sus implicaciones doctrinales.

³⁴ Las citas anteriores en los ff. 311r y 311v.

BIBLIOGRAFÍA

- Arata, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- Arata, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario de Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 7-23.
- Arellano, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- Badía Herrera Josefa, «Las pecadoras penitentes en los dramas religiosos de la colección teatral del Conde de Gondomar» (en este mismo volumen).
- Calvo Castellón, Antonio, «Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza», *Cuadernos de arte e iconografía*, I, 1 (1988), pp. 135-58.
- Fernández Nieto, Manuel, *Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII, con dos comedias inéditas*, Madrid, Retorno, 1974.
- Flechniakoska, Jean-Louis, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, Imp. P. Déhan, 1961.
- Galera Andreu, Pedro A., «Iconografía del sueño. Persistencias clásicas en el sueño de Jacob de Ribera», *Cuadernos de arte e iconografía*, II, 3 (1989), pp. 292-98.
- Manso Porto, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo*, Galicia, Xunta de Galicia, 1996.
- Menéndez Peláez, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria Ecclesiae*, XXIV (2004), p. 721-802.
- Morley, S. Griswold, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, 3 vols., t. I, pp. 505-531.
- Reau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, Barcelona, Serbal, 1996.
- Reyes Peña, Mercedes de los, *El Códice de Autos Viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1988, 3 vols.
- Reyes Peña, Mercedes de los, «Vida y martirio de Santa Bárbara, una comedia inédita de la colección teatral del Conde de Gondomar», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 745-764.
- Sentaurens, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIIe siècle*, Burdeos, Presses Universitaires, 1984, 2 vols.