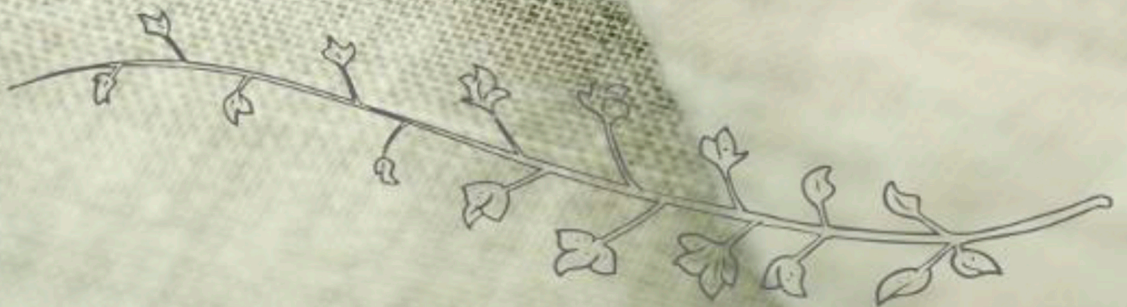


Perspectivas bíblicas en la literatura española

Shai Cohen (ed.)



PERSPECTIVAS BÍBLICAS
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

SHAI COHEN
(ED.)

PERSPECTIVAS BÍBLICAS
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA



eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

2019

COORDINACIÓN Y EDICIÓN:

Shai Cohen, Universidad de Granada

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDICIÓN

Antonio Peláez Rovira, Universidad de Granada

Carmelo Pérez Beltrán, Universidad de Granada

Erika Martínez, Universidad de Granada

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Jairo Hidalgo Migueles, Universidad de Granada

Mariano Gómez Aranda, CSIC

María Aurora Salvatierra Ossorio, Universidad de Granada

María Dolores Rodríguez Gómez, Universidad de Granada

María José Cano, Universidad de Granada

Miguel Ángel Espinosa, Universidad de Granada

Olga Ruiz Morell, Universidad de Granada

Pedro San Ginés, Universidad de Granada

Raúl González Arévalo, Universidad de Granada

Rebeca Lázaro Niso, Universidad de La Rioja

Tania María García Arévalo, Universidad de Granada

PATROCINAN:

Departamento de Estudios Semíticos, Universidad de Granada

Grupo de Investigación HUM 138 "Hebraistas andaluces"

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Telfs.: 958 24 39 30-958 24 62 20

www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-6602-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

ÍNDICE

Introducción SHAI COHEN	9
Citas bíblicas en el <i>Libro de las tres creencias</i> atribuido a Alfonso de Valladolid AMPARO ALBA Y CARLOS SAINZ DE LA MAZA	13
El sincretismo de la doctrina cristiana de la quinta parte de <i>El conde Lucanor</i> ANTONIA CABOT GARRIDO	49
El modelo de Salomón y la literatura artística sobre arquitectura en la España del siglo XVI y XVII: la monarquía y el Escorial MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS	69
Escenas y personajes bíblicos en el teatro de Cervantes y de Lope de Vega M. ^a BELÉN HOLGADO CRISTETO	89
Representación humorística de la Biblia en las comedias del Siglo de Oro SHAI COHEN	107
Antiguo Testamento y Romanticismo: examen de la <i>Oda. Imitación del salmo «Super flumina»</i> de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas CLAUDIA LORA MÁRQUEZ	123
Rastros bíblicos en <i>Los raros</i> de Rubén Darío JULIA AMEZÚA	133
<i>Lectio divina</i> como proceso de recepción creadora en «Juan 21, 7 o los clavadistas» de Javier Sicilia LUIS JORGE AGUILERA	149
El Génesis como hipotexto en <i>Trilogía del infinito</i> , de Angélica Liddell MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA	161
La herencia bíblica en el teatro corpóreo de Angélica Liddell PATRICIA ÚBEDA SÁNCHEZ	175

INTRODUCCIÓN

La investigación histórica y literaria de los escritos bíblicos nos muestra la importancia que estos textos mantienen sobre nuestras vidas, y cómo forman parte de la cultura universal, pudiéndose afirmar incluso, que no existe un escrito en la cultura occidental con una panoplia tan amplia de inspiración. Es un verdadero viaje en el tiempo y lo más importante aún, en el cambio de perspectivas y de actitud hacia el texto original. Solo con una lectura completa del volumen se pueden realmente apreciar los cambios en el resultado final de la inspiración de los textos bíblicos. Este volumen recoge casi un milenio de esta influencia abarcando desde los orígenes de la literatura española hasta la época contemporánea. El uso de las Biblias y de sus atribuciones se divide entre las referencias bíblicas y las citas explícitas, las breves menciones a topónimos geográficos y también a alusiones generales que para algunos tienen un significado bíblico importante. Resulta igualmente esclarecedor apreciar cómo se construye tanto un diálogo entre las Biblias y los textos estudiados como un diálogo entre los propios textos, con el paso del tiempo, en hechos históricos y en espíritu. Una conversación que se complementa con la elección de diversos autores que citan, se refieren o enfatizan textos y episodios bíblicos abarcando los grandes géneros literarios.

Este volumen está ordenado diacrónicamente desde los textos de Alfonso X «El sabio» llegando hasta una dramaturga contemporánea que sigue en vida. Todas estas épocas reflejan la estética bíblica como una parte imprescindible en la formación de la identidad literaria hispanohablante. El recurso de evocar el Antiguo y Nuevo Testamento no para de penetrar en el entendimiento humano en el momento de abordar cualquier tema literario sino que además promete e inspira a los creadores de la cultura, tanto a literatos como a artistas. En el trabajo se encuentra una colección de pesquisas cuyos autores las presentaron según sus propias metodologías de investigación.

En este texto contamos primero con el trabajo de Amparo Alba y Carlos Sainz de la Maza que trata sobre la polémica alrededor de la autoría del *Libro de las tres creencias* o *Libro declarante* atribuida al converso Alfonso de Valladolid. En esta investigación, tan completa y exhaustiva, los autores presentan una lectura nueva y metodológica del

texto famoso y de las múltiples citas bíblicas que aparecen. Mediante un cotejo de los cinco manuscritos que se conservan todavía se ha descubierto que existe una relación abierta y extensa entre esta célebre obra medieval y la Biblia. Todavía en el período medieval, Antonia Cabot Garrido evoca nuestra curiosidad con una obra narrativa: *El conde Lucanor*. Una obra que representa la tradición del «Espejo de nobles», cuando la necesidad de legitimarse trasciende de la persona histórica al personaje literario.

La literatura artística sobre la arquitectura de la España del siglo XVI y XVII se resume en la investigación del historiador del arte Miguel Ángel Espinosa Villegas. Este estudioso, conocido incluso en el ámbito de la cultura judía desde el punto de vista ibérico, pretende confirmar la ubicación de la llamada nueva Jerusalén en la España de los siglos de oro (siglo XVI-XVII). Así, se enmarcaron grandes edificios emblemáticos de España como El Escorial, un edificio que sirve de brújula disponiendo tanto de un espacio de meditación natural y espiritual como de un lugar para el ejercicio de la política humana y de la adquisición de la sabiduría.

La literatura barroca en su esplendor también hace un uso fructífero de las referencias bíblicas. Lope de Vega, Cervantes y evidentemente Calderón de la Barca no fueron sino unos pocos de entre una larga lista de dramaturgos y obras que protagonizaron eventos y personajes bíblicos. María Belén Holgado Cristeto muestra una habilidad relacionando los hilos de la literatura áurea con una base dogmática del Antiguo Testamento. Se trata de un espacio tan imaginario como viene especificado en los libros sagrados. Como ejemplo, podemos mencionar el momento en el que el prolífico dramaturgo Lope de Vega redescubre y adapta a su público varias narraciones bíblicas como *La Reina Ester*.

Mi propia contribución a este volumen parte de las conocidas comedias bíblicas, pero esta vez enfocada más en torno al humor que a las historias bíblicas. Así, el barroco se muestra plagado de esplendor de comicidad, entre burlesco, cómico, satírico y mucho más. En mi trabajo expongo y cuestiono el uso del humor bíblico puesto que un libro sagrado que sirve para la comedia siempre provoca curiosidad e interés.

Por otra parte, Claudia Lora Márquez presenta autores de este tiempo transitorio, pasando de la literatura áurea a los tiempos del romanticismo. La acogida de los poemas bíblicos como *Miserere* o *De profundis* por los autores del s. XIX entró en la tradición cultural en parte por los eventos políticos de principios de siglo. Este excelente trabajo enlaza la temprana edad moderna con la contemporánea. De hecho, el paso, casi natural y necesario, al siglo XX viene acompañado por uno de los grandes poetas finiseculares, el modernista Rubén Darío. Este estudio de Julia Amezúa sigue las referencias bíblicas en *Los raros*, una de obras más conocidas por su retrato de la visión de Darío de la poesía y de los poetas. Además, muestra la gran influencia que tuvieron los textos bíblicos no solamente en la literatura tradicional sino también en lo excéntrico, lo provocador.

Más adelante, Luis Jorge Aguilera, nos ofrece una perspectiva de gran interés para la poesía mística mediante el poema *Lectio divina* de Javier Sicilia. Este poeta

mejicano, inspirado por la magnificencia de los cánticos de San Juan de la Cruz, cambió el curso de su poesía hacia el misterio divino y los tesoros espirituales que evoca.

El volumen acaba con dos trabajos sobre la apasionada dramaturga, escritora y actriz Angélica Liddell. Estas representaciones, ya en nuestros días, cuentan historias con un substrato emocional y extremadamente expresivo. Un sustrato que yuxtapone un verosímil a las narraciones bíblicas y el dolor y la vehemencia en que vivimos hoy. El primer trabajo de Mario de la Torre-Espinosa nos devuelve a los días de Génesis en su obra *Trilogía del infinito*. La pasión de Liddell, tan evidente tanto en sus palabras como en su persona en la mise-en-scène, sigue perturbando con su lectura del *Cantar de los Cantares* en el trabajo posterior de Patricia Úbeda Sánchez. Esta hace un hincapié en el teatro corpóreo de la dramaturga y autora. El cuerpo, la muerte física y la resurrección de Cristo, resulta matizado con la poesía veterotestamentaria e incluso con los escritos de autores de hispanohebreo como Abraham Ibn Ezra y su discurso sobre las heridas carnales. Este trabajo es, probablemente, el que más unifica la expresión poética, la corporal y la espiritual.

Me siento muy afortunado con el hecho de poder participar y editar este volumen con colaboradores de tan alta calidad que nos introducen en un viaje ontológico a lo largo de casi un milenio: Desde Alfonso X «El Sabio» hasta Angélica Liddell, dos entes tan diferentes pero a la vez unidos en la historia universal relatada en estos libros. Libros con una inspiración tan elocuente de los libros sagrados, y en los que se creó una referencia común, unificadora, que casi prescinde del paso del tiempo y de la diferencia de género literario. Por ello, la imbricación entre teología, filosofía y sobre todo literatura supera los periodos, los imperios y las ideologías, mediante una retórica estética textual, e inicia una predisposición hasta la incitación, al diálogo intertextual y su lectura crítica.

En los textos, podemos ver como a lo largo de la historia cultural del hombre, algunos autores tratan las referencias bíblicas con el peso ecuménico de la tradición teológica de creencia y otros lo han desnudado de este mundo de significados teológicos, para centrarse en la insuperable comunicación con un pueblo. Tal viaje, quasi ontológico, da cabida a los textos que han servido como inspiración a tantas referencias literarias. En «Bemidbar Rabbah» se dice que la Torá tiene 70 caras, y es solo leyendo estas obras que uno empieza a comprender el porqué.

Para acabar esta breve introducción, me gustaría añadir unas palabras de reconocimiento por el diligente esfuerzo que se ha hecho en la colaboración de este libro. En primer lugar a Tania García Arévalo, además de los que aconsejaron y siguieron el libro con su gran saber y experiencia. Una mención aparte debe dirigirse a Marina, Ángel, Carlos y Joris cuyos esfuerzos permitieron la parte más práctica de la elaboración y colaboración de estos trabajos. Por fin, me gustaría expresar mi sincera gratitud al Departamento de Estudios Semíticos de la Universidad de Granada y al Grupo de Investigación HUM 138 «Hebraistas andaluces». Sin su apoyo, este libro

no hubiera encontrado la realización y difusión en libre acceso. Tan sólo esperamos que se haga un buen uso del libro y que lleve a cada lector a clarificar e indagar más en nuestro laberinto humano de conceptos y creencias, de palabras y cuentos eternos.

Shai Cohen

CITAS BÍBLICAS EN EL *LIBRO DE LAS TRES CREENCIAS* ATRIBUIDO A ALFONSO DE VALLADOLID*

AMPARO ALBA Y CARLOS SAINZ DE LA MAZA

Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario «Menéndez Pidal»

RESUMEN: La autoría del tratado de apologética antijudía conocido como *Libro de las tres creencias* o *Libro declarante* ha sido largamente debatida desde finales del siglo XIX. Su atribución al célebre converso Alfonso de Valladolid (Abner de Burgos) abre interrogantes de gran interés para la historia de la literatura de polémica religiosa en la Iberia medieval. Nuestro trabajo busca evaluar dicha atribución por medio del análisis de las citas bíblicas sobre las que se apoya la argumentación doctrinal de la obra.

Palabras clave: Polémica antijudía, Alfonso de Valladolid (Abner de Burgos), prosa castellana 1250-1350, predicación, biblias romanceadas, *auctoritates* extrabíblicas, sibilas.

ABSTRACT: The authorship of the anti-Jewish apologetics treatise known as the *Libro de las tres creencias* or *Libro declarante* has been widely debated since the late nineteenth century. Its attribution to the famous convert Alfonso of Valladolid (Abner of Burgos) opens up questions of great interest for the history of religious polemic literature in medieval Iberia. Our work seeks to evaluate this attribution by means of the analysis of the biblical quotes which provide the basis for the doctrinal argumentation of the book.

Keywords: Anti-Jewish polemic, Alfonso of Valladolid (Abner of Burgos), Castilian prose 1250-1350, preaching, Romance bibles, non-Biblical *auctoritates*, sibyls.

CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO EN LAS JUDERÍAS CASTELLANAS

A la altura de la primavera de 1295, las juderías castellanas se vieron sumidas en una doble confusión: por una parte, el anuncio de la inminente llegada del Mesías por dos supuestos profetas, en Ávila y Ayllón, se había demostrado, como en otras

* Este trabajo se encuadra dentro de los Proyectos de Investigación FFI2015-65610-P: *Transmisión y recepción de la Biblia: textos e iconografía* y FFI2016-75230-P: *Ciencia y religión en el judaísmo en la Iberia medieval*.

ocasiones y lugares de la Diáspora, falso¹. El escándalo resultante encajaba bien en las circunstancias por las que atravesaban los judíos de la Península, afectados en ese momento por una doble fractura de las comunidades: social, con enfrentamientos de clase por el reparto de las cargas impositivas, e identitaria, con el choque frontal entre racionalistas maimonideanos y pietistas a cuenta de la exégesis sagrada y de la propia concepción del judaísmo. Hay que añadir a esto una también doble presión cristiana, económica y doctrinal, manifestada en cortes y concilios, espejo elocuente del crecimiento de la ideología antijudía, y hasta de la pérdida ocasional de la tradicional protección regia².

No es de extrañar que la segunda mitad del siglo XIII viera aparecer las primeras muestras de literatura polémica antijudía en castellano, cuyo primer testimonio conservado sería la fragmentaria *Disputa entre un cristiano y un judío*³.

La historia del género tenía, desde luego, muchos siglos de antigüedad en las lenguas clásicas. Ya San Agustín había fijado las bases conceptuales que guiaban las disputas con el Judaísmo: la *caecitas iudaeorum* había condenado a los judíos a ser testigos de su propio fracaso histórico como pueblo elegido:

No los matarás, porque mi pueblo no se olvide: Hazlos vagar con tu fortaleza, y abáteles, oh Señor, escudo nuestro. Por el pecado de su boca, por la palabra de sus labios; y sean presos por su soberbia, y por la maldición y mentira que profieren⁴.

Por otra parte, la supervivencia de los judíos, sujetos a un estatus de subordinación (*servitudo*) a veces precaria, hasta su definitiva conversión al final de los tiempos, se

1. Era perceptible, al menos desde 1290, la inquietud judía en relación con la inminente llegada del Mesías, cuyo advenimiento para esa fecha había anunciado el cabalista Abraham Abulafia (a quien alguien tan respetado como Salomón ben Adret, cabeza de la aljama de Barcelona, tildaba de charlatán). Sobre el asunto de 1295, *vid.* Baer, 1998: 312- 315; y Sainz de la Maza, 1990a: 148-153, sobre la repercusión del escándalo en Abner de Burgos (del que trataremos más adelante) y su aprovechamiento en la polémica antijudía posterior.

2. Sobre las crisis provocadas por escándalos relacionados con los validos judíos durante los reinados de los *filojudíos* Alfonso X (1278-1281) y Alfonso XI (1336-1339), *vid.* Baer, 1998: 144-145, 396-401.

3. La edición más reciente de la *Disputa* es la de Salvador Miguel, 2000. Millás, 1953, editó un tratado latino de polémica antijudía, conservado en dos manuscritos de miscelánea apologética de los siglos XIII (Colegiata de Uncastillo, Zaragoza) y XIV (catedral de Burgo de Osma, Soria), que atestigua igualmente el aumento del interés castellano por el género en la transición entre ambas centurias como el aporte levantino en la formación y difusión del mismo.

4. El santo hace una lectura profética de *Sal* 59 (Vg 58), 12-13: *Deus ostendet mihi super inimicos meos; ne occidas eos, nequando obliviscantur populi mei. Disperge illos in virtute tua, et depone eos, protector meus, Domine; delictum oris eorum, sermonem labiorum ipsorum; et comprehendantur in superbia sua. Et de execratione et mendacio annuntiabuntur* («No los mates, no sea que mi pueblo los olvide, dispérsalos con tu poder y humíllalos, Adonay, escudo nuestro. El pecado de su boca es la palabra de sus labios; sean pues aprehendidos en su orgullo y por las maldiciones y mentiras que lanzan»).

justificaba precisamente por su papel histórico de transmisores de la verdad cristiana almacenada alegóricamente en el Antiguo Testamento, como dejó establecido el propio san Agustín: «No hay duda de que no se apartará de ellos para siempre, porque la ceguera le ha sobrevenido en parte a Israel, hasta que entre la totalidad de los gentiles, y así todo Israel será salvado» (*Sermón sobre Sal 88, II*; glosa de Sal 89 (Vg 88), 31-35⁵).

Herederos aventajados de tales planteamientos fueron los polemistas (muchas veces, conversos de formación rabínica) de las órdenes mendicantes, que desde mediados del siglo XIII habían desplegado una intensa actividad catequética en la Corona de Aragón y que, pocos decenios después, dirigirán igualmente su atención hacia los judíos de Castilla.

ABNER DE BURGOS/ALFONSO DE VALLADOLID

En los años que siguieron a la decepción mesiánica de 1295, un número indeterminado de judíos perturbados emocionalmente por la misma parecen haber acudido en busca de consuelo y seguridad al sabio Rabí Abner, médico de la infanta Doña Blanca de Portugal, señora del monasterio de Las Huelgas, y miembro respetado⁶ de la aljama burgalesa. Según su propio testimonio, tal experiencia y la reflexión que siguió sobre las circunstancias vitales de los judíos de Castilla abrieron una crisis personal que condujo a su conversión pública en 1321. Dicho testimonio abre, en un cuidado despliegue de habilidad narrativa, su *Mostrador de Justicia* (ca. 1325), donde asocia su apostasía del Judaísmo a la repetición de una «visión de sueño» en la que una figura imponente de ecos danielinos le apremia a «despertar»:

E de la gran coita que tenía en mi corazón e de la lacería que había tomado, cansé et adormescime et vi en visión de sueño como un grand omne que me dizia: «¿Por qué estás adormescido? Entiende estas palabras que te fablo [...] ca yo te digo que

5. Sal 89 (Vg 88), 31-35: *Si dereliquerint filii eius legem meam et in iudiciis meis non ambulaverint si iustitias meas profanaverint [...] visitabo in virga iniquitates eorum [...] misericordiam autem meam non dispergam ab eo neque nocebo in veritate mea, neque profanabo testamentum meum et quae procedunt de labiis meis non faciam irrita* («Si sus hijos abandonan mi Ley y no siguen mis mandamientos, si profanan mis preceptos [...] castigaré con vara sus delitos [...] pero no les retiraré mi lealtad, ni desmentiré mi fidelidad; no profanaré mi alianza ni anularé mis promesas»).

6. Un respeto, en muchos casos, polémico, provocado por las posturas defendidas en obras como, por ejemplo, *Sod ha-guemul* ('Secreto de la recompensa', *Poridat de la retribución*), *Migdal 'oz* (*Torre de fortaleza*) o *Minjat quenaot* (*Ofrenda de zelos*, *Libro del zelo de Dios*, *Libro de la predestinación*, ya posterior a su conversión), y teñido de una clara percepción de que sus ideas sobre, por ejemplo, el determinismo astral constituían un peligro para la cohesión de la comunidad; *vid.* Baer, 1998, 370-376; Sainz de la Maza, 1990a: 198-203 y 1990b. Para un acercamiento a las distintas facetas del personaje, que ha suscitado un interés creciente en los últimos decenios, *vid.* Baer, 1998, 367-396 y 399; Chazan, 1984; Sainz de la Maza, 1990a y 1997; Alba y Sainz de la Maza, 2013; Szpiech, 2010 y 2013: 143-173. Los títulos castellanos entre paréntesis son los que el propio Alfonso utiliza para referirse a sus obras, parte de las cuales se han perdido.

los judíos están desde tan grand tiempo en esta captividad por su locura et por su nescedad, et por mengua de mostrador de justicia donde conoscan la verdad. Esto es lo que fabló Dios, et vete con tanto» [...]. Et desque finqué así muchos días, acaescieronme algunas tribulaciones; et estando un día quexado por ellas [...] acaesciome a la noche después que ví en visión de sueño aquel mismo varón que ante desto quanto tres años; et díxome como sañudo: «¿Hata cuándo, perezoso, dormirás? ¿Cuándo te levantarás de su sueño? Ca los pecados de todos los judíos [...] tienes a cuestras». E él fablándome en esto, tomé gran miedo et espanto; et luego inchósseme toda la vestimenta dessusera como pinturas muy fermosas como de cruces, según el seello de Jhesu Nazareno. Et tornosse entonce aquel omne como plazertero a consolarme, et díxome: «El seello de Dios es verdad. Hé que amaté como nube tus yerros e como nube tus peccados; tórnate a Mí, ca redimíte» (París, Bibliothèque Nationale de France, Ms. *Espagnol* 43, fol. 12r-v)⁷.

Con su nuevo alias de Alfonso de Valladolid y con el más que probable apoyo de sectores de la corte y de los mendicantes⁸, se convertirá en poco tiempo en el autor de obras de polémica antijudía más famoso e influyente de la historia de Castilla; su *Mostrador* ofrece, en castellano derivado de una primera redacción hebrea, una *summa* equivalente al *Pugio Fidei* (1278), el exhaustivo argumentario, de inmensa influencia posterior, que, en latín y en la Corona aragonesa, había compuesto el dominico catalán fray Ramón Martí tras el fiasco de la controversia barcelonesa de 1263. El *Mostrador* le serviría de fuente para otras obras polémicas de menor alcance, como el tratado *Teshubot la-mejaref* (*Respuestas al blasfemo*), donde atacaba la defensa racionalista del judaísmo emprendida por su ex-discípulo Isaac ben Polgar en su *Iguéret ha-jarafot* ('Epístola de las blasfemias', *Libro de las dessionras*)⁹.

El interés de la conversión de Abner/Alfonso es doble: por una parte, en relación con la historia de la polémica antijudía, sus obras refuerzan la línea de aprovecha-

7. Para un análisis pormenorizado de la visión de Abner, *vid.* Sainz de la Maza, 1992 (incluye la edición del texto de la misma).

8. Abner/Alfonso era probablemente, antes de su conversión, médico de la infanta Doña Blanca de Portugal, la poderosa señora de Las Huelgas de Burgos, que impulsó la escritura y traducción castellana de su primera obra antijudía; su bautismo hacia 1325, con el mismo nombre del rey Alfonso XI, recién proclamado mayor de edad, parece haber tenido algún tipo de relación con la labor catequética de los mendicantes, y más especialmente, de los dominicos, a los que alaba significativamente en el c. VII, 40 (f. 235r; Mettmann, 1996: 207) del *Mostrador*; y tal vez estos, y el clima de persecución creado por las intrigas políticas del maestre de Alcántara Gonzalo Fernández de Oviedo, favorito del rey, favorecieron el que organizara y protagonizara la controversia de Valladolid de 1336, que llevó a la prohibición de algunas oraciones judías. Sobre todo ello, *vid.* Sainz de la Maza, 1990a: 166-176.

9. El *Mostrador* ha sido editado por Mettmann, 1994 y 1996; las *Respuestas al blasfemo*, por Mettmann 1998 y Sainz de la Maza 1990a: 542-730. Para las otras obras en castellano del autor, *vid.* Sainz de la Maza 1990a: 197-245, 360-424 (372-381 para su enfrentamiento con Polgar), 433-541 y 731-765; para las pocas conservadas en hebreo en la Biblioteca Palatina de Parma, las referencias que incluye Szpiech 2012: 966.

miento del Talmud, inaugurada por Pedro Alfonso y consagrada por las controversias de París (1240) y Barcelona (1263), con un riquísimo repertorio de fuentes rabínicas citadas de primera mano, que justifica, «porque la mi intención en este libro es para disputar con el judío rebelle contradiziente» (*Mostrador*, I, 32; f.40v.; Mettmann, 1994: 67), esto es, con sus iguales en materia de erudición bíblica y talmúdico-midrásica, a los que busca convencer de la conveniencia de tomar, como él mismo, la decisión de convertirse.

Además, aporta a la argumentación propia del género (basada, como es sabido, en la combinación de *auctoritas* y *ratio*) una nueva variedad estilística, calcada de la prosa rabínica y en intenso contraste con la transparente y árida arquitectura lógica de escritos escolásticos como el *Pugio Fidei*; sin embargo, tanto Ramón Martí como Alfonso de Valladolid enfocan su objetivo del mismo modo en cuanto al uso de fuentes, centrándolo de forma preferente en el comentario exegético de fuentes rabínicas¹⁰:

Dixo el Mostrador: «[...] la postura que pusimos e concordamos en comienzo de nuestras palabras, de que los cristianos non probasen ninguna cosa a los judíos por sus libros cristianiegos. E así, tú non debes probar ninguna cosa contra los cristianos por vuestros libros judiegos, los cuales tenemos que fueron hechos a vandería. Mas los libros que los judíos e los cristianos egualmente debemos probar d'ellos, son libros de Moisés e de los profetas e las gramáticas del hebraico [...] (*Mostrador* I, 19; f. 33v; Mettmann, 1994: 54). [...] E pues [...] son fallados a los savios del Talmud dichos convinientes segund esta fe de los christianos, la qual es provada su verdat [...] por los dichos de la Ley de Moisés e por los dichos de los prophetas, non conviene de puxarla nin desecharla [...] diziendo que sus palabras eran sermones e razones metafóricas, que [los cristianos] non deven catar a sus estorias llanas [...]. Mas lo que no querías creer los libros de las allegorías [las *hagadot*], non te vale nada, pues que los dixieron e los conpusieron los mayores sabios del Talmud, los quales todos los judíos, o los más, fían dellos. Otrossí, que [...] Rabí Salamón de Troyas e Rabí Mossé el Egipciano [...] toman prueba de aquellos libros [...]. E sobre el viesso que dize: «para servir a Dios e afincarse en Él» (Dt 13, 4) dixieron: –Si quisieres conocer a Dios que fizo el mundo, aprende la Hagadá [...]» (*Mostrador* I, 29; ff. 38v-39r; Mettmann, 1994: 64-65).

10. El distinto origen de la erudición hebraica de ambos se pone de manifiesto en el hecho de que, aun citando un mismo pasaje, no coinciden en cuanto a la exégesis del mismo; así por ejemplo, el conocido *maasé* o relato en que los mugidos de un buey anuncian, enlazándolos, la destrucción del Templo y el nacimiento del Mesías (conservado en el Talmud de Jerusalén, *Berajot* 17ab, en el *Midrás Lamentaciones Rabbá* 1, 51 y, con ciertos cambios, en el *Bereshit Rabbá Rabbati* atribuido a Rabí Moshé ha-Darsán, que Martí cita abundantemente), da lugar a argumentaciones radicalmente diferentes por parte de ambos autores. Sobre este cuentecillo y su uso en la polémica antijudía bajomedieval en la Corona de Aragón, *vid.* Alba y Sainz de la Maza, 2015, así como su próximo trabajo sobre su empleo por Abner/Alfonso en el *Mostrador*.

De la lectura del texto vemos claramente cómo quedan excluidos de su uso en la polémica los libros cristianos del Nuevo Testamento y los extracanonícos. El resto de literatura judía, tanto de la Ley Escrita como de la Ley Oral, está permitida como fuente de argumentos polémicos:

Dixo el Mostrador: «Yo te provaré por la Ley e por los Prophetas e por los Sabios del Talmud que avía a ser Ley Nueva al tienpo de la venida del Christo. E esto es que dize el viesso en la prophecía de Isaías: «Escuchad a mí mi pueblo e mi gente a mí escuchad, ca Ley de mí saldrá, e mi juizio para luz de pueblos faré assesegár» [Is 51, 4]. E dize en el libro que á nonbre *Vaycra Rabá* sobre el viesso que dize Rabí Aba bar Cahana: «ca Ley de mí saldrá», que dixo Dios: –De mí saldrá Ley nueva, de mí saldrá renovamiento, Ley de mí saldrá» (*Mostrador*, II, 2; f. 43v; Mettmann 1994: 73).

Por otra parte, ese discurso polémico redactado al rabínico modo, en el que se integran las técnicas exegéticas judías con citas de las *hagadot* que incluyen los nombres y voces de los sabios que las comentan, pasó de su redacción original hebrea a la lengua vernácula por obra del propio autor¹¹. Su romanceamiento constituye una novedad de gran importancia para la historia de la literatura en castellano, aún falta, a esas alturas del siglo XIV, de una prosa de ideas de calidad. El *Mostrador* y demás obras de Abner/Alfonso suplen esa falta; por su riqueza sintáctica, morfológica y léxica, y por la habilidad con que el discurso da cuenta de un hilo argumentativo tan complejo¹², sitúan a su autor a un nivel comparable al conseguido, en años muy cercanos del mismo siglo aunque con un estilo radicalmente diverso, por don Juan Manuel en el campo de la literatura política y estamental. Alfonso es, además, compañero literario de Sem Tob de Carrión; ambos, aunque desde distintos lados de la frontera étnico-religiosa que separa a sus respectivas comunidades, escriben lo que, aplicando criterios estrictamente formales, podríamos llamar «literatura judía en castellano», y su producción se integra en el reducido número de obras que se distingue desde hace algunos años con la etiqueta de «clerecía rabínica»¹³.

El desdoblamiento, a la vez identitario y lingüístico de Abner/Alfonso resultó ser un recurso de gran efectividad entre los lectores judíos del siglo y medio siguiente.

11. Sus obras traslucen su origen lingüístico en muchos detalles; el *incipit* de la primera escrita tras su conversión, el *Libro de las batallas de Dios*, transcrito por Ambrosio de Morales en 1572, ya hacía constar que lo «compuso Maestre Alfonso, Converso, que solía haber nombre Rabbi Abner, quando era Judío, è trasladolo del Hebraico en lengua Castellana» (Morales, 1977: 9-10). Sobre Abner como auto-traductor, *vid.* Sainz de la Maza, 1990a: 283-284, 288-297, y Szpiech, 2016: 129-130, 134-136.

12. «Sus obras [...] van dirigidas a sus antiguos compañeros, los hombres de su aljama, con quienes siguió discutiendo hasta el final de sus días. Su estilo hebreo y su modo de escribir fluido, lleno de hipérbolos y saltando de un tema a otro, están más cerca de un autor aggádico o un escritor escatológico, como Abraham bar Hiyya, o de los cabalistas de su tiempo, que de la escolástica cristiana o judía» (Baer, 1998: 373).

13. Para esta expresión, que hacemos extensiva a la prosa, *vid.* Díaz Mas 1993.

Fue también muy rentable para los polemistas cristianos en controversias y tratados, donde a veces se lo cita en latín y en otras ocasiones en castellano, como en la obra que centra nuestra atención en este trabajo¹⁴.

EL LIBRO DE LAS TRES CREENCIAS

El *Libro de las tres creencias*¹⁵ es una obra apologética antijudía, relativamente breve para los estándares del género (ocupa unos cincuenta folios en cuarto), que parece haber tenido mucho éxito en la segunda mitad del siglo xiv. Se nos ha conservado en cinco manuscritos, que enumeramos agrupándolos según su ubicación actual¹⁶:

1. *B* (Mills C) BNE Ms. 9302, ff. 1-50r. Segunda mitad del siglo xiv. Aparece ya con el título de *Libro de las tres cre[en]cias para contra los judíos* en el Inventario de la biblioteca dotada por el Conde de Haro al fundar en 1455 el Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (núm. LXXII)¹⁷.
2. *C* (Ripamonti; Mettmann, Mills D) BNE Ms. 864, ff. 1r-46r. Siglo xv. *Declaración del Credo*.
3. *P* (Mills A) El Escorial, Monasterio, Ms. P.iii.21, ff. 1r-34v. Ca. 1350 (Mills, 1350/1375; Szpiech, siglo xiv), en dialecto aragonés. *Libro declarante*. Procede de la Biblioteca del Conde-Duque.
4. *h* (Mills B) El Escorial, Monasterio, Ms. h.iii.3, ff. 110r-154r. Colofón 1392. *Libro declarante*. Procede de Jaén. Como el anterior, contiene sólo las dos primeras partes de *B* (Credo, Trinidad)¹⁸.

14. La oposición judía a Abner, como filósofo determinista y como catequista cristiano, va desde su propio tiempo (su ex-discípulo Isaac Polgar) a los años centrales del siglo xv. Por parte cristiana, su obra se aprovechará, por ejemplo, en las controversias de Ávila (1374) y Tortosa (1413-1414), o en los tratados antijudíos de Pablo de Santa María, (*Scrutinium Scripturarum*, 1434), Fray Alonso de Espina (*Fortalitium Fidei*, 1458-1461) y , ya en castellano, Juan el Viejo de Toledo (*Memorial*, 1416). Para todo ello, *vid.* Sainz de la Maza 1990a: 246-277.

15. Sobre la obra, *vid.* la completa bibliografía que incluye, tras su breve pero preciso comentario, Szpiech, 2012: 972-973. De la misma, cabe destacar especialmente Carpenter 1987 y 1992; Mettmann 1991; Sainz de la Maza 1990a: 218-227; 2006; Vilares Cepeda 1986.

16. Indicamos las diferencias en cuanto al uso de las siglas que los designan que se dan entre los distintos estudiosos que se han ocupado de la obra; citamos esta según la edición crítica y aparato de variantes de Ripamonti, s. f. (a y b, respectivamente), que cotejamos, cuando es necesario, con la reproducción digital de los códices. Carpenter 1993 proporciona unas útiles concordancias del ms. *B*; la supuesta transcripción de este por Herrera Guillén 2004 carece de todo valor filológico. Mills 2014 se limita a uno de los manuscritos escorialenses; su estudio, bastante confuso, necesitaría una profunda revisión.

17. Así lo titulan las dos nóminas conservadas de la dotación inicial de 1455; el catálogo de 1553 lo llama «*Tratado de las tres creencias y de lo que cada apóstol compuso sobre el Símbolo y declaraciones hechas sobre él*, sin author, escrito de mano en romance»; *vid.* Arsuaga Laborde 2012: 91, 112-113.

18. Mills yerra al decir que «se han obviado las partes más densas de los otros manuscritos» (2014: 38).

5. *L* (Mettmann *Po*, Mills *E*) Lisboa, Biblioteca Nacional, Ms. IL 47. Fin siglo xiv-comienzo siglo xv (Mettmann mediados del siglo xiv; Moita, 2015: 150, precisa que esa es la fecha del códice, no la de la copia del *Libro*), en portugués. Mutilado al comienzo y al final. Relacionado con *h*.

El *Libro*, redactado en castellano, tiene forma de tratado de tono y estilo homilético similar al de los sermones populares¹⁹ y se dirige a un lector oyente implícito de judíos y, al menos nominalmente, mudéjares. Organiza la refutación de las objeciones judías al cristianismo en torno a la «declaración» o explicación de los artículos del Credo, complementada con secciones más breves sobre la Trinidad, Jesús como Mesías, los Sacramentos y la Encarnación. La mayor extensión de su primera parte hace que se lo haya llamado también por el nombre de *Libro declarante* que se le da en algunos manuscritos²⁰.

El colofón del códice *h* es revelador: la obra parece haberse utilizado en el contexto de las persecuciones antijudías de 1391 y años sucesivos²¹, un *privilegio* compartido, por lo demás, con el *Mostrador de Justicia*, que ocupaba un lugar de honor en la biblioteca del muy antijudío Papa Luna²². Su uso, como fuente profusamente citada, y hasta como códice esgrimido físicamente ante un auditorio judeo-mudéjar, se documenta también con los dos «Sermones» fragmentarios conservados en la Biblioteca Provincial de Soria; en el segundo de estos se lo presenta como libro «de los tres nombres», que se detallan como «*Declarante*», «*Mostra[n]te*» y «*Proba[n]te*». Ello hace muy probable que el predicador esté aprovechando para su homilía algún manuscrito emparentado, precisamente, con el escurialense *h*²³.

19. Como tal lo toma equivocadamente Mills 2014: 2, 37-38, 40; pero el *Libro* carece de la organización propia de lo predicable que evidencian, por ejemplo, los sermones de san Vicente Ferrer.

20. Así lo hace Mettmann, 1991: 72, pero esta denominación se ajusta tan sólo a la primera parte del tratado: la glosa del Credo en clave apologética.

21. Cf. ms. *h*, f. 214r: «Miércoles veinte días del mes de março del anno de Nuestro Salvador Jhesu Christo mil et trezientos et noventa et dos annos, en este día se acabó este libro [...] contra los judíos que es gente muy dura [...]» (*apud* Sainz de la Maza, 1990a: 240, n. 80).

22. Benedicto XIII se había llevado el códice del *Mostrador* de la biblioteca papal de Aviñón al trasladarse a Peñíscola en 1403. El manuscrito vaticano que contiene las *Respuestas al blasfemo* (Ms. *Vaticanus Latinus* 6423, ff.45va-59vb) procede igualmente de Aviñón. Sobre ambos, *vid.* Szpiech 2016: 132-133.

23. Ms. H-25, ff. 201r-210; primera mitad del siglo xv. La triple denominación, en los ff. 202v-203r. Sobre los textos, editados en microfichas por Dagenais *et al.* 1991, *vid.* Sainz de la Maza 2006; y Szpiech 2012: 974-976, para quien no está aún del todo clara su relación concreta con el *Libro*. Alguna de las citas bíblicas de este se aprovecha también, en su formato trilingüe original, en la sección final añadida al *Libro en como dizen que non ay fadas nin ventura nin ora mala* con el fin de adaptarlo a la finalidad polémica del ya citado manuscrito escurialense *h* (ocupa los ff. 197r-205r de este; su comienzo se copia también en el trunco *P*, ff. 35r-38r); *vid.* Sainz de la Maza 1990c: 118-119. Sobre el tratado y su atribución, que plantea un problema similar al del *Libro de las tres creencias*, *vid.* Sainz de la Maza 1990a: 223-227 y la ed. de Márquez 2007.

En principio, su autor parece seguir el precepto fundamental del género polémico en la Baja Edad Media: ceñirse a los textos aceptados como verdaderos por el adversario. Así lo explica al comienzo de la obra:

quier[o]²⁴ vos provar cada viero d'esta creencia que ellos dixieron e predicaron con quatro o cinco pruebas de la Ley santa que el Nuestro Señor Dios enbió con Moysén a los judíos e con los sus santos prophetas, que todos vos cristianos e moros e judíos otorgades que es santa e verdadera en que mentira non ha. Ca los prophetas quieren dezir pruebas e testimonios de la ley de Dios, que es una la su Ley de Dios e non tres leyes, commo vosotros dezides que son tres leyes; non son tres leyes mas son tres creencias porque cree cada uno de su manera. E que esto sea verdat, que las creencias son tres e la Ley de Dios es una, ansí nos lo muestra Moysén en un lugar en que le dixo Dios: «Una será la Ley a vos e a vuestro pelegrino» [Ex 12, 49]²⁵ (Ms. B, ff. 3r-v; Ripamonti 43-46).

Su selección de *testimonia* es, desde luego, muy restrictiva en comparación con el *Mostrador*: sólo hay media docena de referencias a los «non savios» del Talmud, con lo que el núcleo de la discusión se apoya en dos centenares de citas bíblicas, entre las que se encuentran muchas de las habituales en el género desde sus comienzos, como por ejemplo Gn 49, 10 («No será quitado el cetro de Judá, y el legislador de entre sus pies, hasta que venga Shiloh [LXX: 'el que ha de venir']; y a él se congregarán los pueblos»), Is 7, 14 («Por tanto el mismo Señor os dará señal: He aquí que la virgen concebirá, y parirá hijo, y llamará su nombre Emmanuel»), Jer 31, 31 («He aquí que vienen días, dice el Señor, en los cuales haré nuevo pacto con la casa de Jacob y la casa de Judá»), Zac 9, 9 («Alégrate mucho, hija de Sión; da voces de júbilo, hija de Jerusalén: he aquí, tu rey vendrá a ti, justo y salvador, humilde, y cabalgando sobre un asno, así sobre un pollino hijo de asna»), etc²⁶.

La obra presenta esos textos de forma sinóptica y trilingüe: primero en hebreo transliterado en caracteres latinos²⁷, luego en el latín de la Vulgata y, por fin, en romance castellano. Tal combinación no es muy frecuente en el género polémico, aunque sí encontramos tratados cuya lengua de redacción, usualmente el latín, se complementa, en las citas de *auctoritates* judías, con la transcripción hebrea de las mismas; es el caso de algunos polemistas con una conciencia rigurosa de su labor,

24. *h, P*: quiero; *B, C*: quieren.

25. Ninguna biblia romanceada *vos, vuestro*. Traducción interpretativa, de sentido; *cf.* E3: «Una ley será al arraygable e al pelegrino que morare entre vosotros»; *Vulg.* *Eadem lex erit indigenae et colono qui peregrinatur apud vos*.

26. Dahan, 2007: 390-392; Szpiech, 2016: 126. Entre los versículos sobre los que se organiza preferentemente la polémica antijudía están Gn 1:2, 1:26, el c. 27 y 49:10; Dt 18:15, 18:19; Sal 2:7, 71:11 y 109:1; Is 1:3, 2:4, 7:14, 9:6, 11:6 y los cc. 52-53; Ez 37-39; Zac 11:12-13 y los cc. 12-14; Mal 3:19-24, 4:1-6; Dn 7-9, esp. 9:24-27.

27. Sobre el carácter y función de esta «aljamía inversa», *vid.* Sainz de la Maza, 2012.

como el converso Guillaume de Bourges, autor *ca.* 1235 del *Liber bellorum*, donde se hace uso también, aunque tímidamente, de obras rabínicas (Dahan 2007: 65-67). El aprovechamiento masivo de ambos recursos llegará más tarde, de la mano del *Pugio Fidei* (*ca.* 1278) de fray Ramón Martí²⁸. Precisamente en un manuscrito de la primera mitad del siglo XIV, por desgracia inacabado, hoy conservado en Coimbra, se había previsto la disposición sinóptica y trilingüe de las citas hebreas de un modo similar al del *Libro de las tres creencias*²⁹.

En el *Libro*, el hebreo transliterado presenta en cada manuscrito variantes que muchas veces dificultan o impiden su reconstrucción crítica; tal vez confluyan en ello la defectuosa tradición manuscrita y un proceso original de escritura al dictado de estos fragmentos³⁰. Veamos un par de ejemplos:

1. Sal 84 (85), 12: [Ripamonti 162]: Más provemos con David que dize: *Emet moerez tezmach bezedeth mixamaym nisqaf*³¹. En latín: *Veritas de terra orta est, et iusticia de celo prospexit*. En que dize: «La verdat de la tierra nasció e la justicia del cielo descendió».

La transliteración del texto hebreo de Sal 85(84), 12 en este ejemplo no es de las peores: tres palabras colocadas estratégicamente permiten una identificación relativamente sencilla: *emet* ('verdad'), *mixamayim* ('desde el cielo') y *nisqaf* ('aparecer, mostrarse'). Además, la versión latina coincide con la *Vulgata* y la romance se aproxima bastante a la Biblia de la BNE («La verdat de la tierra nasció e la justicia de la tierra asomó»); hay que destacar la traducción de la última palabra, *nisqaf*, por «descender», una acepción que ni la *Vulgata* ni ninguno de los romanceamientos bíblicos medievales recoge³².

28. Para apreciar la disposición textual de ambas lenguas en un códice del *Pugio* coetáneo del *Mostrador*, *vid.* la página del Ms. 2352 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca reproducida en Alfonso *et al.*, 2012: 318-319.

29. Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, ms. 720 (=C); lo estudian Fidora y Vernet, 2016. La *Disputa entre un cristiano y un judío* incluye un par de citas en hebreo transliterado (Is 6,3 y Ex 3,6), y algunas de la *Vulgata* en latín. Resulta algo exagerada la valoración de esta obrita como «a shift in polemical writing» que hace Szpiech 2016: 7; sería más correcto verla como un síntoma más de ese giro hermenéutico que se estaba produciendo en el género como consecuencia del interés por la *hebraica veritas* surgido durante el «renacimiento» del siglo XII.

30. Valora ambas posibilidades Carpenter, quien concluye que, previamente a las deformaciones introducidas por los distintos copistas, y dado que «the Hebrew transliterations conform phonologically to medieval Spanish», y que en la práctica de la polémica «an understanding of the *written* Hebrew text of the Scriptures would be subordinated to a comprehension of the *spoken language*», la redacción original de la obra incluía «what would amount to a rough phonological transcription of key Biblical texts dictated orally [...] in order to assist those [Christian polemicists] with little or no knowledge of Hebrew» (1992: 53-54).

31. Hebr.: עֵמֶת מֵעֵרֶת תִּיטְמַח וּבִזְדֵּת מִיִּשְׁמַיִם נִשְׁקַף (Emet me-erets titsmah we-tsedeq miš-šamayim nisqaf).

32. Para TM *nisqaf*, *cf.* GE: «cató», E3: «mirará», E5: «descobrirá» (Ev: «se d.»), E4: «salló», Alba: «acatará».

2. Ex 4,22 [Ripamonti 105]: Porque más sepades que el Fijo de Dios ha nombre Israel, así lo dixo Dios Padre a Moysén, ca él dixo así: *Rochi marcha elquo amar Adonay bani behori Yztrabel*³³ (Ms. B). En que dize: «Dirás al Pharaón: «Assí <dize> Dómino: –Mío fijo e mío mayoral es Israel»».
- Variantes: *Via marta el poro que amar adonay beni bahori yztrabel* (Ms. h); *Daa martha el paro quo amar adonay bam bahori yztrabel* (Ms. P); *Vaa marcha elparo quo amar adonay baam baori israel* (Ms. C).

En esta cita, una de las muchas aportadas por el autor del *Libro* para probar la identidad del «Fijo de Dios» con el Dios de Israel, se omite el texto latino³⁴; el texto hebreo traslitterado en la edición (ms. B) es el que muestra una peor lectura frente a las variantes que presentan los mss. h, P y C, siendo el ms. escurialense h el que más se acerca al texto hebreo, sin duda. Por lo que se refiere a la traducción romance de la cita, hay que señalar la originalidad del autor al traducir el vocablo hebreo *bajur* por «mayoral», término que, como en el caso anterior, ninguna de las biblias romanceadas recoge³⁵.

El alto grado de deformación de las citas hebreas y la ausencia, relativamente frecuente, de una de las tres versiones paralelas, y hasta de las dos no romances³⁶, parecen apuntar a una redacción del *Libro de las tres creencias* varias décadas anterior a la fecha de los manuscritos conservados. Llegamos así a la polémica que ha rodeado siempre la datación y autoría de la obra.

En lo relativo a la fecha, la triple referencia al cuarto cautiverio de los judíos: «passa de mill e trezientos años e más que yazedes en este quarto captiberio» (ms. B, f. 13r; Ripamonti 131³⁷; *idem h*, ff. 119v, 120r, 145r³⁸), ha sido interpretada de dos maneras: Mettmann, 1991: 75-76 cree que el autor, para él converso, aplica una cronología rabínica según la cual el cuarto exilio arranca del tiempo de la dinastía herodiana (ca. 37 a. C.) y lleva la redacción del libro al decenio de 1270-1280. Carpenter, 1993: 11 y, más recientemente, Szpiech, 2012: 970, piensan que la fecha

33. Hebr.: וְאָמַרְתָּ אֶל־פַּרְעֹה כֹה אָמַר יְהוָה בְּנִי בְכֹרִי וְיִשְׂרָאֵל (We-amarta el-Par'oh koh amar Adonay beni bekori Yisrael).

34. Cf. Vulg.: *Dicesque ad eum: «Haec dicit Dominus: –Filius meus primogenitus meus Israel».*

35. Cf. *Fazienda*, E3, Aj, E19: «mayor»; GE: «primero fijo»; E7: «primero génito»; E4, Alba: «primogénito».

36. Por ejemplo, Ripamonti, núms 67, 262 *om.* hebr.; 105, 113 *om.* lat.; 128 *om.* cast.; 46, 77, 142, 245, 320 *om.* hebr. y lat.

37. También en Ripamonti 133 («passa de mil e trezientos años e más que nunca ovistes profecta de Dios nin su mandado que vos nunca dixiesse que d'este captiberio abredes de salir»; *idem* 13r) y 331 (como 131).

38. Igualmente se repite en P por tres veces «mil e .ccc. e .lxxx. aynos e más» (ff. 9r, 27v), con fecha actualizada por el copista o su fuente.

recogida en los manuscritos corresponde a la de su copia en distintos momentos del siglo xiv. Parece improbable, desde luego, que un autor de cultura rabínica tan exigua como veremos que demuestra serlo el autor del *Libro*, recurriera a la cronología propuesta por Mettmann. Además, en un comentario parecido del *Mostrador de justicia*, la desbordante erudición conversa de Alfonso de Valladolid no le impide referirse al cuarto exilio haciéndolo arrancar de «la captividad de Titus», de la que han transcurrido, dice, «1252 años» (IX, 19; f. 266v; Mettmann 1996: 284), un dato coherente con la fecha posible de composición de su obra, hacia 1325³⁹.

La cuestión de la fecha del libro se solapa con la no menos debatida de su autoría. Desde Amador de los Ríos 1969 [pero 1863]: IV, 87-88 y, especialmente, Menéndez Pidal 1966: II, 439, se ha atribuido a Alfonso de Valladolid, que aparece nombrado de esta manera en el f. 1v del ms. *B*: «Yo, maestre Alfonso de Valladolid, que ante avía nonbre rabí Amer de Burgos quando era en la ley de sin salvación». Los demás manuscritos no lo nombran, aunque el índice de *b* indica que «lo ordenó maestre Alfón» (f. 214r).

La polémica surge en los años 80 del siglo pasado, en que filólogos e historiadores de ambos lados del Atlántico reactivamos, en la estela de Baer, la recuperación de Alfonso de Valladolid. La diferencia de estilos, el contraste en cuanto a la variedad de las fuentes usadas y, sobre todo, el desequilibrio cuantitativo y cualitativo en cuanto al aprovechamiento de las fuentes rabínicas, todo ello evidente al contrastar, aun superficialmente, las obras de Abner/Alfonso con el *Libro de las tres creencias*, no han impedido que siga en pie la tesis, impulsada por Carpenter 1987 y ss.⁴⁰, de que Alfonso de Valladolid es el autor del mismo. Según este planteamiento, el *Libro de las tres creencias* puede ser producto de una actividad catequética dirigida a los judíos del común, carentes de formación rabínica. Como tal, constituiría una compilación de argumentos sencillos utilizables en sermones *ad Iudaeos*⁴¹. Por otra parte, el *Mostrador* y las demás obras conocidas del maestre Alfonso estarían

39. La cuestión puede enriquecerse con nuevos matices si consideramos que el *Libro de las tres creencias* está asociando el comienzo del cuarto exilio con el último de los cuatro pecados imperdonables de Israel mencionados en Am 2, 6, cuyo texto se manipula al romancearlo: «Sobre tres pecados perdoné al pueblo de Israel, mas sobre el quarto non tornaré» (Ripamonti 130), pecado que identifica algo más abajo con la prisión y muerte de Jesús a partir de la referencia en el mismo versículo a la venta «[d]el justo por plata e el pobre por çapatos» (Ripamonti 134). Si, como sugiere el texto, se está asociando el comienzo de la definitiva Diáspora judía con la Crucifixión del 33 EC, entonces la expresión «mill e trezientos años e más» situaría la fecha posible de composición del *Libro ca.* 1333, en los años, por cierto, de plena actividad de Alfonso de Valladolid.

40. Tesis defendida también en su momento por Sainz de la Maza, 1990a: 220-221, que en 2006 apunta ya, sin embargo, a una fecha más avanzada en el propio siglo xiv. La primera atribución a Abner/Alfonso se debe a Menéndez Pidal, 1902: 299-300.

41. «Parece muy claramente concebido como manual básico de polémica religiosa para usuarios poseedores de un grado bastante elemental de formación en este terreno» (Sainz de la Maza, 1990a: 221).

dirigidas a judíos con formación rabínica especializada (Talmud, Midrás, exégesis medieval, filosofía...), con la finalidad de entrar con ellos en una polémica de alto nivel estilístico y conceptual⁴².

La atribución a Alfonso de Valladolid fue tajantemente negada por Mettmann (1991), para quien la mención del autor en la obra es resultado de una interpolación que, en el ms. *B* y luego en el *h*, reflejaría el prestigio de un autor como el maestro Alfonso en los medios polemistas castellanos de la segunda mitad del siglo *xiv* y comienzos del *xv*⁴³. A juzgar por el *explicit* del manuscrito *h*, dicho intento de apropiación se habría consolidado por los años de las persecuciones de 1391.

Lo cierto es que, a pesar de los muchos argumentos en contra, estudiosos de tanta seriedad como Szpiech (2012) siguen sin decidirse acerca del tema⁴⁴. A falta de un estudio lingüístico en profundidad que contraste el *Libro de las tres creencias* y las obras seguras de Alfonso de Valladolid, nuestras propias dudas nacen de una reflexión sobre los hábitos medievales de escritura. No conocemos ningún autor medieval que cambie de estilo de modo tan radical entre una y otra de sus obras, o que, escribiendo para destinatarios distintos, no mantenga, por hábito retórico u orgullo autorial, un porcentaje muy elevado de su identidad literaria en el plano expresivo. La escritura de Alfonso de Valladolid es rica y compleja y se despliega en forma de una torrencial exhibición de su conocimiento de las fuentes, sean estas sagradas, doctrinales o de cualquier otro tipo (filósofos musulmanes incluidos), y de las técnicas exegéticas rabínicas. Esa complejidad argumentativa está ausente del *Libro de las tres creencias*, donde la doctrina cristiana se considera muchas veces demostrada mediante el encadenamiento simple de un puñado de versículos, comentados, y no siempre, de un modo superficial.

Pensamos, en consecuencia, que realizar una breve comparación entre las citas rabínicas y, sobre todo, las bíblicas presentes en ambas obras podría aportar datos significativos al debate sobre la autoría del *Libro de las tres creencias*.

Cuando Alfonso de Valladolid cita un pasaje rabínico o bíblico en más de una de sus obras seguras (o cuando una cita se repite en un mismo libro), lo que sucede

42. Ejemplo concreto de este tipo de polémica especializada sería el largo enfrentamiento con su ex-discípulo Isaac Polgar que documentan las obras romances del ms. Vat. Lat. 6423 y las hebreas del códice conservado en la Biblioteca Palatina de Parma; *vid.* Sainz de la Maza 1990a: 372-381.

43. Avala ese prestigio el relato que hizo Rabí Moshé Hacohén de Tordesillas de su forzada participación en la controversia organizada en Ávila en 1374 por dos predicadores conversos que utilizaron para los debates los libros de Alfonso; *vid.* Loeb 1888: 144-145; 1889: 226-230; para la activa participación de Moshé Hacohén en la polémica judeo-cristiana de época Trastámara es imprescindible Shamir 1975, para quien su obra *Ezer ha-Emuná* ('Soporte de la fe') es «the first exhaustive response to the followers of Alphonso of Valladolid» (70).

44. Sin embargo, Szpiech señala que las afinidades con la obra de Alfonso de Valladolid son poco determinantes. Por su parte, Mills subraya afinidades que, o son banales (por referirse a rasgos comunes del género), o son erróneas (2014: 41); y acaba reconociendo descuidos y limitaciones del *Libro de las tres creencias* que contradicen su propia tesis.

en muchos casos porque el autor retoma en ambos lugares un mismo punto de su argumentación, el texto citado se copia de modo casi idéntico en cada lugar en que aparece. Las diferencias, si las hay, pueden atribuirse a la tradición manuscrita de cada obra⁴⁵, como queda patente en estas citas repetidas en el *Mostrador* y las *Respuestas*:

Mostrador de Justicia

Qoh 12,7: «Tornará el polvo a la tierra como fue, e el espíritu tornará a Dios que [o] dio» (III, 2; f. 90v).

Dn 11,35: [...] como dixo el viesso: «De los entendidos entrepeçarán para esmerar en ellos e apurarlos e enblaquecer. →

Dn 11,33: E los entendidos del pueblo farán entender a los muchos; e entrepeçarán en espada e en flama en en captividad e en robo algunos días». (IX, 13; f. 262r).

Respuestas al blasfemo

«Tornará el polvo a la tierra como lo que fue et el espíritu tornará a Dios, que'l dio» (II; f. 51va).

[...] segund dixo en la prophecía de Daniel: «De los entendidos entrepeçarán para esmerar en ellos, et apurar et enblaquecer. →

Et los amostrantes entendimiento al pueblo farán entender a los muchos, et entrepeçarán con spada, et con flama, en captividad y en robo, algunos días». (V; f. 72rb).

Por tanto, es de esperar que, si el *Libro de las tres creencias* hubiese sido redactado por Alfonso de Valladolid, las citas bíblicas y rabínicas incluidas en él repetirían ese mismo patrón y coincidirían de modo significativo con las usadas por Alfonso en el *Mostrador*, la obra de la que el autor saca la mayoría de las citas de autoridad que emplea en sus otros libros de polémica⁴⁶.

45. Szpiech 2016: 17-18 y 23 observa que, al repetirse en el *Mostrador* una misma cita bíblica, el texto suele ofrecer variaciones, pero que estas son mínimas y que las repeticiones conservan expresiones inequívocamente acuñadas por el autor, como el «enconamiento assolado» (hebr. *shiquts shomem*, Vulg. *abominatio in desolatione*) de Dn 12,11. Las coincidencias se dan también en el *Libro del zelo de Dios*, aunque, por la orientación filosófica de sus planteamientos deterministas, la selección de *autoritates* bíblicas y rabínicas del mismo revela un cierto grado de independencia con respecto al *Mostrador*. Así por ejemplo, cf. Dt 29, 29 en *Mostrador*, II, 2 (f. 56r; Mettmann 1994: 99) y *Zelo*, VI (f. 13va; Sainz de la Maza 1990a: 470): «Las encubiertas a Dómino nuestro Dios e las descubiertas a nos e a nuestros fijos fasta sieglo para fazer todas las palabras [*Zelo*: fazer los mandamientos] desta Ley».

46. En sus obras menos extensas, Alfonso remite con cierta frecuencia al *Mostrador* como fuente de autoridad en la que ampliar detalles y testimonios en relación con los argumentos que en ese momento está desplegando; así por ejemplo, en las *Respuestas al blasfemo*: «ya nonbré en el libro *Mostrador de justicia* cuáles fueron aquellas diez malas cosas [...] que son falladas en este Talmud de Babillonia» (Ms. Vat. Lat. 6423, f. 66va; Sainz de la Maza 1990a: 621); «el cumplimento de la glossa de toda aquella prophecía de Zacarías et de las otras prophecías que siguen con ella, fallarlo han esplanado en el libro *Mostrador de justicia*» (*ibid.*, f. 67va-b; Sainz de la Maza 1990a: 623-624); etc.

Lo cierto es que poco puede esperarse de la consulta de las citas rabínicas del *Libro*: se reducen a seis, de las que dos remiten directamente al Talmud (aunque sin identificar ni los tratados ni las voces de los sabios a las que se atribuyen) y las demás a unos imprecisos «vuestrós sabios/non sabios» o a «los sabios de los judíos»⁴⁷. Son porcentualmente irrelevantes (el 2,76% de las 217 citas del libro) y decepcionantes en cuanto a su aplicación, porque se presentan como referencias indirectas, sin citar literalmente el texto rabínico, a modo de mero complemento de una cita bíblica o una afirmación doctrinal previas; parecen intercaladas, de hecho, más como simple marca de autoridad que como prueba de aquello que se defiende o refute en cada caso.

Nada más distinto del empleo masivo, preciso y literal de las fuentes talmúdicas y midrásicas que hace Alfonso de Valladolid. Basta una cala parcial en el capítulo II de una de sus obras menores, la ya citada *Respuestas al blasfemo*; son catorce folios manuscritos que resumen lo que el *Mostrador* cuenta por extenso acerca de la Trinidad, la Encarnación, la Ley Nueva y la Redención: sólo en ellos, Alfonso hace 48 citas directas de la Biblia y 84 del Talmud y el Midrás, de las que 43 incluyen versículos bíblicos⁴⁸.

En el *Mostrador*, menos condensado en sus argumentos, la proporción entre textos bíblicos y rabínicos se equilibra, aunque el peso de las *hagadot* sigue siendo abrumador. Como en todas sus obras, Alfonso nombra prácticamente siempre el título del tratado o midrás que cita; y el texto incluye, por supuesto, los nombres de los rabinos que glosan cada pasaje⁴⁹.

Frente a esto, resultan muy pobres (y poco atribuibles a Alfonso de Valladolid) las referencias que encontramos en el *Libro de las tres creencias* como las que aquí vemos:

47. Vid. Ripamonti 145 (aplicación de Ez 44, 2-3 –no usado en el *Mostrador*– a una de las doce puertas de Jerusalén), 303 (los 70 «entendimientos» de un texto), 308 (rechazo talmúdico de la visión cristiana del Mesías como Dios, hijo de Dios y promulgador de una Ley nueva), 346 (imposibilidad de que Dios se encarne en algo sucio como un cuerpo de mujer) y, sin referencia al Talmud o a los sabios judíos, 187 (la Ley y su sentido como el «huerto sellado» de Cant 4, 12) y 294 (identificación de los visitantes de Abraham en Gn 18, 3 como tres ángeles).

48. Dejamos aparte las también abundantes referencias (igualmente procedentes del *Mostrador*) a filósofos clásicos, árabes y judíos, con las que Alfonso de Valladolid refuerza frecuentemente sus argumentos; así, en este capítulo de las *Respuestas*, se cita abreviadamente a Aristóteles, Alejandro de Afrodiasias, Temistio, Avicena, Algacel, Abentofáil y Averroes.

49. El uso de citas rabínicas de primera mano es habitual entre los polemistas conversos más conscientes de las implicaciones de su tarea exegética; buenos ejemplos de tal práctica serían igualmente Pedro Alfonso en la primera mitad del siglo XII o, ya tras 1240, el dominico francés Thibaut de Sézanne (Dahan 1999). A la vista de lo que exponemos a continuación sobre las referencias talmúdicas del *Libro*, es dudoso que su autor fuera, no ya Alfonso de Valladolid, sino ni siquiera el desconocido converso que, aunque tímidamente, propone también Mettmann 1991:76.

1. [Ripamonti 303] Pues magnifiestan los entendimientos de los omnes que Dios es Trinidad, e commo quier que dizen los savios de los judíos, que fallan ellos en una letura o en una razón setenta entendimientos por la qual razón se alcançan ellos mismos por non sabios, que non fallaredes en el entendimiento más de tres maneras: entendimiento malo o bueno o comunal.

Esta cita es un intento de desprestigiar la tradición rabínica mediante la referencia a los múltiples sentidos de la Torá, las «setenta caras» de que hablan los místicos basándose en su significado oculto o *sod*, palabra cuyo valor numérico es, precisamente, 70⁵⁰.

2. [Ripamonti 308] Los apóstoles [...] vos dixieron que el vuestro Mesías, el Salvador que vos atendedes, que era Dios e Fijo de Dios e que era venido con la Ley nueva [...], las quales tres razones negaron [...] los vuestros sabios en el Talmud. Ca dizen qu'el su Mexías el Salvador que non es Dios, mas omne fijo de omne e de muger fecho en fornición, assí commo Moissén o uno de los otros prophethas e que non era nin es aún venido. E que Dios non les prometió de dar más ley de aquélla que les avía dado por Moissén [...]

Esta segunda cita expone, de forma muy breve y sin referencias a la Ley Oral, algunos de los conceptos mesiánicos del Judaísmo rabínico: el Mesías no es Dios, sino un instrumento de Dios; es un hombre, nacido como todos los humanos, de un padre y una madre; está dotado de cualidades de realeza y profecía y, desde luego, no se ha revelado todavía a Israel; su llegada precederá al final de los tiempos, al día del Juicio. La referencia a Jesús incluye una alusión velada a un tema espinoso presente en algunos tratados talmúdicos, como *Sabbat* 104b o *Sanhedrin* 67a, que no solo niegan la filiación divina de aquel, sino que lo convierten en un bastardo, hijo de María, la peluquera, y el soldado romano José bar Pandera. Estos pocos datos rabínicos fueron reelaborados en el duro relato anticristiano llamado *Toledot Yesu*, originado probablemente en las academias babilónicas, que alcanzó una gran popularidad entre los judíos medievales y que además logró una importante difusión entre los cristianos gracias a la traducción latina del dominico Raimundo Martí, quien lo incluyó en su *Pugio Fidei*. También Alfonso de Valladolid cita, pero de primera mano, el *Toledot Yesu* en distintos lugares del *Mostrador*⁵¹.

50. El origen de esta idea de los múltiples sentidos de la Torá, haciendo clara alusión a que ningún humano la puede comprender en su totalidad, se encuentra en el tratado misnaico *Sotá* VII, 5 que, comentando Dt 27, 5-8, sobre la construcción de un altar, hace referencia a las setenta lenguas en que hay que escribir la Ley en la pared del mismo para que todo el mundo los pueda comprender, como se menciona veladamente en Dt 27, 8: «explícalas bien». En cualquier caso, la cita más precisa se halla en *Midrás Números Rabbá* 13:15-16 sobre Nm 7, 19 («una copa de plata de 70 siclos conforme al siclo del Santuario»), donde se indica que «como el valor numérico de «vino» es de 70, así hay 70 modos de explicar la Torá».

51. Hay otro eco claro del *Toledot Yesu* en la presentación de los «falsos testimonios» que levantaron los judíos contra Jesús ante Pilatos; cf. Ripamonti 225-226: «dizíenle que era encantador e engañador

La comparación entre las citas bíblicas de ambas obras aporta información más interesante. Los *testimonia* bíblicos soportan la argumentación apologética del *Libro de las tres creencias*. Hay un total de 194 citas explícitamente ligadas al nombre de alguno de los libros de la Biblia (aunque hay cerca de una decena de atribuciones falsas⁵²). Una mayoría abrumadora procede, como mandan los cánones del género, del Salterio (82) y del libro de Isaías (39). El resto de los libros bíblicos que se usan no llega a la decena de testimonios. Sorprende, además, el escaso recurso a, al menos, otras tres fuentes bíblicas fundamentales en la polémica antijudía: los libros de Génesis (siempre de los más citados, aquí reducido a 8 citas, el 4,1%), Ezequiel (3 citas, 1,5%) y Daniel; este, que, aunque en un número limitado de versículos, suele tener (en Alfonso de Valladolid, sin ir más lejos) un peso decisivo en las discusiones mesiánicas, cuenta aquí con una sola cita, y otra de las adiciones griegas, en conjunto un 1%⁵³.

Esas casi 200 citas son pocas si las comparamos con las más de 2.000 que, entre exentas e integradas en las referencias a obras rabínicas, hallamos en el *Mostrador de Justicia*; pero, en proporción al respectivo número de folios (50 el ms. B del *Libro*, 242 el ms. BNP *Espagnol 43* que contiene el *Mostrador*), parecen suficientes para valorar el grado de coincidencia en el manejo de los *testimonia* bíblicos en ambas obras. Precisamente por la desproporción numérica, las perspectivas en este sentido son inmejorables: si el *Libro de las tres creencias* hubiese salido de manos de Alfonso de Valladolid (o incluso si estuviera aprovechando las obras de este como fuente de inspiración), cabría esperar que las citas de la Biblia las hubiera tomado su autor del gigantesco corpus almacenado en el *Mostrador*, y que, además, los textos respectivos coincidieran sustancialmente, como vimos que sucedía en las obras atribuidas con seguridad al famoso converso.

e que todas aquellas maravillas que fazía, en que sanava los ciegos e los mancos e los malos e los demuniados e rressucitava los muertos, [...] que todo esto que lo fazía por encantamiento e con los poderes de los nombres del Semeforás [el *Shem ha-Meforás*, el Tetragrama YHVH]». Sobre la difusión medieval del relato, *vid.* Feliu 1989; y para Castilla y la época de Abner/Alfonso, Sainz de la Maza 1991. Sobre su arriesgado empleo en la vida real de la época, *vid.* Tartakoff 2011.

52. Para las atribuciones bíblicas falsas, *vid.* Ripamonti 135, 214, 244, 254, 296/X, 316, 319, 343, 351, 353.

53. De los demás libros bíblicos de ambos testamentos, Ex cuenta con 7 citas; Jer y Zac, 6; Cant y Lc, 5; Dt, Pr y Jn, 4; con una o dos citas quedan Lev, Os, Am, Mi, Hab, Lam, Jb, Eclo, Sab y 1 Tes. Los libros más citados en el género polémico son Gn, Sal e Is, y, en medida algo menor, Ez y Dn (Dahan 2007: 389); en el *Mostrador*, Alfonso de Valladolid muestra su preferencia por Is, Sal, Gn, Dt y Ex (Szpiech 2016: 126). El anónimo *Coloquio entre un cristiano y un judío* de finales del siglo XIV, cuyo autor conocía la obra de Alfonso y el *Libro de las tres creencias* (García Moreno 2006: 288-289), sigue aproximadamente la misma pauta: Is, Sal, Gn, Ez y Zac, Ex, Dn.

LOS RESULTADOS DE NUESTRO COTEJO SON LOS SIGUIENTES:

De las 187 citas bíblicas comprobadas del *Libro de las tres creencias*, nada menos que 118 (63,1%) de los versículos citados están ausentes del *Mostrador*. Es decir, sólo un 35,9% de las citas corresponden a versículos citados en ambos libros. Un examen atento de estas coincidencias nos llevaría luego a descartar los cuatro casos en que uno y otro libro citan fragmentos distintos de un mismo versículo, como en Is 61,1:

[**Ripamonti** 113 (b)] En otro lugar dize: *Spiritus Domini de super me, eo quod unxit me*. En que dize: «El espíritu de Dios es sobre mí, porque unguió a mí».

Mostrador III, 3; f. 93v: «Por aminguar espíritu de premidos e por aminguar corazón de majados».

Cada uno cita fragmentos sucesivos del mismo versículo; el *Libro de las tres creencias* calca la Vulgata (*Spiritus Domini super me, eo quod unxerit Dominus me ad annuntiandum mansuetis misit me ut mederer contritis corde [...]*); el *Mostrador* sigue el texto hebreo, repitiendo el término «aminguar». El romanceamiento del *Libro de las tres creencias* no se corresponde con ninguno de los conservados de origen judío⁵⁴.

Hay también una docena larga de coincidencias efectivas que, por su brevedad o la escasa posibilidad de variación en su texto, resultan de poca utilidad para los fines propuestos. Unas veces revelan variaciones mínimas; otras, la cita es más larga en el *Libro de las tres creencias* que en el *Mostrador*, por lo que no puede haberse tomado de éste. Son textos como estos:

Gn 1, 3 [**Ripamonti** 60]: *Beyomer Elohyim yeyhor bayhor*⁵⁵. En latín: *Fiat lux et facta est lux*. En que dize Dios: «Sea fecha luz e fecha es luz».

Mostrador V, 13; f. 128v: «Sea luz, e fue luz».

Sal 45 (44), 10 [**Ripamonti** 353]: *Astitit [Vulg: adstetit] regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate, [...]* que quier dezir assí: «Estará la reina a la tu diestra en vestiduras de oro de variedat»

Mostrador VI, 31; f. 179r: «Estará la reina a tu diestra».

En la primera cita, el *Libro de las tres creencias* calca la Vulgata. El *Mostrador* usa el pretérito (como las biblias romanceadas: «fue» o «fecha fue») para el hebr. *yehí 'or vayehí 'or*.

En la segunda, el *Libro de las tres creencias* omite el texto hebreo: *Nitsebah shegal limineja be-jétem 'ofir*; al traducir, sigue la Vulgata, como E4: «Estovo la reina a la

54. Cf. por ejemplo, E5: «El espíritu de mi señor Dios fue sobre mí porque me ungió el Señor a mí; para albriciar a los humildes me envió, para consolar a los quebrantados de corazón». Para las otras citas de este tipo, *vid.* Ripamonti 101, 102, 121.

55. Hebr.: וַיְהוֹמֶר אֱלֹהִים יֵהוּר בַּיְהוֹר (Wa-yomer Elohim yehi 'or wa-yehi 'or).

tu diestra en vestido dorado cercada de variedat». Este es un ejemplo muy evidente de que el *Libro de las tres creencias* se basa en la Vulgata y no en la Biblia hebrea, mientras que Alfonso de Valladolid siempre hace una traducción muy literal del texto hebreo masorético⁵⁶.

Quedan unas cincuenta citas, de las que aproximadamente dos tercios presentan una coincidencia más larga o, en algún caso aislado, de versículos completos, siendo estas coincidencias sólo parciales en el tercio restante. Comentaremos únicamente algunos ejemplos, cuyo resultado puede extrapolarse al conjunto de los versículos coincidentes:

Is 7,15 [**Ripamonti** 168]: [...] la Virgen avió a concebir del Espíritu Santo de Dios e avió a parir a Dios; e dixo más en hebraico: *Tiauhac alap ohel yado cobra*⁵⁷. En latín: «*Butirun et mel comedet, ut sciat reprobare malum et eligere bonum*». En que dize: «Miel e manteca conbrá para escojer el bueno e desechar el malo».

Mostrador VI, 17; fol. 153v: «Manteca e miel conbrá al su saber aborrecer en el mal e escoger en el bien».

Como en otras ocasiones, la transliteración del versículo hebreo es irreconocible. La traducción castellana del *Libro* invierte el orden de las dos primeras palabras y los dos verbos del final del versículo; Alfonso calca el texto hebreo.

Cant 4,12 [**Ripamonti** 186-188]: Este es el fructo de sienpre, que fue plantado en el huerto cerrado que Él mismo alavó en el libro de Salamón, en que dize en hebrayco así: *Ganaul ançitalla ganahul mohian hacum*⁵⁸. En latín: *Hortus conclusus, soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*. En que dize: «Huerto cerrado, mi hermana e novia, huerto cerrado e fuente sellada».

Mostrador X, 7; f. 310r: «Huerto cerrado, mi hermana novia, arroyo cerrado, fuente sellada».

Comentando Is 9, 5: «Porque un niño nos ha nacido [...]» (Vulg 9, 6: *Parvulus enim natus est [...]*), donde los nombres del «niño» se identifican con los del Me-

56. Insiste en ello Szpiech 2016, quien subraya además la originalidad de las versiones de Alfonso frente al resto de los romanceamientos de origen judío que conservamos. Otros casos de coincidencia breve en Ripamonti 59, 93, 98, 120, 216, 274, 296-IV y VII, 326, 347.

57. Hebr.: *חמאָה ודבש יאכל לדעתו מאוס בָּרַע וּבַחֹר בָּטוֹב* (*Hemá udebash yojel leda'ató maos ubajor bator*).

58. Hebr.: *גַּן נְעוּל אֲחֹתִי כִּלְהָ גַל נְעוּל מְעֻן קְתוּם* (*Gan na'ul ahoti kallah gal na'ul ma'yan hatum*).

sías⁵⁹, el *Libro de las tres creencias* hace una mala lectura o manipula el texto de la Vulgata: *Pater futuri saeculi* (Padre eterno) y traduce: «Padre e fructo de sienpre», añadiendo que «éste es el fructo de sienpre, que fue plantado en el huerto cerrado que Él mismo alavó», y enlazando así con la cita de Cant 4, 12: *Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa; huerto (fuente) cerrado, fuente sellada*.

La coincidencia de esta cita en el *Libro de las tres creencias* y en el *Mostrador* es casi total, si excluimos la palabra «arroyo», que sólo Alfonso de Valladolid, de entre los distintos romanceadores bíblicos medievales, recoge para la traducción del término hebreo *gal* (fuente, manantial) que la mayor parte de las ediciones bíblicas leen *gan* (huerto, jardín).

La cita es, además, especialmente relevante en otro sentido, ya que ilustra la diferente aplicación que en ambas obras se hace de un mismo pasaje bíblico: así, si en el *Libro de las tres creencias* se asocia a la presunta oscuridad de la Torá defendida por «vuestron non sabios», en el *Mostrador* es parte de una cita del *Midrás Cantar Rabbá* (4, 25) que, asociada a otra del *Midrás Levítico Rabbá* (32, 5) y en una cadena mucho más larga de *auctoritates* rabínicas, se usa para explicar «que «huerto cerrado» e «arroyo cerrado» dízelo por dos yazimientos de la muger, el uno segund que es huso, el otro al contrario. [Aunque Maimónides lo permite, este último] es suziedad e obra sodomítica o peor, e es mucho alongado [...] de la grand castidat que fazen los christianos» (*ibid.*). Los casos de falsa coincidencia como este ahondan aún más la brecha entre ambos libros.

Veamos ahora la cita de Zac 9,9: «¡Alégrate sobremanera, hija de Sión; grita jubilosa, hija de Jerusalén! He aquí que tu rey viene a ti; es justo y victorioso, humilde y montado sobre un asno, sobre un pollino crío de asnas», que el *Libro* usa como prueba de «que Dios mismo es Mexías, el unguido e el salvador que vos avié de venir a salvar»:

Zac 9,9 [Ripamonti 317]: *Iguillan nixas vatdi Çion haribat Iherusalem hinj mal que que ya volat cadit vernj sadahu amjbeiohes alhama bealayre benaconot*⁶⁰; que quier dezir: «Alégrate [...], fija de Sion, e canta, aljama de Iherusalem, que he tu rey do viene justo e salvador, [...] cavallero sobre asna [...] fija de asno».

Mostrador VII, 40; fol. 231v: «Alégrate mucho, fija de Sion, e canta, fija de Jherusalem. Hé tu rey verná a ti. Justo e salvo es, pobre e cavalgador sobre asno [e sobre pollino, fijo de asna (278v)]».

59. «[...] y se llama: Milagro de Consejero, Guerrero Divino, Padre eterno, Príncipe de la Paz»; Vulg.: [...] *vocabitur nomen eius: Admirabilis, consiliarius, Deus, Fortis, Pater futuri saeculi, Princeps Pacis*.

60. Hebr.: גילי מאד בת־צִיּוֹן הַרְעִי בַת יְרוּשָׁלַם הִנֵּה מַלְכֶךָ יָבוֹא לָךְ צַדִּיק וְנוֹשֵׁעַ הוּא עֲנִי וְרֹכֵב עַל־חֲמֹר וְעַל־עִיר בְּרֹאֲתָנֹת (Gili meod bat Tsion hari'i bat Yerushalaim, binneh malkej yabo' laj tsadiq we-nosha' hu 'ani we-rojeb 'al hamor we-'al 'air ben atonot).

En este ejemplo, el *Libro de las tres creencias* omite la versión latina.

La transliteración de la cita hebrea es, como tantas veces, ilegible y no da muchas claves sobre el texto citado. Únicamente son reconocibles los nombres propios Sión y Jerusalén.

El texto bíblico romanceado en el *Libro de las tres creencias* suprime algunas palabras del versículo, pero coincide en gran medida con el del *Mostrador*. Casi la única diferencia significativa es la traducción del hebreo *bat Yisrael* por «aljama [*P*: algama] de Iherusalem» en el *Libro de las tres creencias*⁶¹; curiosamente, la transliteración de la expresión hebrea *‘al hamor* (‘sobre asno’; *B*: *alhama*, *h*: *alhamor*) de este versículo suena de forma similar a «aljama». Podemos suponer que tal similitud indujo, tal vez inconscientemente, al autor a aprovechar el término romance, bien conocido por todos, para hacer una referencia mucho más clara a la comunidad de Israel que si hubiera mantenido el término «hija».

En el *Mostrador*, el versículo se cita entero sólo en VII, 40 (f. 231v; Mettmann, 1996: 200), donde está puesto en boca de Rabí Hilel, según se recoge en el tratado talmúdico *Sanhedrín* 99a, pero se aprovecha parcialmente, con longitudes muy diversas, hasta en cinco ocasiones más, y casi siempre formando parte de una cita más amplia tomada de la literatura rabínica.

En consecuencia, si atendemos tanto al elevadísimo porcentaje de citas bíblicas del *Libro de las tres creencias* que no proceden de la obra de Alfonso de Valladolid, como a la escasa afinidad entre los textos en que las citas bíblicas coinciden total o parcialmente, puede afirmarse que la obra no es atribuible a este, ni a ninguno de los polemistas cristianos que utilizaban sus obras.

Como ya apuntamos antes, parece incluso dudoso que el autor haya sido converso, dados el torpe (y mínimo) aprovechamiento que hace de la literatura rabínica, así como el hecho de que los versículos veterotestamentarios se traduzcan de la *Vulgata*.

Las transliteraciones del hebreo delatarían, si acaso, la colaboración de un converso como mero proveedor semi-oral de originales bíblicos, pero no su intervención como romanceador de los mismos; a la hora de incluir la versión castellana de los versículos que seleccionaba, el autor se inclinó por un texto más cercano a la *Vulgata* que al texto masorético.

Es posible que la traducción al castellano de los versículos que usa como prueba sea del propio autor, o que este esté usando un romanceamiento hoy perdido, ya que las divergencias con las biblias castellanas derivadas de la *Vulgata* que conservamos (GE, E6/E8, parte de E4, etc.) son también notables; baste un par de ejemplos, de entre los muchos posibles, para confirmarlo:

61. Ningún romanceamiento «aljama»; pero E3: «compaña-compaña»; BNE, RAH: «gente-gente», quizás aprovechando la acepción del término hebr. *bat*, ‘aldea, población’. Frente a estos, el *Libro* usa «fija-aljama», sin repetir.

Sal 1,1 [**Ripamonti** 51] «Bien aventurado es el varón que non anda en el consejo de los malos, nin andudo en la vía de los pecadores e en la cáthedra de la pestilencia non se sentó».

Jer 31,22 [**Ripamonti** 349]: dize Jeremías: *Qui vara Adonay hada sabaares ne-que vate cofes gauer*, que quier dezir: «Crió Dios cosa nueba, tierra fenbra que cerca [*b*; *B*: que cría] al varón».

om. Mostrador

E8: «O que bienaventurado es el varón que no <andu>do [Ms. ha dubdo] en el consejo de los malos, et en la carrera de los peccadores non sovo, et non sovo en la morança de los que fablan vanidades».

GE: «Bienaventurado es el varón que non andido en el consejo de los malos sin ley, e que non estido en la carrera de los pecadores, nin sovo en la siella de nozimiento».

Alba: «Bienaventurado es el varon que non andovo en consejo de malos, nin en vía de pecadores non se paró nin en cathedra de escarnescedores non se asentó».

om. Mostrador

Vulg: *Creavit Dominus novum super terram: femina circumdabit virum*.

E6: «nueva cosa fizo Dios sobre tierra. La fenbra cercará al varón».

E4: «criará el Señor cosa nueva en la tierra. La fenbra cercará al varón».

En el primer ejemplo, solo Alba traduce «cáthedra» y ninguna usa «pestilencia». En el segundo, solo BNE («cercante») se aproxima al «que cerca» del *Libro* y, desde luego, ningún romanceamiento convierte «fenbra» en adjetivo de «tierra» (E6, GE: «sobre la t.»; resto: «en la t.»). Por otra parte, la omisión deliberada del texto latino (que ya reorientaba el versículo hacia lo cristológico) facilita manipular el texto romance y enlazarlo con la identificación entre María y la tierra fértil sobre la que el autor apoya su argumentación en ese momento⁶².

Algunos otros rasgos del texto obran también en contra de su posible atribución a Alfonso de Valladolid o a cualquier otro polemista converso. Así, llama la atención el empleo, relativamente abundante (14 citas, un 7,5% del total), de *testimonia* veterotestamentarios no canónicos o neotestamentarios, un recurso desaconsejado en la polémica antijudía desde, al menos, el siglo XIII⁶³. Esas citas llegan, en algún caso, a insertarse en la argumentación de modo verdaderamente fraudulento, como en el ejemplo que sigue:

62. Sobre la exégesis del versículo, *vid.* Rojas, s. f.

63. Lc (5), Jn (4), 1 Tes (1); Eclo (2), Sab (1), Supl. Dn (1). En el *Mostrador*, Alfonso emplea en una pequeña proporción versículos tomados del Nuevo Testamento (Mt y Jn sobre todo), pero lo suele hacer de una forma cuidadosamente motivada, poniéndolos en boca del Rebelde judío, como, por ejemplo, en VI, 19, donde este recurre cuatro veces a Mt, otras tres a Lc, y tres más a Jn (ff. 159v-160r; Mettmann 1996: 45-46).

Le 11, 44-45 [Ripamonti 337]: que por santiguación en que se confessa la Trinidad e la señal de la cruz, [...] que por esto somos salvos e santos e assí vos lo enbió dezir Nuestro Señor [...]. E vet commo lo dize: *Vehit cadiem vehitem quedos mico cados am Adonay meeadis hem*⁶⁴. E en latín dize: «*Hec est voluntas Dei santificacio vestra ut abstinenceis vos a fornicacione ut sciat unusquisque vestrum sum vas possidere in santificacione et honore*» (1Tes 4, 3-4), que quier dezir: «Santiguar vos edes e seredes santos, ca yo Domino Dios só vuestro santiguador»⁶⁵ (Le 11, 44).

En este texto podemos señalar las siguientes particularidades:

1. La «santiguación» o señal de la cruz identifica a la Trinidad con el término hebreo *hitqadesh* ('santificaos' > 'santiguaos').
2. La transliteración del texto hebreo de Le 11, 44 omite el inicio del versículo y el final, y lo enlaza, por una posible lectura de salto de línea, con el comienzo de Le 11, 45.
3. El texto romance invierte el orden de Le 11, 44 y omite el resto del 44 y el 45⁶⁶.
4. La versión latina no solo no corresponde al texto de *Levítico*, con el que sólo coincide en el uso del término «*santificatio*», sino que es una cita de 1 Tes 3, 4.

La misma e incorrecta utilización de fuentes no judías como argumento de autoridad se revela al analizar algunas citas supuestamente bíblicas que, o no lo son, o muestran la mediación de textos muy conocidos de la literatura pastoral cristiana. Varios de estos pasajes *enmascarados* nos parecen de particular interés por el tipo de fuente que adaptan:

1. Sal 119 (118), 137 [Ripamonti 135]: En que dize: «Justo eres Dios e drecho es tu juizio», en que vos muestra que Dios mismo es el justo en que pecastes quando lo vendistes e lo matastes, ca savedes que dize la Ley: «*Nemo sine crimine bivit nisi solus Deus*». En que dize que «Non ha ninguno justo que sin pecado biva si non solo Dios».

Se trata de una cita facticia, híbrida además en cuanto a su selección de fuentes. La asociación de Sal 119 (118), 137 (no citado en el *Mostrador*) con «la Ley» combina los *Disticha Catonis* y el Evangelio: el comienzo se toma de los *Disticha Catonis* I, 5: «*Si uitam inspicias hominum, Si denique mores, / Cum culpant alios: nemo sine*

64. Hebr.: והתקדשתם והייתם קדושים כי קדוש אני [...] כי אני יהוה המעלה אתכם *qedošim ki qadoš ani* [...] (45) *Ki ani Adonay ha-m'aleh etjem* (Le 11, 44: «Porque yo soy el Señor vuestro Dios; santificaos y sed santos, porque santo soy yo [...]. 45: Porque yo soy el Señor que os he subido [...].»)

65. Cf. TM: כי אני יהוה אלתיכם והתקדשתם והייתם קדושים כי קדוש אני ולא תטמאו את נפשתיכם בכלי־שרץ הרמש עלי־הארץ

66. Ninguna biblia romanceada usa «santiguar» por «santificar» ni altera el orden de Le 11, 44; cf. E4: «Yo soy el Señor vuestro Dios, e santificar vos hedes e seredes santos».

crimine uiuit»⁶⁷. La segunda parte no procede del Pseudo-Catón, sino que se toma del Evangelio: está en Mc 2,7, Lc 5,21 y Lc 18,19. Probablemente, el conjunto de la cita adapta o recuerda mal el final de Lc 18,19: *nemo bonus nisi solus Deus*.

2. [Ripamonti 213-214]: el profeta Ezdra [...] dixo a vosotros los judíos [...] así: «*Cum uideris vitam tuam in ligno pendentem non conosces eam*». En que dize: «Veredes vuestra vida colgada del madero e non la conoscredes» [...] que magueira vistes vuestro Señor, que es vuestra vida, crucificado en el madero de la cruz sufriendo penas e muerte por salvar a nos [...] e non lo quisistes conoscer.

La cita, en la que significativamente falta la versión hebrea, no es de Esdras, sino el resultado de la modificación de lo que originalmente es una maldición en Dt 28, 66 (Cf. Vulg: *Et erit vita tua quasi pendens ante te; timebis nocte et die et non credes vitae tuae*); y en su nueva forma había tenido una larga vida exegética como *testimonium* de la Pasión de Cristo desde Justino (siglo II) en adelante, con interpretaciones opuestas por parte de judíos y cristianos⁶⁸.

3. [Ripamonti 296/IX]: El othavo se prueba con otro viesso que dixo David en este mismo psalmo que dize así: «*Benedicamos Pater et Filio cum Sancto Spiritu*», que quier dezir: «Todas las criaturas e con los elementos bendigamos al Padre e al Fijo con el Spíritu Santo».

La cita no es bíblica, sino que forma parte de los oficios litúrgicos. La primera parte del texto romanceado, más extenso que el latino, resume en realidad las alabanzas del cántico de los tres jóvenes en el horno, incluido en las adiciones a Dn 3, que se integró en el himno *Benedicite*, canto de acción de gracias incluido en la liturgia dominical de Laudes y en diversas fechas festivas del oficio divino⁶⁹. La bendición trinitaria, que, lógicamente, no se incluye en las adiciones a Dn, está al final del himno; el *Libro de las tres creencias* corta, además, su continuación, que el himno sí toma del texto danielino: *Benedicamus Patrem et Filium cum Sancto Spiritu; laudemus et superexaltemus eum in saecula*.

67. Los *Disticha Catonis* se utilizan de un modo destacado al comienzo del *Libro*, donde se incluyen, a modo de aviso contra la credibilidad de los «sabios» de los infieles, varias coplas de aquellos en una versión romance, primera de las conocidas, compuesta según los moldes del mester de clerecía castellano a finales del siglo XIII; sobre ello, *vid.* Sainz de la Maza 1990a: 222-223 y 242-243.

68. *Vid.* Daniélou 1966: 56 y ss. (c. IV: «La vie suspendue au bois»), esp. 67-68.

69. Tanto san Juan Crisóstomo (m. 407) en Oriente como los padres del IV concilio de Toledo (633) en Occidente se refieren al *Benedicite* como muy popular e imprescindible para el culto cristiano; *vid.* Bingham 1844: IV, 463-464. En 1235, Guillaume de Bourges señalaba ya la escasa pertinencia de pasajes como este para la polémica antijudía (Dahan 2007:106), observación que podemos hacer extensiva a nuestro siguiente ejemplo.

4. [Ripamonti 353]: E porque entendades la razón por que ella [*i. e.*, María] ganó el regno de sienpre, fue por la su grant omildat e por el su grant servicio que fizo sienpre a Dios, segunt lo prophethizó David en el psalmo de *Manificat* en el viesso que dize: «*Quia respexit humilitatem ancille sue, ecce enim ex hoc «beata<m>» me dicent omnes generaciones*», en que dize que cató Dios a la humildad de la su sierba e dize: «Desde oy más me llamarán a mí «bien aventurada» todas las generaciones» (Lc 1, 48).

Lo que se presenta como «salmo de David» no es sino un fragmento del *Manificat*, himno derivado de Lc 1, 39-45, cuya incorporación a la liturgia occidental se documenta, al menos, desde Cesáreo de Arlés a comienzos del siglo VI (Bingham 1844: IV, 464-465).

5. [Ripamonti 319]: Más provemos con Daniel que dixo: «*Delinxoach cadas oade-sin balaçes xitud maxomen*». E en latín dize: «*Cum benerit Santus Sanctorum separabit unccio vestra*», que quier dezir: «Commo vinier el Santo de los Sanctos, cessará la vuestra unción». En que nos muestra que «ya tirada es vuestra unción; e si dezides que non, mostratme la unción que avedes».

El texto hebreo mezcla, con las deformaciones habituales⁷⁰ dos fragmentos de sendos versículos de Daniel: el final de Dn 9, 24 y parte de Dn 9,27. El comienzo coincide con el final de Dn 9, 24: *Vélimshóaj Codesh Codashim*; de Dn 9, 27 toma el resto: *ve'al kenaf shicutsim meshomem*⁷¹. Pero, con los textos latino y castellano, vemos que el autor no está citando en realidad una fuente bíblica, sino un pasaje del *Sermo contra Iudaeos, Paganos et Arianos de Symbolo*, XII: *Ex Daniele*, 2 (Braun 1976: 242), de Quodvultdeus, arzobispo de Cartago, un texto polémico muy difundido que la Edad Media atribuyó a san Agustín⁷².

La cita del *Sermo* pseudo-agustiniano resulta aún más interesante porque su uso parece haber provocado fricciones entre los polemistas de ambas religiones, como se desprende del hecho de que, en el *Mostrador*, Alfonso haga que el Rebelle judío pruebe el uso que los cristianos dan a este pasaje espurio en la discusión doctrinal:

vos dezides que dize en la prophecía de Daniel: *Quando viniere el Santo de los santos, quedará la vuestra unción*. Et non es fallada tal palabra en todo el Libro de Daniel, sinon que la asacaron de su coraçón los vuestros trasladadores, que vos enganaron con mintiras (VII, 4; f. 191v; Mettmann 1996: 115).

70. Que *h* tampoco mejora: *belim yebac codez codassym balaçes xitud moxabenu*.

71. Hebr. Dn 9, 24 + Dn 9,27: וְעַל כַּנַּף שְׂחֻטִּים מְשֹׁמֵם [...] וְלִלְוֵי שְׂדֵדָה שְׂדֵדָה שְׂדֵדָה: «[...] y ungir al Santo de los Santos [...] y sobre el ala de las abominaciones [vendrá] el devastador».

72. La cita es fragmentaria y presenta alguna inexactitud (Vulg. *cessabit*, no *separabit*; aunque *h: cessabit*), pero cf.: «*si, ut vos dicitis, nondum venit, demonstrate unctionem*» (Braun 1976: 242). Traduce el sermón al castellano Castro, 2015: 66-84.

En su respuesta en VII, 5 (f. 193v; *ibid.*: 118-119), el Mostrador rebate ese rechazo, reinterpretando la profecía de las setenta semanas para concluir que «maguera que non son falladas tales palabras en uno, con todo esso es fallada la razón dellas» (*ibid.*: 119), y añadiendo un par de ejemplos talmúdicos de versículos con adiciones o recortes similares.

Para concluir⁷³, el ejemplo más elocuente de la distancia entre los materiales polémicos del *Libro de las tres creencias* y los habitualmente usados por Alfonso de Valladolid lo proporcionan las tres menciones explícitas de las «Sibilas» como garantes proféticos de las verdades cristianas que defiende aquel. Como es sabido, estos personajes semi-mitológicos, que en las listas elaboradas en la tardía Antigüedad ya alcanzaban, como recoge Lactancio a partir de Varrón, el respetable número de diez⁷⁴,

73. Dejamos aparte algunos supuestos textos bíblicos cuya fuente real no hemos podido identificar y que, por supuesto, no se citan en el *Mostrador*. Así por ejemplo, [Ripamonti 243-244]: tras citar Is 1, 6, «en la su caveça tenié muy grant corona de espinas merinas, la qual corona profetizó Salamón en que dixo: «Saldrá conpañía de Iherusalem e veet corona de espinas que le puso la sinagoga»» (posible eco de *Legenda aurea* c. 242, sobre la corona de espinas, donde se menciona a la sinagoga y a Salomón, pero este como objeto de profecía). – [Idem 254]: E proeva más David en muchos de los sus salmos de commo avía resuscitar el Fijo de Dios e [...] dixo en un lugar: «*Exurge, Domine, salvum fac* [Sal 3, 7] *populum tuum* [Sal 3, 9]». En que dize: «Levántate, Señor, e faz salvo el tu pueblo» (tal vez apunte de nuevo al ámbito litúrgico; cf. las letanías para la procesión *in tempore belli* del Ritual romano que siguen a Sal 45: V: *Exurge Domine; adjuva nos*. R: *Et liberanos propter nomen tuum*. V: *Salvum fac populum tuum Domine*. R: *Deus meus sperantem in Te*. (*Ritual trinitario* VII.5). – [Idem 258]: «En otro lugar dize David: «El Nuestro Señor Dios subió en los cielos en su alto señorío»» – [Idem 296/V]: «nos mostró Dios que es Trinidad quando David lidió con el philisteo e lo mató con las tres piedras quel' tiró, ca entonce fizo departimiento de las tres personas; ca dixo a la primera piedra: «Esta en el nonbre de Dios de Abrahán»; e a la segunda: «En el nonbre de Dios de Isaac»; e a la tercera: «En el nonbre de Dios de Jacob»» (En 1 Sam 17, 48-51 David recoge cinco piedras, pero mata a Goliat con una sola de ellas y no habla; el relato, de sabor midrásico, no está en ninguna de las muchas fuentes antiguas que rastrea Guevara Llaguno 2016; tampoco en san Agustín, *Sermón 32*, «David y Goliat (1Sam 17) y el desprecio del mundo»). – [Idem 351]: dize la Escritura: «*Cuius opera facis, eius «filius» apelaris*», en que dize: «Aquel cuya obra farás, de aquel serás llamado «hijo»» (glosa homilética a Jn 8, 47 en Haymo[n] de Fulda (778-853); *vid.* Haymon de Halberstadt, 1531: f. 89v).

74. Pérsica, Líbica, Déléfica, Cimmericia, Eritrea, Samnia, Cumana, Helespóntica, Frigia y Tiburtina; recoge la lista san Isidoro, *Etimologías*, VIII, c. VIII. A comienzos del siglo xv se añaden desde Italia Europa y Agrippa (o Aegyptia). El cristianismo toma a la Sibila Cumana de Virgilio, *Bucólicas*, IV (Santos Paz, 2002:555-557); Lactancio menciona y aprovecha a las sibilas y sus oráculos en *Divinarum institutionum*, I.6, II.8-12, IV.6 y 15-19, y VII.18-26. San Agustín agrupa y populariza lo fundamental de esas menciones en *De civitate Dei* XVIII, 23, después de haber recogido y vertido al latín los versos griegos con los vaticinios apocalípticos de la Sibila Eritrea: «También Lactancio incluye en una obra suya algunos vaticinios de la Sibila sobre Cristo, aunque sin decir de quién son. He creído oportuno reunir en una sola cita, aunque un tanto prolija, las breves que él nos dejó aisladas. Dice: «Caerá después en las manos inicuas de los infieles: con manos impuras propinarán bofetadas a Dios, y con su inmundada boca le escupirán envenenados salivazos; y Él ofrecerá sencillamente su santa espalda a los azotes. Y callará al ser abofeteado, a fin de que nadie conozca que es el Verbo y de dónde viene para hablar a los muertos y ser coronado de espinas. Como alimento le dieron hiel y como bebida, vinagre; tal es la

vivieron una doble vida durante la Edad Media. Su existencia teológica se concreta en la aparición de la Sibila Eritrea en el *De Civitate Dei* de san Agustín y, ya sin el gentilicio, en el citado *Sermo de Symbolo* de su discípulo Quodvultdeus, donde predice con tonos apocalípticos la segunda venida de Cristo; la dramática deriva, precisamente, de la teatralización de los oráculos sibilinos versificados en el capítulo xvi del *Sermo de Symbolo*, que se integraron así, puestos en boca de la Sibila, en el popular drama litúrgico navideño conocido como *Ordo Prophetarum*, que se representaba ya en Francia, al menos, desde 1100⁷⁵. Si bien no parece haber llegado a cristalizar nunca un drama litúrgico en forma de *Ordo Sybillarum*, la baja Edad Media tuvo plena conciencia de la existencia y papel de esta pléyade prestigiosa de profetisas que daban cuenta de los diversos aspectos de la existencia de Jesús como Mesías divino. Reflejo de esa conciencia serían, por no dar sino algunos ejemplos de carácter muy diverso, *Le livre de Sibile* (ca. 1140), del anglonormando Philippe de Thaon; el breve compendio latino de *Testimonia sibyllarum*, de origen renano, que edita Santos Paz, 2002; las profecías en castellano y latín que, como probable ejercicio escolar, se recogen en el controvertido Ms. 80 de la Catedral de Córdoba; o, en fin, la decena de sibilas con las que Juan de Mena puebla las coplas 121-122 de su *Laberinto de Fortuna*⁷⁶. La gran mayoría de estos

mesa hospitalaria que le ofrecerán. Y, necia de ti, no conociste a tu Dios, que se presenta disfrazado a las mentes de los mortales; antes lo coronaste de espinas y le preparaste una mezcla de horrible hiel. Se rasgará el velo del templo, y en la mitad del día dominará una tenebrosísima noche durante tres horas. Dormirá con un sueño de tres días, y tornará entonces el primero desde los infiernos a la luz, siendo una demostración del principio de la resurrección para los oprimidos».— A través de sus elucubraciones, Lactancio, según lo exigía la cuestión que trataba de probar, empleó a trozos estos testimonios, [...] Es verdad que algunos autores escribieron que la Sibila de Eritrea no existió en tiempo de Rómulo, sino en el de la guerra de Troya». La difusión medieval de la nómina sibilina pasa por san Isidoro y Rábano Mauro. Sobre las sibilas y su trasvase del paganismo al mundo cristiano, y del ámbito oracular al del drama religioso, *vid.* Suárez de la Torre, 1983-1984 y 2001; estudia el reflejo de esos tránsitos en las artes plásticas Castiñeiras, 2015.

75. Se representaba en los oficios de maitines del día de Navidad. Sobre su organización, *vid.* Young 1962: II, 125-171 («The Procession of Prophets»). Como estudia Castro, 2015: 50-65, el *Cantus Sibyllae*, con los versos tomados del *excerptum* o versión breve del *Sermo* de Quodvultdeus, se incorporó a la liturgia del periodo navideño ya en el siglo VIII, de ahí que acabara siendo representado en muchos casos con independencia del *Ordo*; Donovan, 1958: 167 subraya su popularidad peninsular. Para una visión global de la relación entre el *Ordo* y las sibilas *vid.* la tesis doctoral de González Montañés, 2002: 223-260.

76. A Philippe de Thaon, que centra su obra en la Sibila Tiburtina y su interpretación del sueño imperial de los nueve soles, lo edita Haffen, 1984. López Yepes, 1977: 562-564 plantea la posibilidad de la aparición de más de una sibila en las representaciones litúrgicas medievales a las que adscribe los *testimonia* sibilinos del Ms. 80 de Córdoba; *vid.*, sin embargo, las precisiones de Delgado, 1987 sobre el improbable carácter dramático de los mismos. Para el *Laberinto* (entregado a Juan II en 1444), *vid.* Mena, 1976: 141-142. A partir de finales del siglo xv sí aparecen grupos de sibilas en varios *mystères* franceses, como el *Mystère du Vieil Testament* o la representación de sibilas con que se festejó la entrada de Ana de Bretaña en Tours en 1491, así como en varios *miracle plays* ingleses del ciclo de Chester (González Montañés, 2002: 252-253).

textos son, ciertamente, del siglo xv, que constituye, con el xvi, el periodo de máxima popularidad, literaria y plástica, de las sibilas.

Sin embargo, en Castilla, el *Libro de las tres creencias* presenta sus propios *testimonia* sibilinos como prueba de la divinidad mesiánica de Jesús, añadiendo así un nuevo dato que apunta, como mínimo para mediados del siglo xiv, a la utilización de las sibilas como serie de personajes aprovechables, en su conjunto, para fines pastorales como los procurados por el *Libro*. En este caso, como enseguida veremos, los vaticinios de tres de las profetisas se aplican al esclarecimiento de sendos aspectos de la Pasión y segunda venida de Cristo:

[Ripamonti 212-213]: Más provemos con la obscuridat del planto que dixo: «*Domini circum iocundum et escoriatum*». En que dize que Dios avié de ser circunadado e llagado. Más provemos con la profecta Sivilla que profetizó de commo el Fijo de Dios avié de ser crucificado en el madero de la cruz, e dize ansí: [213] «*Felix ille Deus ligno que pendet ab alto*». En que dize «Bien aventurado aquel Dios que cuelga del madero alto».

Las dos *auctoritates* a las que remite el *Libro* se toman, en realidad, de un mismo pasaje de la vida de santa Catalina de Alejandría narrada en la archipopular *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine (mediados del siglo xiii), donde la sabia princesa se encara con el emperador: «*Nam Plato adstruit Deum circumrotundum et decurtatum. Sibilla quoque sic ait: «felix ille Deus, ligno qui pendet ab alto»* (c. 172; Grasse 1850: 792⁷⁷). El verso está puesto en boca de la «Sibilla Aspontica» (Helespóntica) en los *Oracula Sibyllina*, L, así como en el texto editado por Santos Paz, 2002: 565.

Cabe plantearse si la deformación del texto es, al menos en parte, intencionada: *iocundum* resulta explicable por una confusión en la copia de la «t» y la «t»; pero *e[x]coriatum* encajaría mejor con la relación que se pretende establecer entre la cita y la Pasión de Jesús que la alusión original al halo divino (atributo de Cristo en el arte bizantino) atribuida a Platón, al que aquí se transforma, también muy oportunamente, aunque tal vez de modo involuntario⁷⁸, en un *planctus* propio de las mismas circunstancias.

77. La *Legenda* adapta la versión más difundida hasta entonces de la vida de la santa, la *Passio Sanctae Katharinae Alexandriensis*, de 1033/1048; *cf.*, para nuestra cita: «*Plato enim quem doctissimum ac sapientissimum perhibetis, cum de reverenda Christi maiestate loqueretur, his verbis etiam signum illius intimavit, futurum astruens deum cuius signum circumdatum et deversatum est. Sibille perinde predivina, ut asseritis, carmina proprietatem sancti nominis personarunt cum dignitate nature. Hec eadem Deum postea uno versu crucemque signavit quam vos erroneis disputationibus refutatis, predictum poema ita ponens: Felix ille deus ligno qui pendet ab alto*» (Brandt, 1971: 384, que señala también el problema de transmisión o incomprensión que desembocó en esos extraños «*circumrotundus et decurtatus*» de la *Legenda*). En el c. VI de esta, que trata de la Natividad, aparece también una «*Sibyllam prophetissam*»; es la Tiburtina, que vaticina el nacimiento de Cristo a Octaviano en la popular leyenda del *Ara coeli*.

78. El error en la transcripción del original «Platón» («platō») procede del arquetipo, al igual que el incongruente «*circum iocundum*»; pero *cf.* las lecturas que oponen los otros mss. a *escoriatum B: discrutandum h, descruendum P, om. C*. Como en otras ocasiones, la más acertada es la de *h*.

[Ripamonti 219]: Más provemos con la profecta Sebilla Casandra que dixo: «Después d'esto se allegarán los príncipes de los sacerdotes contra Ihesú, por do farán muchas senales».

Casandra, la frustrada profetisa troyana hija de Príamo, no pertenece al canon de diez sibilas consagrado por la tradición medieval. Sin embargo, la Antigüedad griega da a veces su nombre (Casandra, Taraxandra —así la llama también san Clemente de Alejandría) a la Sibila Frigia o neo-frigia de Ancira (Haffen 1984: 14). También el pseudo-Beda bautiza así a la Sibila Tiburtina; y en la Edad Media francesa aparece nombrada entre las sibilas en distintas ocasiones (Révah 1959: 187, n. 35), desde mediados del siglo XII: así, es la sexta de las sibilas nombradas por Philippe de Thaon en el prólogo de su *Le livre de Sibile* (ca. 1140), aunque no se añade ninguna precisión sobre sus vaticinios⁷⁹. La tradición hispánica sobre el personaje, cuya cima literaria la constituye el conocido *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente (1513), cuenta con un importante referente medieval en la *General Estoria* de Alfonso X, que, especialmente en su tercera parte, convierte prácticamente a la princesa troyana en la Sibila por antonomasia, transfiriéndole vaticinios asociados habitualmente a sus otras compañeras y realzando su regia estirpe (vinculable, de algún modo, a los orígenes de Roma y, en último término, del Sacro Imperio al que aspiraba el monarca castellano) mediante su asociación con las profecías sobre la divinidad de Jesucristo⁸⁰.

Gil Vicente dibujaba el personaje de Casandra con una perspectiva cómica muy adecuada para adaptar al molde rústico-pastoril de su obra el tema, heredado de la Antigüedad, de la frustración del orgullo sibilino⁸¹; la *General Estoria*, por su parte, no

79. «La siste sibilla / Elle out nun Cassandra» (vss. 35-36; Haffen, 1984 : 104). Philippe de Thaon identificaba a Casandra con la sibila Samia; sobre esto, y sobre la confusión ocasional con la Tiburtina, *vid.* también Dronke, 1995: 596-599. Para situar la obra de Thaon en el contexto de la literatura sibilina medieval, *vid.* Le Merrer, 1986.

80. Desmenuza esos vínculos Leite, 2010 y 2017, apoyándose en la reciente recuperación editorial de la *General Estoria* (Sánchez-Prieto Borja, 2009). Para el proceso de cristianización y el destacado papel de Casandra en las tradiciones italiana e ibérica hasta su aparición como protagonista del citado auto vicentino, *vid.* Lida de Malkiel, 1966, que sigue siendo imprescindible para la tradición castellana de Casandra como sibila, ahora con las precisiones aportadas por Leite, 2009, quien propone a Alfonso X como fuente alternativa al romanceamiento del *Guarino mezzuino* de Andrea da Barberino.

81. Lida de Malkiel, 1966: 170-171, recuerda que la presentación de Casandra como profetisa castigada por Apolo es el producto combinado de la reelaboración de su figura por Virgilio y el comentario de Servio a lo que las *Metamorfosis* de Ovidio dicen sobre la Sibila de Cumas; a este patrón, de visos trágicos, responde la caracterización de esta última en el *Guarino mezzuino*. Casandra volverá, sin embargo, a escena de la mano de Gil Vicente, esta vez como una sibila normal, en el *Auto de los misterios de la Virgen* (ca. 1515), con sus compañeras Cimeria (Dios se encarnará en una virgen) y Eritrea (Dios nacerá pobre y desnudo), para anunciarle a Octaviano el futuro nacimiento de un *imperator mundi* de origen divino, profecía tradicionalmente enunciada por la sibila Tiburtina en los relatos de la leyenda del *Ara Coeli* (Révah 1959: 182-183) y que también aparece, en boca de Casandra y con algunas modificaciones, en la *General Estoria* (Leite, 2017: 6-7).

se permite ninguna ironía en la presentación de la profetisa: aunque sí se la presenta temporalmente extraviada por su ilusoria convicción de llegar a ser un día la madre del Redentor, se la caracteriza en gran medida como la gran dama *courtois* que su linaje y el ambiente del que surge la obra piden. El *Libro de las Tres Creencias*, ajeno, como veremos, a la versión alfonsí de los vaticinios sibilinos, enfoca a Casandra, a pesar de la brevedad de la frase que le atribuye, como una más de las respetables figuras consagradas por la tradición medieval. En el *Libro*, sus palabras remiten en primera instancia a los pasajes evangélicos que hablan de los planes de los escribas y sacerdotes del Templo para prender y matar a Jesús⁸²; a la vez, y por esos mismos antecedentes, coincide con la alusión a la conjura de los notables judíos contra aquel que, en el *Livre de Sibile*, hace la Sibila Tiburtina (la figura central de la obra de Thaon) al descifrar ante Trajano el sueño de los nueve soles, otra de las leyendas que cimentaron el proceso cristianizador del material sibilino en los siglos de transición a la Edad Media: «E dunc s'assemblerunt / Prestre hebreu ke il serrunt, / Encuntre Crist irrunt / E ses faz despirunt» (cuarto sol, vss. 305-308, a los que sigue la descripción de los tormentos de Jesús; Haffen 1984: 120).

[Ripamonti 271]: Más provemos con la propheta Sibilla que dixo ansí: «*Celo rex adveniet per secula futurus, scilicet in carne praesens ut iudicet orbem. Unde Deum cernent incredulos atque fideles*». En que dize: «Rey verná del cielo que ha de durar por sienpre, e será este rey presente en carne e judgará todo el mundo, e los creyentes e non creyentes verán a Dios».

El *Libro de las tres creencias* aprovecha aquí el comienzo del conocidísimo poema acróstico que formaba la profecía de la sibila Eritrea sobre el rey divino del fin de los tiempos:

Judicii signum tellus sudore madescet,
E caelo rex adveniet per saecula futurus
Scilicet in carne praesens ut iudicet orbem.
*Unde Deum cernent incredulus atque fidelis*⁸³.

Como ya vimos, procede de Agustín, *De civitate Dei*, l. XVIII, c. 23, aunque probablemente el autor la tomó del c. XVI (*Ex Sibyllinis vaticiniis. Vaticinium Sibyllae*) del popularísimo, por pseudo-agustiniano, *Sermo de Symbolo contra Iudaeos, Paganos et Arianos*, de Quodvultdeus, al que le hemos visto recurrir en otras ocasiones. También, por la fecha de redacción del *Libro*, su autor podría haberse inspirado en alguna repre-

82. Vid. Mt 26, 3-4; Mc 14,55; Lc 22,2-4; Jn 11,47-53; 18, 13. 19-24.

83. «I-Señal del juicio: la tierra se empapará de sudor./ H-Del cielo vendrá el que será rey por los siglos; / Σ-Es decir, estará en la carne para juzgar al orbe. / O-Por donde el incrédulo y el fiel verán a Dios / [...]»; traducción de Castro, 2015: 78.

sentación dramática del *Cantus Sibyllae* o, aun a pesar de la falta de documentación, del *Ordo prophetarum*, que se cerraba precisamente con los *Judicii signa* entonados por la Sibila. De hecho, aunque la representación del *Canto* era tradicional en los maitines de Navidad, el contenido de los *Judicii signa* se centra en la Pasión y resurrección de Cristo y en su segunda venida al final de los tiempos, que, como hemos visto, aglutinan temáticamente las citas sibilinas del *Libro*⁸⁴.

La tercera parte de la *General Estoria* recoge también el poema latino del *Judici signum*, pero quien lo recita ante el Senado de Roma es Casandra. Godofredo de Viterbo, en su *Pantheon* (1191), es el responsable de esta confusión entre la Sibila Eritrea y Casandra, señalada por los puntillosos cronistas alfonsíes⁸⁵, que también toman de su obra el poema sobre los signos anunciadores del Juicio, cuyos versos, recuerdan, «se cantan en sesta lición de la noche de Navidat» (Sánchez-Prieto, 2009: III, t. 2, 476); pero, y esto es lo que nos interesa ahora, lo traducen además al castellano. Podemos comparar su comienzo con lo romanceado en el *Libro de las tres creencias* para confirmar que la versión de este no depende de la alfonsí:

Signo del juizio será que sudará la tierra e parar se á mojada, / e verná del cielo rey que á de venir por los siglos, / convién a saber, en carne delante los omnes porque judgue el mundo. / Empós esto verán a Dios tan bien el destroído como el fiel (*Ibidem*: III, t. 2, 494-495)⁸⁶.

CONCLUSIONES

En definitiva, y tras las calas estilísticas y relativas al uso de citas de autoridad, tanto rabínicas como bíblicas, realizadas en los textos del *Libro de las tres creencias* y de las obras conocidas de Alfonso de Valladolid, creemos poder afirmar que dicho manual o argumentario básico para apologetas y predicadores *ad Iudaeos* no parece que sea atribuible al famoso converso, tan temido como admirado por sus contemporáneos. Un estudio lingüístico de la obra desde los presupuestos de la gramática histórica del español ayudaría, sin duda, a precisar la fecha de su redacción, íntimamente ligada a la de su autoría. Sin embargo, y aunque la referencia al «maestre Alfón» no parezca ser otra cosa que un caso de apropiación de un nombre prestigioso como forma de reforzar el atractivo de la obra, ello no puede hacernos olvidar el enorme interés de la misma para la historia de la polémica antijudía.

84. Tal orientación temática parece haber influido en ocasiones en la práctica litúrgico-dramática medieval, pues «el *Canto* podía [...] ser interpretado durante la Pascua y, en concreto, durante las celebraciones nocturnas del Sábado Santo» (Castiñeiras, 2015: 187-188).

85. «Maestre Godofré dize [...] que dixo estos viesos Sibilia Erictea [...] e dize él mesmo después [...] que los dixo Sebilia Casandra» (Sánchez-Prieto, 2009: III, t. 2, 476).

86. Hemos añadido las barras de separación entre los versos. *Vid.* los comentarios de Leite, 2017: 3 y 7-8, donde transcribe el texto en paralelo con el de su fuente.

El *Libro*, en efecto, parece haber alcanzado una amplia difusión en los siglos XIV y XV en casi toda la Península (Castilla, Aragón y Portugal) y, además, tanto el colofón del ms. *b* como el texto de los «sermones» conservados en Soria nos proporcionan dos valiosísimas muestras de su utilización en contextos polémicos y homiléticos en una época clave para la historia de los judíos hispanos. A este respecto, el valor práctico de la obra se refuerza por la viveza, aunque sin complicación ni refinamiento, de su estilo, que alcanza en ocasiones momentos muy expresivos propios de la predicación popular hacia la que el *Libro* se orienta; así, cuando hace confluír los dos términos del pasaje, ya mencionado⁸⁷, de Am 2, 6 (vender «el justo por plata e el pobre por çapatos»; Ripamonti 134) aplicándolo a Jesús en términos de vida cotidiana: «Este es el justo pobre que es vuestro rey e vuestro salvador, [...] que vendistes por treinta dineros de plata, ca treinta dineros fazen quantía de un par de çapatos (Ripamonti 140-141)»; o bien cuando insta a los judíos a reconocer el valor del «pan de Dios» eucarístico: «nos manda comer e comulgar con ello e non con verças en morteruelo, como vosotros fazedes» (*Idem*, 341).

El número y variedad de los testimonios bíblicos que se aducen dotan, por otra parte, al *Libro* de una entidad propia como romanceamiento fragmentario derivado, en este caso, de la Vulgata, de particular interés en relación con los libros de los Salmos e Isaías, los más citados. Sería, desde luego, deseable un estudio minucioso del corpus bíblico de la obra, tanto para perfilar con precisión su grado de originalidad con respecto a los demás romanceamientos conservados como para hacer un inventario de las distintas maneras en que, con mucha frecuencia, manipula (por fusión, abreviación, ampliación, distorsión, etc.) los versículos que toma, bien traduciendo los, bien copiando los de una Biblia ya en romance, de su fuente.

Interesantísima resulta también la inclusión, tan poco adecuada a los nuevos estándares del género, de la serie de citas pseudo-bíblicas sacadas de textos vinculados a momentos muy variados y populares de la liturgia cristiana, que parecen asociar la composición de la obra a un ambiente clerical, tal vez monástico, alejado en todo caso de las preocupaciones hebraístas que se imponen en la práctica de la confrontación cristiano-judía impulsada por los mendicantes y sus colaboradores conversos. Queda abierta la cuestión, que había que investigar para el conjunto del *Libro*, de la medida en que el conocimiento y utilización de la literatura litúrgica y homilética cristiana tardoantigua y medieval ha podido influir en la distorsión detectable en muchas de las citas bíblicas de la obra que hemos señalado más arriba.

De entre todas esas fuentes pseudo-bíblicas, nos parece especialmente relevante la triple comparecencia de las sibilas, personajes muy poco usuales en la literatura de polémica antijudía, que aquí aparecen, como era usual en otros contextos, como testigos proféticos paganos de la futura mesianidad de Jesús. La mención de Casan-

87. *Vid. supra*, n. 39.

dra es, con las de Alfonso X, la más temprana aparición del personaje en la literatura castellana y, de nuevo, nos sitúa ante un autor que se responsabiliza de la versión romance de los materiales latinos que aduce como *auctoritates*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alba, Amparo (1993). «Argumentaciones de Abner de Burgos en sus tres epístolas a los sabios judíos». En *IV Simposio Bíblico Español (I Ibero-Americano)*. *Biblia y Culturas II*, eds. J. R. Ayaso *et al.*, Valencia-Granada, Universidad de Granada, pp. 13-25.
- , y Sainz de la Maza, Carlos (2013). «Cuentos rabínicos en castellano en el *Mostrador de Justicia* de Alfonso de Valladolid», *Revista de Filología Española*, 93, pp. 9-39.
- , y Sainz de la Maza, Carlos (2015). «El «Cuento del buey que bramó»: entre el judaísmo rabínico y el cristianismo militante». *Revista de poética medieval*, 29, pp. 19-53.
- Alfonso, Esperanza, *et al.*, eds. (2012). *Catálogo [de la exposición] «Biblias de Sefarad. Bibles of Sepharad: [las vidas cruzadas del texto y sus lectores]»*, Madrid, Biblioteca Nacional de España. [En línea](#) (consultado el 19 de marzo de 2019).
- Amador de los Ríos, José (1969). *Historia crítica de la literatura española* [1863], ed. facsímil, 7 vols., Madrid, Gredos.
- Arsuaga Laborde, Diego (2012). «Los libros donados por el primer Conde de Haro al Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar: un testimonio de la bibliofilia de un magnate en la Castilla de mediados del siglo xv». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 25, pp. 85-118.
- Baer, Yitzhak (1998). *Historia de los judíos en la España cristiana* [1981], ed. Rev. J. L. Lacave, Barcelona, Riopiedras.
- Bingham, Joseph (1844). *Origines Ecclesiasticae, or The Origins of the Christian Church, and other works*. ed. R. Bingham, 9 v., London, William Straker.
- Brandt, Thomas C. (1971). «Wolfram von Eschenbach's References to Plato and the Sibyl: A Report on their Sources». *Modern Language Notes* 86/3 (German Issue), pp. 381-384.
- Braun, R. (1976), *Quodvultdeus, Opera Quodvultdeo Carthaginensi episcopo tributa*, Turnhout, Brepols.
- Carpenter, Dwayne E. (1987). «Abner de Burgos, *Libro de las tres creencias*: The Spanish Manuscripts». *Manuscripta*, 31:3, pp. 190-197.
- Carpenter, Dwayne E. (1992). «The Language of Polemic: Abner de Burgos' Quadri-lingual Defence of Christianity». en I. Benabu ed. *Circa 1492. Proceedings of the Jerusalem Colloquium: Litterae Judaeorum in Terra Hispanica. Colloquium Hiersolymitanu*. Jerusalén, Hebrew University, pp. 49-57.
- Carpenter, Dwayne E. (1993). *Text and concordance of Libro de las tres creencias*, *Biblioteca Nacional de Madrid Ms 9302*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Castiñeiras, Manuel (2015). «El trasfondo mítico de la Sibila y sus metamorfosis (siglos IV-XIII): Santa María la Mayor, Sant'Angelo in Formis, Belén y Santiago de Compostela». En E. Carrero, ed., *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Madrid, Alpuerto, pp. 169-206.
- Castro, Eva (2015). «Quodvultdeus: el sermón *Contra Iudaeos* y los Oráculos sibilinos». en E. Carrero, ed., *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*, Madrid, Alpuerto, pp. 37-84.

- Chazan, Robert (1984). «Maestre Alfonso of Valladolid and the New Missionizing». *Revue des Études juives*, 143, pp. 83-94.
- Dahan, Gilbert (1999). «Les traductions latines de Thibaut de Sézanne». En G. Dahan, ed., *Le brûlement du Talmud à Paris 1242-44*, Paris, Cerf, pp. 95-120.
- Dahan, Gilbert (2007). *Les intellectuels chrétiens et les juifs au Moyen Age*. Paris, Cerf.
- Dagenais, John, et al. (1991). *The text and concordances of Sermones contra los Iudios e Moros*. Madison WI, HSMS.
- Daniélou, Jean (1966). *Études d'exégèse judéo-chrétienne (Les Testimonia)*. Paris, Beauchesne.
- Díaz Mas, Paloma (1993). «Un género casi perdido de la poesía castellana medieval: la clerecía rabínica». *Boletín de la Real Academia Española*, 73, pp. 329-346.
- Disticha Catonis*. [En línea](#) (consultado el 14-IX-2018).
- Donovan, Richard B. (1958). *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Feliu, Eduard (1989). «Un antievangelij jueu de l'Edat Mitjana: el Séfer Toledot Iesu». en M. Salleras, ed., *El debat intercultural als segles XIII i XIV. Actes de les I Jornades de Filosofia Catalana de Girona (1988) (= Estudi General, 9)*, pp. 237-262.
- Fidora, Alexander; Vernet, Eulalia (2017). «Translating Ramon Martí's Pugio fi dei into Castilian». En Alexander Fidora y George K. Hasselhoff, eds., *Ramon Martí's Pugio fidei. Studies and Texts*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edendum, pp. 241-259.
- Herrera Guillén, Rafael (2004). *Alfonso de Valladolid. Libro de las tres creencias, (edición digital para la Biblioteca Saavedra Fajardo, según el Ms. Madrid BN 9302)*. [En línea](#) (consultado el 14 de marzo de 2019).
- García Moreno, Aitor (2006). «Las fuentes citadas en el *Coloquio entre un cristiano y un judío* (1370)». *Romance Philology*, 59, pp. 265-294.
- González Montañés, Julio I. (2002). *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular*. Tesis doctoral, [Madrid], UNED. [En línea](#) (consultado el 9-IV-2019).
- Grässe, Johann Georg Theodor, ed. (1850). Jacobus de Voragine, *Legenda aurea: vulgo Historia Lombardica dicta ad optimorum librorum fidem*. [En línea](#) (consultado el 10-IV-2019).
- Guevara Llaguno, Miren Junkal (2016). «El gigante que venció al rey. La historia del combate entre David y Goliat (1 Sam 17-18,10) y sus relecturas bíblicas y parabílicas hasta Flavio Josefo». Discurso inaugural del curso 2015-2016, Granada, Facultad de Teología. [En línea](#) (consultado el 1-IV-2019).
- Haffen, Josiane (1984). *Contribution à l'étude de la Sibylle médiévale. Étude et édition du Ms. B. N., F. Fr. 25407, fol. 160v-172v: Le livre de Sibille*, Paris, Les Belles Lettres.
- [Haymon de Halberstadt] (1531). *Dominica in Passione. Homelia super eo verbo quod scriptum est Johannis 8*, en D. Haymonis Episcopi Halberstattensis *Homiliae in Evangelia Dominicalia per ttius anni circulum* [...]. Colonia, Petrum Quentell, ff. 89r-92r.
- Lactancio, *Divinarum institutionum [omnes libri collecti]*. *The divine institutes*, trad. Philip Schaff. [En línea](#) (consultado el 6-IV-2019).
- Leite, Mariana (2009). «Gil Vicente, Leitor de Afonso X: Sobre o *Auto da Sibila Cassandra* e a *General Estória*». en *Seminário Medieval 2007-2008*, Org. M.^a do Rosário Ferreira, Ana Sofia Laranjinha, José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, pp. 41-60. [En línea](#) (consultado 25-IV-2019).
- , (2010). «Sibila Cassandra, branca ou vermelha? Percursos de uma Sibila na *General Estória* de Afonso X». en *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação*

- Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Isabel de Barros y Carlos F. Clamote, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 181-188. [En línea](#) (consultado 25-IV-2019).
- , (2017). «Cassandra, a Sibila de Afonso X: Das profecias da princesa troiana na *General Estoria*». *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, 2, 1-10. [En línea](#) (consultado 25-IV-2019).
- Márquez, María (2007). [Afonso de Valladolid], *El Tratado contra hadas*, Barcelona, Grafema.
- Mena, Juan de (1976). *Laberinto de Fortuna*, ed. Louise Vasvari Feinberg, Madrid, Alhambra.
- Menéndez Pidal, Ramón (1902). «Sobre la bibliografía de San Pedro Pascual». *Bulletin Hispanique*, 4, pp. 297-304.
- , (1966). *Crestomatía del español medieval*, 2 vols., Madrid, Universidad de Madrid-Seminario «Menéndez Pidal».
- Mettmann, Walter (1991). «El *Libro Declarante*, una obra falsamente atribuida a Alfonso de Valladolid» en P. Peira *et al.* Eds. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente III*, Madrid, Castalia, pp. 71-76.
- , (1994 y 1996). Alfonso de Valladolid (Abner aus Burgos), *Mostrador de Justicia*, Opladen, Wetsdeutscher Verlag, 2 vols.
- , (1998). Alfonso de Valladolid (Abner aus Burgos), *Teshuvot la-meharef, Spanische Fassung*, Opladen, Wetsdeutscher Verlag.
- Millás Vallicrosa, José María (1953). «Un tratado anónimo de polémica contra los judíos». *Sefarad*, 13, pp. 3-34.
- Mills, Vivian (2014). *Estudio y transcripción del Libro declarante atribuido a Abner de Burgos (MS Escorial P-ii [sic] -21)*, M. A. Dissertation, University of South Florida.
- Moita, Tiago (2015). «20. *Libro de las tres creencias* (BNP, MS IL 47)». En Luís Urbano Afonso y Adelaide Miranda (eds.), *O livro e a iluminura judaica em Portugal no final da Idade Média*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 149-150.
- Morales, Ambrosio de (1977). *Viage a los reinos de León, y Galicia, y Principado de Asturias [1572]*, ed. facs. de la de E. Flórez (1765), intr. José M.^a Ortiz, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana.
- [*Oracula sibyllina*] *Weissagungen der zwölf Sibyllen. Nach den einzigen, in der Stiftbibliothek St. Gallen aufbewahrten exemplare*, Herausgegeben von Paul Heitz mit einer Einleitung von W.L. Schreiber, Strassbourg 1903. [En línea](#) (consultado el 19-IV-2019).
- Ripamonti, Fabio, ed. (s/f a). Alfonso de Valladolid, *Libro de las tres creencias. Texto critico*. [En línea](#) (consultado el 14 de marzo de 2019).
- , ed. (s/f a). Alfonso de Valladolid, *Libro de las tres creencias. Apparato delle varianti*. [En línea](#) (consultado el 14 de marzo de 2019).
- , (s/f b). [En línea](#) (consultado el 14 de marzo de 2019).
- Rojas, Manuel (s. f.). *Estudios Bíblicos* (blog). «*Crux Interpretum: Jeremías 31:22*». [En línea](#) (consultado el 21-IV-2019).
- Sainz de la Maza, Carlos (1990a). *Alfonso de Valladolid: edición y estudio del manuscrito «Lat. 6423» de la Biblioteca Apostolica Vaticana*, Madrid, Universidad Complutense.
- , (1990b). «El converso y judío Alfonso de Valladolid y su *Libro del zelo de Dios*». En *Las tres culturas en la corona de Castilla y los sefardíes. Actas de las Jornadas Sefardíes (Castillo de la Mota, noviembre de 1989) y del Seminario de las Tres Culturas (León, Palencia, Salamanca y Valladolid, Febrero de 1990)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 71-85.
- , (1990c). «Apuntes para la edición del *Tratado contra las hadas* atribuido a Alfonso de Valladolid (Abner de Burgos)». *Incipit*, 10, pp. 113-119.

- , (1991). «El *Toledot Yeshu* castellano en el maestre Alfonso de Valladolid». En *Actas del II congreso internacional de la AHLM (Segovia, 5-9 oct. 1987)*, Alcalá de Henares, Universidad, pp. 797-814.
- , (1992). «“Vi en visión de sueno”: conversión religiosa y autobiografía onírica en Abner de Burgos, *alias* Alfonso de Valladolid». *Compás de Letras*, 1 (diciembre), pp. 186-208.
- , (1997). «De Pedro Alfonso a Abner-Alfonso. Orto y cenit converso de la apologética antijudía medieval». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 15, pp. 271-288.
- , (2006). «La reescritura de obras de polémica antijudía. *El Libro de las tres creencias* y unos «Sermones» sorianos». *Cahiers d'études Hispaniques Médiévales*, 29, pp. 151-172.
- , (2012). «Aljamías inversas». En Raquel Suárez e Ignacio Ceballos (eds.), *Aljamías*. In memoriam *Alvaro Galmés de Fuentes* y *Iacob M. Hassán*, Gijón, TREA, pp. 253-270.
- Salvador Miguel, Nicasio (2000). *Debate entre un cristiano y un judío: un texto del siglo XIII*, Ávila, Caja de Ahorros de Ávila.
- San Agustín, Agustinus Hipponensis, *Comentarios a los Salmos*. [En línea](#) (consultado el 13-IV-2019).
- San Agustín, *Sermones*. [En línea](#) (consultado el 1-IV-2019).
- San Agustín (s. f.), *La ciudad de Dios*. En *Obras completas*, [Madrid], FAE-BAC. [En línea](#) (consultado 5-IV-2019).
- San Isidoro de Sevilla, *Etimologías. Libro VIII. De la Iglesia y sectas diversas*. [En línea](#) (consultado 7-IV-2019).
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, ed. (2009). Alfonso X, *General Estoria*, I-VI, 10 v., Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Santos Paz, José Carlos (2002). «Virgilio en la Edad Media: ¿profeta o plagiario?». En *Sub luce florentis calami. Homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Santiago de Compostela, Universidade, pp. 554-565.
- Suárez de la Torre, Emilio (1983-1984). «La Sibila: pervivencia literaria y proceso de dramatización». *Castilla. Estudios de literatura*, 6-7, pp. 113-141.
- Suárez de la Torre, Emilio (2001). «De la Sibila a las sibilas. Observaciones sobre la constitución de cánones sibilinos». *Codex Aquilarensis. Cuadernos de investigación del monasterio de Santa María la Real [de Aguilar de Campoo]*, 17, pp. 47-62.
- Szpiech, Ryan (2010). «Polemical strategy and the rhetoric of authority in Abner of Burgos/ Alfonso of Valladolid». en E. Alfonso y C. Caballero (eds.), *Late Medieval Jewish Identities. Iberia and beyond*, Nueva York, Palgrave, pp. 55-76.
- Szpiech, Ryan (2012). «Abner of Burgos/Alfonso of Valladolid». En David Thomas y Alexander Mallett (eds.), *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, IV: 1200-1350, Leiden-Boston, Brill, pp. 955-976. [En línea](#) (Consultado el 14-III-2019).
- Szpiech, Ryan (2013). *Conversion and Narrative: Reading and Religious Authority in Medieval Polemic*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Szpiech, Ryan (2016). «Translating between the Lines: Medieval Polemic, Romance Bibles, and the Castilian Works of Abner of Burgos/Alfonso of Valladolid». *Medieval Encounters*, 22, pp. 113-139.
- Tartakoff, Paola (2011). «The *Toledot Yeshu* and Jewish-Christian Conflict in the Medieval Crown of Aragon». En Peter Schäfer *et al.*, eds., *Toledot Yeshu («The Life Story of Jesus») Revisited*, Tübingen, Mohr Siebeck, pp. 297-309.
- Vilares Cepeda, Isabel (1986). «Uma versão portuguesa do *Libro de las tres creencias*». *Revista da Biblioteca Nacional*, 1-2, pp. 217-224.
- Young, Karl (1962). *The Drama of the Medieval Church* [1933], 2 v., Oxford, Clarendon.

EL SINCRETISMO DE LA DOCTRINA CRISTIANA DE LA QUINTA PARTE DE *EL CONDE LUCANOR*

ANTONIA CABOT GARRIDO

Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN: La quinta parte de *El conde Lucanor* constituye un breve tratado de doctrina cristiana poco conocido y apenas estudiado hasta el momento; en él, Juan Manuel resume su concepción sincrética del hombre y de la vida terrenal, que ya había expuesto en el *Libro del cauallero et del escudero*, en el *Libro de los estados* y había diseminado lo largo de los cincuenta y un relatos del «Libro de los ejemplos» y de las ciento setenta y seis máximas del «Libro de los proverbios». En este epílogo doctrinal reivindica la vía media del estado seglar, imprescindible para la perpetuación del mundo, como medio de obtener la salvación; también incide en las miserias corporales para subrayar el sentido trascendente de la vida humana y la necesidad de actuar con modestia venciendo la soberbia y acatando la voluntad divina. Para el escritor, siguiendo el pensamiento cristiano de la época, la vida es el período en que se puede obtener la gloria eterna, mediante la realización de buenas obras y la omisión de las malas. Sin embargo, puede condenarse a las penas del Infierno, si se acometen malas acciones adrede, de modo que incide en la intención a la hora de enjuiciar una acción como mala. En la configuración ideológica del tratado, aunque está presente la doctrina de Padres de la Iglesia como Agustín de Hipona y de teólogos y religiosos cristianos medievales como Anselmo de Canterbury, Bernardo de Claraval, Inocencio III o Francisco de Asís, sobresale especialmente la influencia de la interpretación cristiana del aristotelismo que realizó Tomás de Aquino.

Palabras clave: Agustín de Hipona, bautismo, *Conde Lucanor*, condena, eucaristía, Francisco de Asís, Juan Manuel, miserias corporales, Tomás de Aquino, salvación.

ABSTRACT: The fifth part of *El conde Lucanor* is a brief treatise about Christian doctrine little-known and hardly analyzed until now; in it, Juan Manuel summarizes his syncretic conception of man and earthly life, which he had already expounded in the *Libro del cauallero et del escudero*, in the *Libro de los estados* and he had disseminated throughout the fifty-one tales of the «Libro de los ejemplos» and the one hundred and seventy-six sentences of the «Libro de los proverbios». In this doctrinal epilogue, he vindicates the middle way of the secular state, essential for the perpetuation of the world, as a means of obtaining salvation. He also incites in the corporal miseries to underline the transcendent

meaning of human life and the need to act modestly overcoming pride and accepting the divine will. For the writer, following the Christian thought of the time, life is a period in which eternal glory can be obtained by performing good actions and omitting bad ones. However, men can condemn themselves to the pains of hell, if they commit evil actions intentionally, so the intention affects to consider an action as evil. In the ideological configuration of the treatise, although it reflects the doctrine of Christian Fathers as Augustine of Hippo and theologians and religious such as Anselm of Canterbury, Bernard of Clairvaux, Innocent III or Francis of Assisi, it is especially remarkable the influence of the Christian Aristotelianism interpretation made by Thomas Aquinas.

Keywords: Augustine of Hippo, baptism, *Count Lucanor*, corporal miseries, Eucharist, Francis of Assisi, Juan Manuel, Thomas Aquinas, salvation.

INTRODUCCIÓN

Ocho siglos después de su nacimiento Juan Manuel (1282-1348) sigue siendo un clásico cuya vida y literatura suscitan controversia. La biografía de Giménez (1932) dio a conocer su vida privada y trayectoria política, pero forjó la imagen de orgulloso noble levantisco, cuyos actos contradecían la ética plasmada en sus obras, y una lectura excesivamente autobiográfica de *El conde Lucanor*. A partir de la segunda mitad del siglo XX se profundizó en aspectos biográficos, históricos (Díez de Revenega y Ruiz Abellán, 1981; Herrera Casado, 1993; Gómez Redondo, 2002; Kinkade, 2004; Lomax, 1982; López Serrano, 1999; Orduna, 1982a, y Pretel Marín, 1982) y en la ideología y fuentes de Juan Manuel. Las aportaciones de Stefano (1962) y Maravall (1983) en esta línea permitieron contextualizar su vida, y se le empezó a enjuiciar como un magnate que, cumpliendo las obligaciones estamentales, se valió de la guerra, la política, y la literatura para incrementar, consolidar y proteger su hacienda y su estado. Al defender sus intereses particulares, reivindicó desde su orgullo linajístico las funciones y valores de su estamento (Funes, 2015 y Janin y Harari, 2017) frente al fortalecimiento monárquico y al auge de la burguesía en el ocaso del feudalismo. Benito (1950), Lida de Malkiel (1966) y Mcpherson y Tate (1991) incidieron en el peso del pensamiento de Tomás de Aquino y de la orden dominica; Rico (1986), sin negarlo, consideró aún más importante el influjo franciscano y Mota (2003) señaló que el ascendiente dominico se produjo sobre todo en los años de madurez y vejez. Sin embargo, hasta el momento solo Benito (1972) ha desentrañado parcialmente las fuentes ideológicas y el pensamiento de un autor que, mostrando una conciencia y voluntad de autoría alejadas de los cánones medievales, no suele citar sus fuentes. La edición de las *Obras completas* (Bleuca, 1981) dio respuesta a los problemas textuales y mostró y posibilitó el creciente interés por el resto de su producción, especialmente por *El libro de los estados* (Juan Manuel, 1991 y Ruiz, 1989) y *El libro de las armas* (Deyermond, 1982 y Orduna, 1982). El trabajo de investigación de Bleuca también había abordado la compleja transmisión textual de *El conde Lucanor* (1980).

Gracias a estas aportaciones ha emergido una imagen más rica y sutil de su biografía y obra, aunque el «Libro de los ejemplos» sigue siendo el más célebre y estudiado (Abad Nebot, 1982; Caldera, 1966, y Scholberg, 1977), especialmente las fuentes, la reelaboración de los materiales y su sentido (Juan Manuel, 1969; Ayerbe-Chaux, 1975, y Devoto, 1974), la estructura narrativa y la función didáctica moral (Gimeno Casalduero, 1977 y Mcpherson, 1970). Por el momento la crítica apenas se ha ocupado de la segunda, tercera y cuarta partes (Ariza Viguera, 1983; Lacomba 2015; Looze, 2001; Serés Guillén, 1994, y Taylor, 2009). Todavía son más escasos los estudios dedicados al análisis de la quinta parte (Alvar Ezquerro, 1985; Degiovanni, 1999, y Looze, 2000). La rigurosa edición de *El conde Lucanor* de Serés (1994) ¹ sintetizó las aportaciones y nuevas vías de investigación de las últimas décadas, y su minucioso aparato crítico enriqueció la interpretación de la obra.

Juan Manuel utilizó la literatura como un arma política; tuvo una finalidad propagandística durante los años de protagonismo y fue defensiva y ofensiva frente al poder real en los de ocaso: «cuando se sabe arrojado de esa posición privilegiada, su obra se convertirá en la única realidad desde la que podrá demostrar todo aquello que le ha sido negado» (Gómez Redondo, 1992: 92). Al verse apartado de la vida pública y sentirse humillado, mixtificó sus acciones —a pesar de haber sido derrotado— e historia familiar, y creó una aureola de triunfo y de superioridad moral de su linaje frente a la dinastía reinante que los Trastámara potenciaron y propagaron para legitimarse:

La sangre de los Manuel y de los de la Cerda transmitida por doña Juana Manuel fue un elemento clave en la legitimización de la nueva dinastía Trastámara, y fue convenientemente aprovechado por su aparato propagandístico. Pero López de Ayala lo aireó repetidamente en sus crónicas y el propio Juan I le dio un lugar prominente [...] hacia 1376-79 un escritor de la corte de Enrique II había refundido la *Crónica de Alfonso Onceno*, una de las obras de su antiguo enemigo, Fernán Sánchez de Valladolid, a fin de, entre otras novedades, reivindicar la memoria del noble presentando su figura de manera más acorde con el ideal caballeresco del que tantas veces trató en sus libros» (Hijano Villegas, 2004: 104-105).

La conciencia linajística y ambición política manuelinas explican que la redacción de sus primeras obras (*Crónica abreviada* y *Libro de la caza*), de inspiración alfonsí, coincida con su entrada en la escena política como intrigante tutor de Alfonso XI. Durante su enfrentamiento (1327-1337) con Alfonso XI por el repudio de su hija redactó el *Libro del cavallero et del escudero*, el *Libro de los estados*, *El conde Lucanor* y la primera parte del *Libro infnido*. Después de haber sido derrocado y apartado de la vida pública compuso su segunda parte y el *Libro de las armas* o

1. Todas las citas de *El conde Lucanor* pertenecen a esta edición.

Libro de las tres razones, un pretendido relato histórico, que ataca directamente a la dinastía reinante y unge a los Manuel como el linaje elegido para hacerse con el poder y finalizar la conquista y cristianización de los territorios peninsulares bajo dominio musulmán. Por último, y ya alejado de las preocupaciones mundanas, compuso el *Tractado de la asunción de la Virgen María* en una fecha imprecisa posterior a 1335.

El conde Lucanor, acabado en 1335, emula los espejos de príncipes de la época y pretende ser una guía para que los nobles seculares puedan salvar su alma cumpliendo sus funciones estamentales y conservando y mejorando su hacienda y estado (Marcos 8, 36). Tiene, pues, una finalidad didáctica y, como el resto de su producción, parte, desde posiciones más humildes, de la concepción compiladora del proyecto humanista alfonsí (Márquez Villanueva, 2004), que incorporó a la cultura occidental el conocimiento aportado por árabes y hebreos; no obstante, en ella percibimos una conciencia de autoría y una preocupación teológico-moral inexistentes en la obra de taller de su tío, más centrado en el estudio de las ciencias experimentales. Al mismo tiempo, algunos apólogos de *El conde Lucanor* constituyen una reivindicación y una ofensiva de los Manuel frente a Alfonso XI, un monarca que para fortalecerse limitó el poder del estamento nobiliario con maniobras como la creación de una nueva nobleza caballeresca (Rodríguez Velasco, 2009) y el debilitamiento político de los magnates como el escritor, pero que además agravó particularmente a su linaje al repudiar a Constanza Manuel y encerrarla en el castillo de Toro para casarse con María de Portugal (Giménez Soler, 1932: 51-93). Esta reivindicación parte de su elevado orgullo familiar como nieto de Fernando III, de sus ambiciones políticas truncadas tras la forzada mayoría de edad (a los catorce años) de Alfonso XI para acabar con los abusos de Juan Manuel y sus otros tutores, el infante Felipe y Juan de Haro, y de la ofensa que supuso el repudio de su hija. Al sentirse apartado del primer plano político —y de la influencia y beneficios que conllevaba—, y humillado y afrentado personalmente, Juan Manuel no dudará en adoptar una actitud desafiante hacia la dinastía reinante, como se percibe en el ejemplo XXXIII y en *El libro de las armas*.

El conde Lucanor está formado por cinco partes o tres libros (Juan Manuel, 1994: LXIII-LXV); la primera, el «Libro de los ejemplos», compuesto mediante la *amplificatio*, contiene cincuenta y un ejemplos, en que el conde Lucanor expone a su consejero Patronio un problema moral, y este le responde con un ejemplo, cuya enseñanza moral se sintetiza en un pareado final; las tres partes siguientes, formadas por 98, 49 y 29 sentencias respectivamente, conforman el «Libro de los proverbios», dirigido a receptores cultos, a los que pretende impresionar mediante el ingenio —*fablar oscuro*— de la *abbreviatio*, y, por último, cierra la estructura circular de la obra, la quinta parte o «Libro de la doctrina», un breve tratado de tema moral y religioso —«fablar he un poco en otra cosa que es muy más provechosa» (CL, V: 265)— que contiene un ejemplo y que incide en la obtención de la bienaventuranza cumpliendo las obligaciones individuales y estamentales. Su objetivo es, de un lado,

alertar de la necesidad de realizar buenas obras para alcanzar el Paraíso ² y rehuir las malas acciones para no caer en las penas del Infierno (Mateo 13, 42 y 26, 46) el día del Juicio Final —«ha de venir a nos judgar et nos dará lo que cada uno meresció, et que resuscitaremos et que en cuerpo y alma avremos pena o gloria segund nuestros merescimientos» (CL, V: 262).— y, del otro, explicar el misterio trinitario —«ca ella cree que Dios es Padre et Fijo et Spíritu Sancto, que son tres personas et un Dios» (CL, V: 262).—, reflejando las formulaciones de Agustín de Hipona en *De Trinitate* (2006) y Tomás de Aquino en la *Suma contra gentiles* (l. IV) y en la *Suma de Teología* (ST, I, q. 27-43) y apartándose de la visión cristológica de Francisco de Asís³. Juan Manuel también aprovecha para remarcar la humanidad de Cristo: «Et cree que Jhesu Christo es verdadero Dios et verdadero omne et que fue fijo de Dios et que fue engendrado por el Spíritu Sancto en el vientre de la bienaventurada Virgo Sancta María; et que nació della Dios et omne verdadero» (CL, V: 262). Este concepto había sido difundido por la orden franciscana (Vorreux, 1969), pero ya estaba presente en la Biblia (1 Timoteo 2, 5) y en el pensamiento de autores medievales como Anselmo de Canterbury (Anselmo, 1953: 45 y 47, y Clemente Fernández, 1980: 108-111) o Bernardo de Claraval (2014).

Juan Manuel, pues, enriquece en este tratado las fuentes bíblicas con aportaciones diversas, sobre todo agustinas y tomistas, que interpreta y divulga de manera personal dentro de la ortodoxia. Dada la ocultación sistemática de las fuentes en la obra manuelina, la crítica no ha podido determinar si conoció directa o indirectamente —por sus relaciones con clérigos⁴, a través de síntesis elaboradas por su *scriptorium*, consultando compilaciones o al leer otras obras— la doctrina de estos pensadores.

2. Juan Manuel utiliza indistintamente «gloria del Parayso», «Parayso» y «gloria» para referirse a la bienaventuranza, entendida como la felicidad eterna que da la contemplación celestial de Dios. Parece seguir la doctrina de Agustín de Hipona (*La ciudad de Dios*, l. XIX-XX), quien cita y comenta a Mateo 5, 12 y a Daniel 7, 18.

3. Aunque Jesucristo, en cuanto a hombre, es un ejemplo de vida, para Francisco de Asís lo fundamental es su trascendencia espiritual: «del mismo altísimo Hijo de Dios nada veo corporalmente en este mundo, sino su santísimo Cuerpo y Sangre, que ellos reciben, y sólo ellos administran a los demás.» Testamento. Francisco de Asís, 1974: 68.

4. «Su relación con los dominicos no es solo un medio de reforzar lazos espirituales y asegurarse el camino hacia su salvación y la de los suyos, sino que también compartía con ellos sus intereses mundanos. Así el prior de Peñafiel, fray Ramón de Masquefa, se convierte en muchas ocasiones en su embajador personal, para tratar alianzas con Pedro IV de Aragón, allanar sus turbulentas relaciones con Alfonso XI o negociar el matrimonio de su hijo (Giménez Soler, 1932: 108, 114). Otros predicadores, como fray Gil de Giscón o el prior de Toledo, don Bernat de Sarrián, aparecen también citados en sus documentos, encargados de cumplir diversas misiones diplomáticas (Giménez Soler, 1932: 254-255, 327). Como prueba de estrecha relación y amistad, le dedicará a fray Ramón de Masquefa su obra más centrada en una temática exclusivamente religiosa, el *Tractado de la Asunción de la Virgen María*, presentándose como «vuestro amigo» (1982: 507). Por deseos de otro dominico, fray Johán Alfonso, dice escribir el *Libro de las tres razones* (1982: 121). Este mismo personaje parece estar detrás de la ampliación del *Libro infinidad*». Lacarra Ducay, 2006: 59.

FUENTES DE LA DOCTRINA CRISTIANA DE LA V PARTE DE *EL CONDE LUCANOR*

En este breve tratado doctrinal el escritor expone de forma sistemática su noción de la persona y vida humana, que parte de los textos bíblicos, se enriquece con el pensamiento de los Padres de la Iglesia —Agustín de Hipona fundamentalmente— y se completa con el planteamiento de Tomás de Aquino, quien había *cristianizado* la doctrina aristotélica. Por ello, en la concepción del escritor, diseminada a lo largo de las cuatro primeras partes y expuesta en la última de *El conde Lucanor*, destaca la intervención del entendimiento, la voluntad y el libre albedrío en las acciones que condenan a las penas del Infierno y la compatibilidad de las riquezas, siempre que no se acumulen por avaricia (ST, IV, q. 118) y glorias humanas con la salvación, aspectos presentes en el pensamiento del dominico, que, corrigiendo la doctrina de Agustín de Hipona y de Ambrosio de Milán, no había criticado la posesión de bienes, incidiendo, no obstante, en que no son fuente de verdadera felicidad, pero sí había condenado la avaricia remarcando su carácter pecaminoso. De esta manera, desde el punto de vista tomista y manuelino, que parece inspirarse en «bajo sus pies todo lo pusiste» (Salmos 8, 7), tener bienes es compatible con ser buen cristiano, siempre y cuando Dios sea antepuesto a los bienes materiales:

Si apetece las riquezas es en atención a otra cosa, pues por sí mismas no producen bien alguno, sino solo cuando nos servimos de ellas para la sustentación del cuerpo o para cosas semejantes. Sin embargo, lo que es sumo bien se desea por él mismo y no en atención a otro. Así, pues, las riquezas no son el sumo bien del hombre (*Suma contra gentiles*, l. III, c. XXX).

Juan Manuel asume las cinco vías propugnadas por Tomás de Aquino (ST, I, q. 2-3) para demostrar la existencia de Dios —«Si alguno dixere que esto tañe en fe et que él non quiere aver fe sinon en quanto se mostrare por razón» (CL, V: 265).— y afirma que se puede probar de manera racional que todas las criaturas que conforman el mundo, término derivado y relacionado con el movimiento y el cambio en el pensamiento aristotélico y medieval ⁵, han sido creadas voluntariamente por Dios (Génesis 1, 11; 1, 20-22 y 1, 24-25), pero nadie ha creado a Dios, según la vía tomista de la contingencia y del motor necesario (ST, I, q. 3, a. 3), al que considera de manera similar a un primer motor aristotélico:

se prueba por razón que ninguno, christiano nin pagano nin hereje nin judío nin moro nin omne del mundo, non pueda dezir con razón que el mundo non sea

5. En Aristóteles la idea aparece en *Acerca del alma* (2014), *Física* (2008) y *De coelo* (1996). Para el filósofo el mundo sublunar está en permanente proceso de regeneración; el único modo que tienen las criaturas sublunares de participar de la grandeza de Dios es conservando su especie. Autores medievales como Alberto Magno (*De caelo et mundo*) asumieron y desarrollaron esta concepción.

criatura de Dios; et que de necessitat conviene que sea Dios fazedor et criador et obrador de todos et en todas las cosas, et que ninguna non obra en Él (CL, V: 263).

El mundo existirá en tanto que Dios desee que exista: «Este nombre del mundo tómasse de movimiento et mudamiento, porque el mundo siempre se mueve et siempre se muda, et nunca está en un estado, nin él nin las cosas que están en él son quedas» (CL, V: 279).

En la cúspide de la creación se halla el hombre, creado a imagen y semejanza de Dios según el relato bíblico (Génesis 1, 26-27), que fue interpretado y matizado de diversas formas por la teología cristiana. Agustín de Hipona abordó la semejanza en *La ciudad de Dios* (l. VIII, cap. X), Tomás de Aquino consideró que esta similitud (ST, I, q. 91, art. 1 y q. 93, art. 1) con Dios es intelectual (ST, I, q. 93, art. 2) y se da por compartimentación, es decir, todos compartimos parte de la perfección de Dios (ST, I, q. 4). Para Francisco de Asís, en cambio, nuestra alma se asemeja a padre y nuestro cuerpo a su hijo: «Considera, oh hombre, en cuán grande excelencia te ha puesto Señor Dios, porque te creó y te formó a imagen de su amado Hijo según el cuerpo, y a su semejanza según el espíritu» (Admoniciones, 5).

Al poseer alma intelectual individual, el hombre está, además, dotado de entendimiento, voluntad y libre albedrío, pero, en consonancia con Eclesiastés 3, 19 y el pensamiento aristotélico-tomista, su corporeidad condiciona y limita su existencia, y lo obliga vivir en sociedad:

Cada hombre tiene grabada naturalmente la luz de la razón para que con aquélla en sus actos se dirija a él. Y si en verdad le conviniera al hombre vivir individualmente, como sucede con muchos animales, no precisaría de nadie que le dirigiera a su fin, sino que él mismo, cada uno, sería su propio rey bajo el supremo rey Dios, porque a través de la luz de la razón, que le otorga Dios, él mismo dirigiría sus propias acciones. Pero corresponde a la naturaleza del hombre ser un animal sociable y político, que vive en sociedad, más aún que el resto de los animales, cosa que nos revela su misma necesidad natural. Pues la naturaleza preparó a los demás animales la comida, su vestido, su defensa, por ejemplo, los dientes, cuernos, garras o, al menos, velocidad para la fuga. El hombre, por el contrario, fue creado sin ninguno de estos recursos naturales, pero en su lugar se le dio la razón para que a través de ésta pudiera abastecerse con el esfuerzo de sus manos de todas esas cosas, aunque un solo hombre no se baste para conseguirlas todas. Porque un solo hombre por sí mismo no puede bastarse en su existencia. Luego el hombre tiene como natural el vivir en una sociedad de muchos miembros» (Tomás de Aquino, 2012: 5-6).

En este sentido, a partir del Génesis 2, 7 y divulgando el pensamiento —ya insinuado por Agustín de Hipona en *Confesiones* («La vida es miserable, y la muerte incierta.», l. I, VI, cap. XI)— de Bernardo de Claraval, de Francisco de Asís y especialmente de Inocencio III (Vega, 2011), su naturaleza física determina que sea una criatura vil, débil e inexplicablemente aferrada a la vida terrenal. Inocencio III

había expuesto su concepción sobre la indignidad corporal humana en *De miseria humane conditionis* (1955); la obra se divide en tres libros que abordan la vileza de la vida humana: el nacimiento, la existencia y la muerte. La vileza humana deriva de su creación a partir del fango (Génesis, 2, 7) y de su concepción, gestación y nacimiento (*ingressus*) vergonzosos e idénticos tras el pecado edénico a los de los animales. Considera la existencia (*progressus*) como un lugar de miseria moral, en que el peor de los pecados es la soberbia y en que solo la humildad y sumisión confieren dignidad. La muerte corporal (*egressus*) es considerada como el proceso fisiológico de descomposición y putrefacción del cadáver. Su contemporáneo Francisco de Asís también expone ideas semejantes:

Y tengamos aborrecimiento a nuestro cuerpo con sus vicios y pecados porque queriendo vivir carnalmente nos quiere quitar del amor de nuestro Señor Jesucristo y la vida eterna, y perderse al Infierno con todos los bienes; porque nosotros, por nuestra culpa, somos hediondos, miserables y contrarios al bien y propensos al mal («Primera regla de frailes menores, 22: De la amonestación en los frailes». Francisco de Asís, 1974: 39-40).

Y despreciemos y afrentemos nuestros cuerpos, ya que todos por nuestra culpa somos miserables y corrompidos, y gusanos, como el Señor dice por el Profeta: *Yo en verdad soy gusano y no hombre, oprobio de los hombres y desecho de la plebe*. («Carta a todos los fieles», Cartas. Francisco de Asís, 1974: 106).

De este modo, Juan Manuel considera que son miserables su concepción sexual y su gestación en el vientre materno y que los riesgos que corre para nacer muestran su debilidad los riesgos:

la primera vileza que el omne ha en sí es la materia de que se engendra, tan bien de parte del padre como de parte de la madre; et otrosí, la manera como se engendra [...] después que es engendrado en el vientre de su madre non es el su gobierno sinon de cosas tan sovejanas, que naturalmente non pueden fincar en el cuerpo de la muger sinon en quanto es preñada [...] conviene que suffra muchos trabajos et muchas cuytas en quanto está en el vientre de su madre [...] el periglio et la cuyta que passa en su nascimiento (CL, V: 275-276).

Llega al mundo desnudo, desprotegido, sin entendimiento y necesita de los cuidados y protección de otros para sobrevivir. La debilidad y los peligros continúan durante la infancia, pues se muestra caprichoso e irreflexivo y ama los peligros. Cuando se sosiega y se vuelve razonable, ya en la madurez, la vida sigue llena de incertidumbres y pesares. Al envejecer, se convierte en una criatura disconforme y latosa y en el momento de expirar, por más años que haya cumplido, irremediablemente muere aferrado a la vida. En suma, la vida en sociedad es indispensable para su supervivencia: «el omne no ha ninguna cosa de suyo con que pueda vevir [...] los omnes non se pueden gobernar sin ayuda de otri nin pueden saber cómo pueden

vevir si otri non gelo muestra» (CL, V: 278-279). Tal y como postulaba el pensamiento aristotélico-tomista, la indigencia biológica humana explica la necesidad de la vida en familia, germen de la vida social, y la formación prolongada de los humanos para adquirir las destrezas necesarias para la supervivencia y, especialmente, la capacidad de discernir entre el bien y el mal, imprescindible para obtener la salvación:

En la especie humana no sólo necesita el hijo de nutrición corporal, como en los demás animales, sino también instrucción en cuanto al alma. Porque los otros animales tienen naturalmente sus artes, con que pueden proveerse, y el hombre vive con razón, la cual llega a ser capaz después de la experiencia de mucho tiempo. Por donde es menester que los hijos sean instruidos tanto por sus padres como por experimentados. Y no son de recién nacidos capaces de instrucción, sino harto tiempo después; cumplidamente hasta los dos años de la discreción; y para esta instrucción se ha de gastar luengo tiempo. Y aun entonces por el ímpetu de las pasiones, que enturbian el juicio de la prudencia, necesitan de instrucción con reprehensión (*Suma contra gentiles*, l. II, cap. CXXII).

Desde los principios de la doctrina cristiana, que ya había expuesto en los capítulos XXX-XXXV del *Libro del caballero et del escudero* (1982: 58-70), y asimilando los presupuestos de la teoría hilemórfica aristotélico-tomista, para Juan Manuel el hombre es una sustancia constituida por dos elementos insolubles: la materia, el cuerpo corruptible, y una forma sustancial, el alma imperecedera, por lo que es más perfecta:

Vós, conde señor, sabedes que cuánto las cosas espirituales son mejores et más nobles que las corporales señaladamente porque las espirituales son duraderas et las corporales se han de corromper, tanto es mejor cosa et más noble el alma que el cuerpo, ca el cuerpo es cosa corrutible et el alma, cosa duradera (CL, V: 260-261).

La vida humana es, pues, el período en que el cuerpo desarrolla sus funciones vitales, entre las cuales destaca la reproducción, que permite la continuidad del mundo, y en que el hombre puede condenarse a las penas del Infierno o bien ganar el Paraíso mediante sus actos (Mateo 16, 27; 19, 28 y 24, 30-1):

se prueba por razón que el omne es compuesto de alma et de cuerpo, et que las almas ante de la resurrección avrán gloria o pena por las obras buenas o malas que ovieron fechas seyendo ayuntadas con los cuerpos, segund sus merescimientos. Et después de la resurrección, que la avrán ayuntadamente el alma et el cuerpo, et que assí commo ayuntademetne fizieron el bien o el mal, que assí ayuntadamente ayan el galardón o la pena (CL, V: 263).

Dada la brevedad e inconsistencia de la vida material, Juan Manuel considera que no hay apegarse al mundo terrenal. La idea proviene de Mateo 6, 24 y 27 y fue desarrollada por Agustín de Hipona (relacionándola con Eclesiastés 3): «aprendemos una saludable lección: el no darle excesiva importancia ni a los bienes ni a los males» (*La ciudad de Dios*, l. XX, cap. II.), por Bernardo de Claraval y por Francisco de Asís:

No, los sufrimientos no pueden compararse con la gloria. La tribulación es momentánea y ligera; la gloria es eterna, y su grandeza la sobrepasa en todos los sentidos. ¿Por qué haces cálculos inciertos de los días y los años? Las horas pasan y también las penas. Y en vez de sumarse unas a otras, se ceden el sitio y se suceden. En cambio, la gloria, el salario y la recompensa de nuestro trabajo tiene otro ritmo muy distinto (Sermón 1, Sermones varios. Bernardo de Claraval, 1988: 47).

Pensáis poseer por largo tiempo las cosas vanas de este siglo, pero estáis engañados, porque vendrán el día y la hora en que no habéis pensado y los habéis ignorado y desdénado. El cuerpo se pone enfermo, la muerte se acerca y los parientes y amigos vienen diciendo: *Dispón de tus cosas*. Y su mujer y sus hijos, los parientes y amigos aparentan llorar. Y mirando los ve que lloran, y se conturba y, pensando entre sí, dice: «He aquí que yo pongo mi alma, mi cuerpo y todas mis cosas en vuestras manos.» Verdaderamente este hombre es maldito, porque entrega su alma, su cuerpo y todas sus cosas en tales manos. Porque dice el Señor por el Profeta: *Maldito el hombre que pone su confianza en el hombre*. Luego llaman al sacerdote, el cual le dice: ¿Quieres recibir el perdón de todos tus pecados? Responde: Quiero. ¿Quieres reparar con tus bienes, en cuanto te sea posible, los fraudes y engaños que has cometido? Responde: No. El sacerdote le interroga: ¿Por qué no? Porque todas las cosas las puse en manos de mis parientes y amigos. Entonces comienza a perder el habla y muere aquel miserable con muerte amarga [...] todas las riquezas y poder, ciencia y sabiduría que juzgaba tener le serán arrebatadas. Y todos los parientes y amigos toman sus bienes y los repartirán, y dirán después: Maldito sea, porque pudo darnos más y adquirir más de lo que adquirió. Los gusanos roerán su cuerpo. Y así pierde el alma y el cuerpo en esta breve vida y se va al Infierno, donde será atormentado sin fin («Carta a todos los fieles», Cartas. Francisco de Asís, 1974: 109-110).

Este desapego es necesario porque ni las penas ni las glorias mundanas (Salmos 49, 17-20) son eternas (Eclesiastés 2, 1-11 y, especialmente, 2, 16): «cuanto engañado es el omne en fiar del mundo nin tomar loçanía nin soberbia nin poner grand esperança en su onra nin su linaje nin en su riqueza nin en su menbía nin en ninguna buena andança que en el mundo pueda aver» (CL, V: 274).

Lo primordial es obrar adecuadamente para alcanzar la gloria del Paraíso, teniendo en cuenta que los hombres pasan por la vida de tres maneras: centrándose vanamente en lo mundano, actitud que conlleva su condena; compatibilizando la salvación del alma con sus funciones estamentales o consagrándose a los asuntos espirituales. Partiendo de Lucas 10, 42 considera superior la vida contemplativa, aunque, escudándose en el pensamiento tomista (ST, IV, q. 152-153 y *Comentario a las sentencias*, IV, d. 26, q.1, art.1), reivindica la vida activa del estado seglar, repleta de peligros y de aciertos (ST, IV, q. 186, a. 9) en el camino de la salvación, como indispensable para la continuidad del mundo: «muchos reys et grandes omnes et otros de muchos estados guardaron sus onras et mantenieron sus estados, et, faziéndolo todo, sopieron obrar en guisa que salvaron las almas et aun fueron sanctos» (CL, V: 281).

La condena a las penas del Infierno se producirá (Mateo 10, 28 y Lucas 12, 4-5) solo si en las malas acciones ha habido mala intención, es decir el libre albedrío ha tomado la decisión de ejecutarlas con un propósito perverso a través del entendimiento y la voluntad. De esta manera, interpreta de manera laxa la doctrina cristiana y parece facilitarse la consecución de la gloria del Paraíso, cuando ya ha rebasado la cincuentena y su vida se ha caracterizado por las intrigas cortesanas, las traiciones, las desnaturalizaciones y las guerras; por extensión, también allana el logro de la bienaventuranza al estamento nobiliario, cuyas acciones no siempre parecían ejemplares. Aunque esta concepción del escritor contradice a Mateo (5, 29-30 y 7, 13-14), parece subyacer: «Dichosos los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios» (Mateo 5, 8) y el pensamiento de Agustín de Hipona, quien en las *Confesiones* se arrepiente de haber robado con unos amigos por diversión peras de un vecino en su juventud:

Mira mi corazón, oh Dios, mira mi corazón, del que tengas piedad en el fondo del abismo. Ahora, he aquí que mi corazón te dice lo que yo te imploro, ya que fui gratuitamente malvado, no teniendo ninguna tentación para la acción mala, sino la acción mala en sí misma era vil y yo la amé; amé hasta morir, amé mi propia falta, pero no la cometí por culpa de eso, sino que amé la falta en sí misma. El alma impura, cayendo desde el firmamento a la expulsión de tu presencia; no buscando nada a través de la ignominia, sino la ignominia misma» (*Confesiones*, l. II, cap. IV).

También está implícita la doctrina de Bernardo de Claraval (Sermón 12, 1988: 523), Francisco de Asís (Admoniciones, 16) y especialmente la de Tomás de Aquino, ya que el concepto de intención manuelino se relaciona estrechamente con la concepción del libre albedrío del italiano (*Comentario a las sentencias*, l. II, 2008). El Aquinate había establecido que la libertad humana era imperfecta porque siempre tiende hacia la consecución de la bienaventuranza; no obstante, el hombre está dotado de libre albedrío ⁶, una facultad en que la voluntad —la intención manuelina— está sujeta a la potencialidad del entendimiento y que le permite escoger entre el bien y el mal, arrepentirse y rectificar en sus acciones. Las elecciones humanas pueden estar coaccionadas interna o externamente, pero son individuales, mutables y libres:

Otrosí, para se guardar omne de las obras que omne puede fazer para yr al Infierno, ha mester de se guardar y tres cosas: lo primero, que non faga omne mala obra; lo segundo, que la non faga mal; lo tercero, que la non faga por escogimiento. Ca non puede omne fazer cosa que de todo en todo sea mal sinon faziéndose assí: que sea mala obra et que se faga mal et que se faga escogiendo en su entendimiento omne que es mala, et entendiendo que es tal fazerla a sabiendas; ca non seyendo y estas

6. Tomás de Aquino tomó la definición de libre de Pedro Lombardo: «la facultad de la razón y de la voluntad por la que se escoge el bien con ayuda de la gracia; o el mal, si falta la misma.» *Comentario a las sentencias*, l. 2 (I/II), dist. 24.

tres cosas, non sería la obra del todo mala. Ca puesto que la obra fuesse en sí mala, si non fuesse mal fecha nin faziéndola escogiendo que era mala, non seríe del todo mala, ca bien assí commo non sería la obra buena por seer buena en sí, si non fuesse bien fecha et por escogimiento bien assí, aunque la obra fuesse en sí mala, non lo sería del todo si non fuesse mal fecha por escogimiento (CL, V: 271).

Cuando las aparentes malas acciones escondan una buena intención, no serán condenadas. Para el noble es tan importante este aspecto que incluye en el tratado un nuevo apólogo, en que un hijo mata a su padre durante un combate para salvar a su señor, al que le une el *debdo* feudal y resume la enseñanza moral de este relato de la manera siguiente: «Et las por quel omne ha de yr al Infierno conviene que sean malas et mal fechas et por escogimiento» (CL, V: 274). Vuelve a incidir poco después en la idea al sentenciar: «Quequier que los omnes fagan, todas serán judgadas por la entención e que lo fizieren» (CL, V: 274).

El objetivo final de la vida humana es, pues, alcanzar el Paraíso, poder contemplar a Dios el día del Juicio Final, cuando las almas se unan de nuevo a los cuerpos y sean premiadas o condenadas a las penas del Infierno según sus acciones (Mateo 19, 28 y 22, 30-32 y, especialmente, 24, 30 y Marcos 13, 27): «ha de venir a nos judgar et nos dará lo que cada uno meresció, et que resuscitaremos, et que en cuerpo et en alma avremos después gloria o pena segund nuestros merescimientos » (CL, V: 262).

Para ello, es necesario realizar buenas obras (Mateo 7, 21), que se concretan, siguiendo la religiosidad de la época, en la limosna (ST, III, q. 32), el ayuno (ST, IV, q. 147), la oración (ST, III, q. 83), las romerías y las obras de misericordia: «Et estando en este bienaventurado estado, las obras que omne ha de fazer para aver la gloria de Paráyso son assí commo limosna et ayuno et oración et romería et otras obras de misericordia» (CL, V:270). Francisco de Asís había exhortado a los fieles a la práctica ayuno: «Debemos también ayunar y guardarnos de los vicios y pecados y del exceso en comer y beber» («Carta a todos los fieles», Cartas. Francisco de Asís, 1974: 104) y a la práctica de la limosna:

hagamos limosnas, porque éstas purifican nuestras almas de las inmundicias de los pecadores. Pues los hombres pierden todas las cosas que dejan en este mundo; pero llevan consigo el precio de la caridad y las limosnas que hicieron, por las cuales recibirán del señor premio y digna recompensa («Carta a todos los fieles», Cartas. Francisco de Asís, 1974: 104).

Para que una obra sea considerada genuinamente *buena* ha de ser realizada por propia voluntad, en verdadero estado de penitencia (Lucas 21, 34-35), desinteresadamente y con buena intención (Mateo 6, 1 y 3-4). Para ilustrar este último aspecto remite al ejemplo XL, aunque Juan Manuel considera que las buenas obras que se llevan a cabo en busca de la fama también son válidas. En este aspecto vuelve a tomar como referencia a Tomás de Aquino, quien, aunque propugnaba que las buenas obras deberían realizarse *per se* en busca de la beatitud sin esperar reconocimiento ni recom-

pensa, consideraba que «la ambición de gloria tiene cierto vestigio de virtud, al menos mientras busque la aprobación de los buenos y se niegue a desagradarlos» (2012: 42). En consecuencia, no se debe despreciar a quien realiza buenas obras en pro de un reconocimiento o recompensa terrenos, pues más valor tienen estos actos interesados, que siempre beneficiarán a otro, que su omisión: «comme quier que el bienfazer en cualquier guisa o por cualquier entención que se faga siempre el bienfazer es bien» (CL, I, XL: 161). Esta misma idea la desarrolla de manera extensa en el siguiente fragmento:

Commo quier que mantenía assaz bien su regno, non se travajava de fazer otra cosa onrada nin de grand fama, de las que suelen et deven fazer los buenos reys, can non tan solamente son los reys tenidos de guardar sus regnos, mas los que buenos quieren ser, conviene que tales obras fagan por que con derecho acrescienten su regno et fagan en guisa que en su vida sean muy loados de las gentes, et después de su muerte finquen buenas fazañas de las buenas obras que ellos ovieren fechas (CL, I, XLI: 165).

Además, para salvarse es imprescindible vivir teniendo fe en la religión católica, la única verdadera, y creyendo y cumpliendo sin dudar todos sus preceptos (Marcos 16, 16 y Lucas 11, 28):

Pero devezes saber que para ganar la gloria del Paráyso, que ha de guardarse omne de malas obras, que mester es de fazer buenas obras. Et estas buenas obras para guardar las almas et guisar que vayan a Paráyso ha mester y estas cuatro cosas: la primera, que aya omne fee et viva en ley de salvación; la segunda, que desde es en tiempo para lo entender, que crea toda su ley et todos sus artículos et que non dubde en ninguna cosa dello; la tercera, que faga buenas obras et a buena entención, por que gane el Paráyso; la cuarta, que se guarde de fazer malas obras, por que sea guardada la su alma de yr al Infierno (CL, V: 261).

Juan Manuel amplía el postulado de origen bíblico (Colosenses 2, 8) y agustino (*La Ciudad de Dios*, l. VIII, especialmente cap. X)⁷ de la superioridad de la fe sobre razón, enriqueciéndola con la conclusión tomista de la superioridad de la teología sobre la filosofía (ST, I, q. 1, art. 5), según la cual la teología parte de principios evidentes que emanan de Dios, por lo que no deben ser demostrados (ST, I, q. 1, art. 2), y a partir de los cuales se pueden demostrar los dogmas, mientras que la filosofía, fundada en la razón, se dedica al estudio del mundo y está al servicio de la teología (ST, I, q. 1, art. 5-6 art. 6 y ST, III, q. 23, a. 6), por lo que contribuye a argumentar y a comprender los dogmas (ST, I, q. 1, art. 8). Por ello, aunque los sabios y letrados han podido

7. Resulta, además, especialmente interesante: «*La ciencia hincha. La caridad edifica*. Además, la caridad no envidia ni infla. Empléese la ciencia como un cierto andamio por el cual va subiendo la estructura de la caridad, que permanece para siempre, aun después de la destrucción de la ciencia. Si se la emplea con un fin de caridad, es altamente útil; utilizada por sí misma sin esa finalidad, no sólo es superflua, sino también probadamente pernicioso.» Epístola LV, cap. XXI, 39, 1951: 363-365.

razonarlos y comprenderlos en toda su extensión a través de sus lecturas (ST, I, q. 1, art. 1 y *Suma contra gentiles*, l. I, cap. IV), todos los cristianos creen —«Et bien creed que en aquella manera que lo tiene la veziguela que está filando a su puerta al sol,» (CL, V: 261- 262)— que Jesús fue engendrado por el Espíritu Santo en la Virgen María, pero nació y creció como un hombre (Mateo 1, 18-23 y 2, 22; Lucas 1, 35 y Juan 1, 14), predicó (Mateo 4, 17 y 23 y Lucas 4, 14), fue apresado (Mateo 26, 47-56; Marcos 14, 43-48 y Lucas 22, 47-53) y atormentado (Marcos 15, 16-19 y Juan 19, 1), murió por nosotros (Mateo 27, 50; Marcos 15, 37; Lucas 23, 46 y Juan 29, 30), resucitó al tercer día (Mateo 28, 6; Marcos 16, 9 y Lucas 24, 5), se apareció (Mateo 28, 9-10; Marcos 16, 12; Lucas 24, 36 y Juan 20, 14-17 y 21, 4-7), subió a los cielos en cuerpo y alma (Marcos 16, 19 y Lucas 24, 51), envió el Espíritu Santo a los apóstoles (Juan 16, 13-15 y 20, 22) y los mandó a escribir y predicar su mensaje (Mateo 19, 19; Marcos 16, 15 y Lucas 24, 47) y creen sin dudar todos los otros artículos y misterios de la fe (la Santísima Trinidad, la Inmaculada Concepción o la permanente virginidad de María).

Siguiendo su costumbre de aludir a otras obras anteriores suyas, Juan Manuel remite a *El libro de los estados* (parte I, capítulos XXVI-XLI, 1991: 108-186), en que desarrolla los argumentos que demuestran los principales dogmas católicos, pero, con el pretexto de que quizá los receptores no puedan consultarlo, los sintetiza: paternidad de Dios de todas las criaturas, la humanidad de Cristo, el misterio de los sacramentos, la composición del hombre en cuerpo y alma, el Juicio Final, la necesidad de vivir y cumplir los preceptos cristianos y la necesidad de evitar las malas obras y realizar buenas acciones. Sin embargo, considera necesario completar la demostración de *El libro de los estados* sobre la veracidad de los sacramentos para convencer a los incrédulos e infieles y reafirmar la universalidad del cristianismo, así que, siguiendo el precepto retórico de la *abbreviatio*, se centra en la eucaristía y el bautismo y argumenta su misión redentora, al tiempo que los relaciona con el misterio cristológico y trinitario.

Comienza por la eucaristía, «el sacramento del cuerpo de Dios, que es el sacramento de la hostia que se consagra en el altar» (CL, V: 264) y del que: «todo omne, aunque no sea christiano, et aya en sí razón et buen entendimiento, entenderá que se prueba con razón» (CL, V: 264). Juan Manuel sintetiza las razones expuestas en los Evangelios (Mateo 26, 26-27; Marcos 14, 22-24; Lucas 22, 17-20 y Juan 6, 26-58), por Pablo de Tarso, Agustín de Hipona⁸, Tomás de Aquino (*Suma contra gentiles*, l. IV, caps. LXI-LXIX) o Francisco de Asís para explicar este sacramento: el pecado original condenó al hombre y Dios decidió redimirlo a través de su hijo, que

8. Agustín de Hipona parte de la doctrina de Pablo de Tarso expuesta en la Primera Carta a los Corintios (10, 17 y 12, 27). Para el africano la eucaristía es una manera de unirnos a la cabeza, que es Cristo. Su doctrina está dispersa a lo largo de toda su obra, aunque se concentra especialmente en los sermones en que comenta el capítulo 6 del Evangelio de Mateo, en los comentarios al Padre Nuestro, en el sermón dedicado al capítulo 6 de Juan y en las Epístolas 54 y 55.

instituyó la eucaristía, el sacramento que simboliza el sacrificio de su cuerpo y de su sangre en la pasión mediante el pan y el vino y, siguiendo también a los mismos autores, la unión de todos los cristianos en un solo cuerpo, del que Cristo es cabeza:

cada día desciende desde el seno del Padre al altar en manos del sacerdote, y así como a los santos apóstoles pareció en verdadera carne, así ahora se nos muestra en el sagrado pan. Y como ellos con su vida corporal veían solamente su carne, mas mirándolo con los ojos espirituales creían que era el mismo Señor Dios, así nosotros, viendo el pan y el vino con los ojos corporales, creamos firmemente que están allí su Cuerpo y Sangre vivos y verdaderos (Admoniciones, 1. Francisco de Asís).

El Altísimo Padre del cielo nos anunció por medio de S. Gabriel Arcángel a este su Verbo, el cual, siendo tan digno, santo y glorioso descendió al seno de la gloriosa Virgen María, de cuyas entrañas tomó la verdadera carne de nuestra humanidad y frágil naturaleza: Él mismo, siendo rico, quiso, juntamente con su bienaventurada Madre, abrazar, sobre todas las cosas que hay en el mundo, la pobreza. / Y cerca ya de su Pasión, celebró la Pascua con sus discípulos y tomando el pan dio gracias y bendijo y lo partió, diciendo. *Tomad y comed, este es mi cuerpo.* Y tomando el cáliz dijo: *Esta es mi sangre del Nuevo Testamento, la cual será derramada por vosotros y por todos para remisión de los pecados.* Después oró al Padre, diciendo: *Padre si es posible, aparta de mí este cáliz.* Y tuvo un sudor como de gotas de sangre, que caían sobre el suelo. Sin embargo, sujetó su voluntad a la del Padre, diciendo: *Padre, hágase tu voluntad, no como yo quiero, sino como tú quieras.* Ahora bien: el Padre quiso que el Hijo bendito y glorioso, que nos entregó y nació por nosotros, por su propia sangre se ofreciese en sacrificio y holocausto en el ara de la cruz, no por Él, por quien fueron hechas todas las cosas, sino por nuestros pecados, dándonos ejemplo para que sigamos sus huellas. Y quiere que todos seamos salvos por Él y le recibamos con corazón sencillo y cuerpo casto [...] Quien no come su carne y no bebe su sangre no puede entrar en el reino de Dios («Carta a todos los fieles», Cartas. Francisco de Asís, 1974: 101-103).

seyendo el jueves de la cena a la mesa con sus apóstoles, sabiendo que otro día debía seer fecho sacrificio del su cuerpo et sabiendo que los omnes non podían seer salvos del poder del Diablo, en cuyo poder era caydos por el pecado del primer omne, nin podían seer redimidos sinon por el sacrificio que dél se avía de fazer, quiso por la su grand bondat soffrir tan grand pena commo sufrió en la su pasión (CL, V: 265-266). Et porque Jhesu Christo, segund omne, avía de morir et non podía fincar en el mundo, et Él era el verdadero cuerpo por que los omnes avían de seer salvos, quisonos dexar el su cuerpo verdadero, assí conplido commo lo Él era, en que se salvassen todos los derechos et verdaderos christianos (CL, V: 266).

El noble pone de manifiesto que la gracias a la pasión (Marcos 8, 31) fueron redimidos todos los que se encontraban en el Limbo⁹ y destaca el simbolismo de

9. Se refiere al Limbo de los Justos mencionado en Lucas 16, 19-31 (también denominado Limbo de los Patriarcas o Seno de Abrahán) del Antiguo Testamento, donde se congregaban los justos nacidos antes de la pasión de Cristo y que, por tanto, habían vivido en una falsa fe sin ser responsables.

la partición del pan que remite al dolor afligido a Jesucristo por los hombres y a la unidad de la iglesia. El valor de este gesto queda subrayado al recordar que tras la resurrección los apóstoles reconocieron a su maestro por la belleza con que realizaba esta acción (Lucas 24, 13-25).

A continuación, argumenta el bautismo, imprescindible para limpiar el pecado original o de nacimiento, consecuencia del gozo pecaminoso de la reproducción sexual. En el judaísmo se había instituido la circuncisión, practicada solo a los varones (Génesis 17, 12-14). Jesús fue circundado (Lucas 2, 21), pero decidió ser bautizado por Juan Bautista (Mateo 3, 13-16 y Lucas 3, 16 y 21), para quien solo era un rito depurativo sin valor sacramental. En el cristianismo se instituyó como sacramento depurativo por el valor simbólico del agua y por su universalidad. Agustín de Hipona había expuesto su pensamiento sobre este sacramento en *El matrimonio y la concupiscencia* (l. I, XVIII, 20) y Tomás de Aquino se ocupó de él, entre otros escritos, en la *Suma contra gentiles* (l. IV, capítulos L-LII y LIX). Juan Manuel, aprovecha sus *razones* sobre el bautismo para incidir en la explicación del misterio trinitario: «Yo te bateo en el nombre del Padre, et del Fijo et del Espíritu Sancto, y mismo dize et nonbra toda la Trinidad et muestra el poder del Padre et el saber del Fijo et la bondad del Espíritu Sancto» (CL, V: 268).

La complejidad y veracidad de la eucaristía y del bautismo confirman el resto de sacramentos, a los que solo menciona, y prueba el misterio cristológico: «Pero que si alguno dixiere que esto tañe en fe et que él non quiere aver fe sinon en cuanto se mostrare por razón, digo yo que demás de muchas razones que los sanctos et los doctores de Sancta Iglesia ponen, que digo yo esta razón» (CL, V: 265). Y explica poco después la motivación y objetivo del sacramento:

Et porque Jhesu Christo, segund omne, avía de morir et non podía fincar en el mundo, et Él era el verdadero cuerpo por que los omnes avían a seer salvos, quíso-nos dexar el su cuerpo verdadero, así conplido commo lo Él era, en que se salvassen todos los derechos et verdaderos christianos (CL, V: 266).

Francisco de Asís había explicado una centuria antes de forma sencilla el misterio y significación eucarísticos:

te damos gracias por Ti mismo y porque has creado todas las cosas espirituales y corporales por tu santa voluntad, y por medio de tu único Hijo y del Espíritu Santo; y, creados a tu imagen y semejanza, nos pusiste en el Paraíso, de donde por nuestra culpa caímos. También te damos gracias porque así nos creaste por medio de tu Hijo, así por el afecto con que nos amaste hiciste nacer de la beatísima, santa, gloriosa y siempre Virgen María a este mismo Dios y Hombre verdadero, y quisiste con su cruz, sangre y muerte rescatarnos a nosotros cautivos. Y te damos gracias porque ese mismo Hijo tuyo ha de venir luego en la gloria de su majestad a lanzar en el fuego eterno a todos los malditos que no hicieron penitencia y no te conocieron, y a decir a todos los que te conocieron y te adoraron y en penitencia te sirvieron: *Venid, benditos de mi Padre; recibid el reino que os está preparado desde el origen del mundo.* («Primera regla de los frailes menores, 23. Oración, alabanza y acción de gracias». Francisco de Asís, 1974: 46-47).

El carácter y sentido teológico último de *El conde Lucanor* —la salvación del alma— quedan de manifiesto en esta quinta parte, en que define y caracteriza al hombre y la vida humana recogiendo el legado de las fuentes bíblicas, de los Padres de la Iglesia, de pensadores medievales y de religiosos próximos temporalmente, lo que indica que la formación de Juan Manuel era superior a la que reconoce en sus escritos.

CONCLUSIONES

En este breve tratado-epílogo a *El conde Lucanor*, compuesto cuando su ascendente político ya se había oscurecido y se había visto forzado a concluir su intensa e intrigante participación en la vida política, Juan Manuel, continuando con la tradición compiladora alfonsí, sintetiza, amalgamando fuentes bíblicas y de pensadores clásicos y cristianos, la doctrina cristiana sobre la salvación, que ya había aparecido diseminada en los ejemplos, y la de la condena a las penas del Infierno, interpretada de forma laxa e interesada al incidir en la intención, de manera que se exculpa y exonera al estamento nobiliario de la responsabilidad de las obras ejecutadas para conseguir rectos fines. Para el escritor es tan importante este aspecto que, puesto que no aparecía ninguna narración sobre esta cuestión en el «Libro de los ejemplos», lo ilustra con un apólogo de claro contenido propagandístico estamental.

Al incidir en la intención para la condena a las penas del Infierno en este tratado, Juan Manuel vuelve a poner la literatura al servicio de la transmisión de sus inquietudes e intereses, en este caso espirituales, entre los miembros de su estamento: «Et porque este libro es fecho en romance, que lo podrían leer muchas personas, tan bien homes como mugeres.» (CL, V: 275). También muestra su vasta red de influencias. Justamente este carácter pedagógico explica que exponga de modo claro, ameno y escueto preocupaciones filosófico-teológicas de su época como la teoría hilemórfica aristotélico-tomista, la vileza de la vida humana, la importancia del libre albedrío y la intención en la condena, la incomprensión y limitación humanas a la hora de valorar los actos ajenos, solo enjuiciables por Dios, o la función especulativa de la filosofía para la teología y que incida en los dogmas más difíciles de entender para los legos: la humanidad de Cristo, el misterio trinitario y el sentido y función de los sacramentos, centrándose en la eucaristía y el bautismo, cuya simbología podía resultar críptica para los seglares.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de las obras de Juan Manuel

- Bleuca Perdices, J. M. (ed.) (1969). *El conde Lucanor*, Madrid, Castalia.
- Bleuca Perdices, J. M. (ed.) (1981). *Obras completas*, 2 tomos, Madrid, Gredos.
- MacPherson, I. R. y Tate, R. (eds.) (1991). *Libro de los estados*, Madrid, Castalia.
- Mota Placencia, C. (ed.) (2003). *El libro infnido*, Madrid, Cátedra.
- Serés Guillén, G. (ed.) (1994). *El conde Lucanor*, Barcelona, Crítica.

Libros y artículos consultados

- Abad Nebot, F. (1982). «Lugar de don Juan Manuel en la historia de la lengua», en AA.VV. *Don Juan Manuel: VII centenario*, Murcia, Universidad y Academia Alfonso X el Sabio, pp. 9-15.
- Agustín de Hipona (1951). *Obras completas de san Agustín, VIII: cartas*, Madrid, BAC
- , (1958). *Obras completas de san Agustín, XVI-XVII: La ciudad de Dios*, Madrid, BAC.
- , (1979). *Las confesiones*, Madrid, BAC.
- , (1984). *Obras completas de san Agustín, XXXV: escritos antipelagianos (3.º)*, Madrid, BAC.
- , (2006). *Obras completas de san Agustín, V: escritos apologéticos (2.º): La Trinidad*, Madrid, BAC.
- Alvar Ezquerro, C. (1985). «Contribución al estudio de la Parte V de *El Conde Lucanor*», *La Corónica*, 13, 1985, pp. 190-195.
- Anselmo (1953). *Obras completas, II*, Madrid, BAC.
- Aristóteles (1996). *Acerca del cielo; Meteorológicas*, Madrid, Gredos.
- , (2008). *Física*, Madrid, Gredos.
- , (2014). *Acerca del alma*, Madrid, Gredos.
- Ariza Viguera, M. (1983). «La segunda parte *Del conde Lucanor* y el concepto de oscuridad en la Edad Media», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 6, pp. 7-20.
- Ayerbe-Chaux, R. (1975). «*El conde Lucanor*: materia tradicional y originalidad creadora». Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Benito y Durán, A. (1950). *El infante don Juan Manuel y la orden de predicadores*, Ciudad Real, Gráficas Cervantes.
- , (1972). *La filosofía del infante don Juan Manuel*, Alicante, Excma. Diputación Provincial.
- Bernardo de Claraval (1988). *Obras completas, VI: Sermones varios*, Madrid, BAC.
- , (2014). *Obras completas, V: Sermones sobre El cantar de los cantares*, Madrid, BAC.
- Blecua Perdices, A. (1980). *La transmisión textual de «El conde Lucanor»*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Caldera, E. (1966). «Retórica, narrativa e didáctica nel *Conde Lucanor*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, XIV, pp. 5-120.
- Clemente Fernández, S. I. (1980). *Los filósofos medievales, selección de textos, II*, Madrid, BAC.
- Degiovanni, F. (1999). «Retórica de la predicación e ideología dominica en la quinta parte de *El conde Lucanor*», *Bulletin hispanique*, 101-1, pp. 5-18.
- Devoto, D. (1974). «Cuatro notas sobre la materia tradicional en don Juan Manuel», en *Textos y contextos*. Madrid, Gredos.
- Deyermond, A. (1982). «Cuentos orales y estructura formal en el *Libro de las tres razones*», en AA.VV. *Don Juan Manuel: VII centenario*, Murcia, Universidad y Academia Alfonso X el Sabio, pp. 75-87.
- Díez de Revenga, F. J. y Ruiz Abellán, M.C. (1981). «Denominación y títulos de Don Juan Manuel», *Miscelánea Medieval Murciana*, 8, pp. 9-29.
- Francisco de Asís (1974). *Escritos de san Francisco*, Barcelona, Editorial Seráfica.
- Funes, L. (2015). «Entre política y literatura: estrategias discursivas en don Juan Manuel», *Medievalia. Revista d'Estudis Medievals*, 18, 1, pp. 9-25.
- Giménez Soler, A. (1932). *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico*, Zaragoza, A. Giménez Soler.

- Gimeno Casalduero, J. (1977). «El Conde Lucanor: composición y significado», en *La creación literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 19-34.
- Gómez Redondo, F. (1992). «Géneros literarios de don Juan Manuel», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, n. 17, pp. 87-125.
- , (1998). *Historia de la prosa medieval castellana. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, vol. 1, Madrid, Cátedra, pp. 1093-1204.
- , (2002). «Don Juan Manuel, Trastámara», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévaux*, n. 25, pp. 163-181.
- Herrera Casado, A. (1993). «El estado itinerante de don Juan Manuel», en *Actas del I Congreso Internacional de Caminería Hispánica, II*, Madrid, AACHE Ediciones, pp. 11-28.
- Hijano Villegas, M. (2004). «Historia y poder simbólico en la obra de don Juan Manuel», *Voz y letra*, 25, 1-2, pp. 71-109.
- Janin, E. y Harari, J. (2017). «La función de la prueba en los ejemplos I y XXIV del *Libro del conde Lucanor* en el contexto de la relación estamental de don Juan Manuel y Alfonso XI», e-Spania, [en línea], 28. Disponible [en línea](#).
- Kinkade, R. P. (2004). «Beatrice «Contesson» of Savoy (c. 1250-1290: The mother of Juan Manuel)», *La coronica*, vol. 32, n. 3, pp. 163-226.
- Lacarra Ducay, M. J. (2006). *Don Juan Manuel*, Madrid, Síntesis.
- Lacomba, M. (2015). «Escritura, ética y política en la segunda parte de *El libro del Conde Lucanor*», e-Spania, [en línea], 21.
- Lida de Malkiel, R. (1966). «Tres notas sobre don Juan Manuel», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 92-133.
- Looze (de), L. (2000). «*El conde Lucanor*, part V, and the Goals of the Manuelian Text», *La coronica*, vol. 28, n. 2, pp. 129-154.
- , (2001). «The «Nonsensical» Proverbs of Juan Manuel's *El Conde Lucanor*, Part IV: A Reassessment», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 25, n. 2, pp. 199-221.
- Lomax, D.W. (1982). «El padre de Juan Manuel», en AA.VV. *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia y la Academia Alfonso X el Sabio, pp. 163-176.
- López Serrano, A. (1999). *Jaime II, don Juan Manuel y el señorío de Villena*, Alicante, Instituto de Cultura Joan Gil Albert.
- Lotharii Cardinalis (Innocentii III) (1955). *De miseria humane conditionis*, Padova, Antenore.
- Macpherson, I. (1970). «Dios y el mundo: the Didacticism of El Conde Lucanor», *Romance Philology*, n. 24, vol. 1, pp. 26-38.
- , (ed.) (1977). *Juan Manuel Studies*, Londres, Tamesis Books Limited.
- Maravall, J. A. (1983). «La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel», en *Estudios de Historia del pensamiento español, I, Edad Media*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 3.^a ed., ampliada.
- Márquez Villanueva, F. (2004). *El concepto cultural alfonsí*, Bellaterra, Barcelona.
- Orduna, G. (1982a). «La autobiografía literaria de don Juan Manuel», en AA.VV. *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad de Murcia y la Academia Alfonso X el Sabio, pp. 245-258.
- , (1982b). «El libro de las armas: clave de la «justicia» de don Juan Manuel», *Cuadernos de Historia de España*, 47-48, pp. 230-268.
- Pretelet Marín, A. (1982). *Don Juan Manuel, señor de la llanura: repoblación y gobierno de la Mancha albacetense en la primera mitad del siglo XIV*, Albacete, Instituto de Estudios Albaceteños.

- Rico Manrique, F. (1986). «Crítica y modelos de cultura en el *Prólogo general* de don Juan Manuel», en *Studia in honorem prof. M. De Riquer*, vol. I, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 409-423.
- Rodríguez Velasco, J. (2009). *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*, Madrid, Akal.
- Ruiz, M. C. (1989). *Literatura y política: el «Libro de los estados» y el «Libro de las armas» de don Juan Manuel*, Potomac, Scripta Humanistica.
- Scholberg, K. R. (1977). «Figurative Language in Juan Manuel», en Macpherson, I. R. (ed.) *Juan Manuel Studies*, Londres, Tamesis Books Limited, pp. 143-156.
- Serés Guillén, G. (1994). «Procedimientos retóricos en de las partes II.^a-IV.^a de *El conde Lucanor*», *Revista de literatura medieval*, n. 6, pp. 147-170.
- Stefano, L. de (1962) «La sociedad estamental en las obras de don Juan Manuel», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, n. 16, vol. 3/4, 1962, pp. 329-354.
- Taylor, B. (2009). «Don Juan Manuel, lector de la literatura sapiencial: preceptiva y modelo», *Revista de poética medieval*, n. 23, pp. 135-150.
- Tomás de Aquino (1952). *Suma contra gentiles, I*, Madrid, BAC.
- , (1953). *Suma contra gentiles, II*, Madrid, BAC.
- , (1989). *Suma de Teología II*. Parte I-II, Madrid: BAC, 2.^a ed.
- , (1990). *Suma de Teología II*. Parte II-II(a), Madrid: BAC.
- , (1994). *Suma de Teología IV*. Parte II-II(b), Madrid: BAC.
- , (1996). *Suma de Teología V*. Partes III e índices, Madrid: BAC.
- , (2002). *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*, vol. I/1, Pamplona, Eunsa.
- , (2004). *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*, vol. I/2, Pamplona, Eunsa.
- , (2005). *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*, vol. II/1, Pamplona, Eunsa.
- , (2008). *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo*, vol. II/2, Pamplona, Eunsa.
- , (2001). *Suma de Teología I*. Parte I, Madrid, BAC, 4.^a ed., 1.^a reimp.
- , (2012). *La monarquía*, Madrid, Tecnos, 4.^a, 1.^a reimp.
- Vega, M. J. (2011). «La exaltación de los humildes. El *De miseria humanae conditionis* de Inocencio III», *Propaladia*, n. 5, pp. 1-23.
- Vorreux, D. (1969). «François d'Assise et Jésus de Nazareth», *Évangile Aujourd'hui*, n. 64, pp. 61-69.

EL MODELO DE SALOMÓN Y LA LITERATURA ARTÍSTICA SOBRE ARQUITECTURA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI Y XVII: LA MONARQUÍA Y EL ESCORIAL

MIGUEL ÁNGEL ESPINOSA VILLEGAS

Universidad de Granada

RESUMEN: La influencia del texto de Ezequiel sobre su visión del tercer Templo en la literatura artística y el arte barroco ha sido ya convenientemente estudiada. Pero la historiografía moderna no suele prestar atención a los antecedentes de tipo cultural cuando estos son de naturaleza filosófica y simbólica, pues se refieren a una cosmogonía y a una cosmovisión muy precisas que podrían entrar en conflicto con la ortodoxia. Este trabajo pretende poner en valor esa presencia teórica del espíritu bíblico hebreo y su mundo interpretativo también en nuestro arte barroco. Buscamos una aproximación al mundo simbólico que la tradición judía aportó a nuestra cultura de la imagen y que de algún modo impregnó la producción artística arquitectónica, tanto en su faceta espacial como decorativa, de los siglos XVI y XVII. Felipe II, el nuevo Salomón se presenta ante la cristiandad como garante de la modernidad.

Palabras clave: El Escorial, Ezequiel, sinagoga sefardí, Templo de Jerusalén, Villalpando, Felipe II

ABSTRACT: The influence of Ezekiel's text about his vision of the third Temple in art literature and baroque has already been well studied. Modern historiography does not usually pay attention to cultural-type antecedents if these are philosophical and symbolic since they refer to a very precise cosmogony and cosmovision that could conflict with orthodoxy. This work tries to put in the value that theoretical presence of the Hebrew biblical spirit and its interpretative world also in our Baroque art. We seek an approximation to the symbolic world that the Jewish tradition contributed to our culture. Somehow this influence on image and art permeated the architectural artistic production, both in its spatial and decorative facet, in the sixteenth and seventeenth centuries. Felipe II is the new Solomon that appears before Christianity as the guarantor of modernity.

Keywords: El Escorial, Ezekiel, Sephardic synagogue, Temple of Jerusalem, Villalpando, Felipe II

LA VISIÓN DE EZEQUIEL Y LA ARQUITECTURA RELIGIOSA HISPANA. LA ARQUITECTURA COMO COSMOGONÍA Y COSMOVISIÓN

Desde los siglos de la Antigüedad, el conocimiento del Templo no tenía más base que lo dicho en el segundo libro de Crónicas, el primero de Reyes, el tratado de *Middoth* en la Misná y algunas noticias que pudieran extraerse de los textos de Flavio Josefo o las descripciones, casi siempre de mayor valor sentimental que real, realizadas por peregrinos y viajeros a la ciudad. Estas descripciones medievales toman como referencia un espacio islamizado y generan bastante confusión al integrar en el ideario del Templo una serie de elementos de carácter decorativo y arquitectónico ajenos a la realidad arqueológica. No obstante, son las fuentes básicas aducidas por los partidarios de una renovación del edificio de acuerdo a la ley mosaica y a la revelación divina. Arias Montano o el Padre Sigüenza defenderán siempre esta línea de continuidad en la polémica que se establezca al tratar el tema de la relación entre El Escorial y Jerusalén.

El Templo de Jerusalén es en realidad una sucesión de construcciones, derribos y reconstrucciones que tienen lugar desde la primera erección en el siglo X a.C. en época de Salomón. Esta estructura, destruida en el 585 a.C. por las huestes de Nabucodonosor, se recupera unos cincuenta años más tarde, en época de Darío, con el aporte de la población que había sido deportada a Babilonia. Este Segundo Templo se verá modificado y agrandado en época de Herodes, siglo I a.C., para ser de nuevo destruido en época del emperador romano Tito hacia el 70 d.C. Desde entonces, la materialidad del Templo se reduce a unos escasos restos arqueológicos cuya secuencia fue continuada con todo el tratamiento textual que experimenta la visionaria descripción que hace Ezequiel de un futuro Tercer Templo. Esta descripción, realizada durante el exilio babilonio en la primera mitad del siglo VI a.C., toma forzosamente como modelo y referencia al templo de época salomónica, por cuanto que el conocido como Segundo Templo aún no había sido construido. De esta suerte, el uso que hará la monarquía española de la imagen ensoñada y descrita en los textos de Ezequiel establece un claro mensaje al enlazar con la casa de David y sortear toda interferencia negativa de la época decadente que pudiera sugerir la construcción herodiana.

La situación histórica española durante los primeros siglos de la Edad Moderna y el empeño de nuestra monarquía por presentarse como imperio católico, espejo y continuación de la monarquía davídico-salomónica, determinan que estas descripciones fuesen elegidas como material de trabajo y reflexión sobre el que articular un programa arquitectónico de representación del poder. Se persigue la creación de un marco referencial adecuado para un rey que, como Salomón, gobierna con justicia a su pueblo, al tiempo que se erige en intermediario entre este y Dios. Salomón es el rey que ha hecho efectiva la unidad de Israel heredada de David y ha ensanchado la tierra hasta Damasco estableciendo un imperio.

Señalan Strine y Crouch (Strine y Crouch, 2013: 884) que el Libro de Ezequiel refleja una nueva visión y comprensión de las relaciones de Dios con el ser huma-

no judío empleando como vectores las naciones del entorno y sus características, como hace en los capítulos 25 a 32 dedicados a los oráculos contra las naciones. Si Babilonia representa el orden, Egipto es el caos por excelencia, mientras Israel, que debe redefinir su lugar tras el exilio, opta por concebir ese orden babilonio como la indicación divina del camino recto. Las profecías contenidas en el libro refuerzan la idea de que Dios castigará a aquellas naciones hostiles a su voluntad y enaltecerá a un Israel redimido entre todas ellas. Una nación y un rey católicos en medio de las tensiones religiosas europeas que alcanzarán su recompensa tras la expiación de sus culpas.

La exhortación contra las naciones extranjeras era una fórmula habitual en el Antiguo Testamento que buscaba incidir no tanto en los pueblos calificados de enemigos como en el propio ánimo del pueblo. Estas fórmulas que acaban por incorporarse a la liturgia ceremonial de los monarcas hebreos, contenían claramente dos ideas cuya interpretación resultaba de extraordinario interés para cualquier monarca cristiano: la adopción divina y la promesa de dominio universal (Hayes, 1968: 90) como reza en Ps 2, 7-12.

El templo que debía construirse en Jerusalén, había de seguir un plan celestial ya constituido. Dios hace hincapié insistentemente en este hecho (Ex 25, 8-9, Ex 25, 40, I Cr 28, 19) y aunque este tema de la arquitectura revelada no fuese nuevo en absoluto, pues forma parte de la tradición semita mesopotámica, sí es cierto que se produce una transformación fundamental en la concepción simbólica del nuevo templo. Cuando Dios crea el mundo, lo hace con la armonía como principio y todas sus categorías derivadas no hacen sino poner marco a todo lo creado. La armonía no es solo una condición necesaria para la materialización, es ante todo un concepto asociado a la propia naturaleza del Creador.

Jerusalén no toma por modelo, aparentemente, un mapa del cielo como el templo de Gudea en Lagash o las ciudades babilónicas (Eliade, 1995: 17), sino el plano del tabernáculo dibujado por Dios desde el principio, ofrecido a David para que fuese construido por Salomón y situado en una Jerusalén celeste previa a la caída del ser humano. Esa Jerusalén es solo accesible al ojo de los visionarios como Ezequiel o Juan, pero es lógico que se utilice como referencia, pues la Jerusalén terrestre debe configurarse como residencia real y tangible del mismo Dios celestial. Lo verdaderamente importante en este hecho es la existencia previa de un divino patrón celeste para cualquier aspecto de la realidad humana, que de este modo queda configurada como el otro extremo de un segmento cuya cota inicial se fija en la propia conciencia divina. Desde este punto de vista, construir es tan solo materializar el concepto formulado y presente en la conciencia divina, haciéndolo asequible al ser humano.

Eliade explica la conexión entre los dos aspectos de la realidad como un acto de materialización simbólica que hace de la estructura construida un significativo punto intermedio entre la conciencia divina y la capacidad agente humana. Este punto donde se unen Cielo y Tierra estará ocupado por una montaña sagrada, un templo, un pa-

lacio o una ciudad (Eliade, 1995: 21). En el caso hebreo, como podemos advertir en algunos textos rabínicos, el monte Sion se convierte en el centro del mundo a partir del cual toda la realidad emana, existe y se ordena: «*El Dios de los dioses, Yahveh, habla y convoca a la tierra desde oriente hasta occidente. Desde Sion, la Hermosa sin par, Dios resplandece*» (Ps 50, 1-2). No es una cosmogonía original, pues también aparece en la teología heliopolitana y se hace extensiva al resto de las cosmogonías egipcias. Pero lo esencial es que para el judaísmo Sion ocupa el centro de su cosmogonía, el punto desde el que se genera todo el universo y su geografía sagrada.

Sion parece haber ampliado su significado a medida que en la ciudad conquistada por David fue operándose un cambio social y político. De este modo pasa de ser una simple ciudadela conquistada a toda una ciudad a la que David dará sentido desde el momento en que asume que la cumbre del monte Moria ha sido elegida por Dios para construir su morada en la Tierra. Tras esta decisión divina, absolutamente toda la realidad material y espiritual debe ser vuelta a precisar. Ya no es Sion o Jerusalén o el propio Moria el centro del que emanan todo lo creado y la santidad de su creador, pues desde el momento en que se erige el Templo, es este y más concretamente el lugar de la presencia de Dios, el que ocupa el puesto de centro rector del cosmos.

El Templo y su mobiliario o la liturgia creada para honrar a la *shejiná* (שכינה), absolutamente todo, configuran un mapa perfecto del acto de la creación y su proceso, como nos presentan las descripciones que Flavio Josefo hace del edificio y que los grandes rabinos irán desglosando en sus comentarios talmúdicos. La construcción del Templo en siete años sigue un paralelo con la del mundo en siete días (Levenson, 1984: 288-289): «*The Temple is to space what the Sabbath is to time, a recollection of the protological dimension bounded by mundane reality*» (Levenson, 1984: 298).

Durante toda la Edad Media la imagen del Templo se utilizó para configurar una explicación de lo que habría de ser la iglesia cristiana, no solo como edificio sino también como comunidad. El tratamiento del tema se inicia pronto entre los escritos de San Agustín y San Isidoro de Sevilla y durante buena parte de la Edad Media se busca una interpretación al tema de las medidas proporcionadas por el texto bíblico convirtiéndolas en mero símbolo de los valores deseables para la comunidad cristiana. El módulo de 20 codos que constituye la base de todo el programa arquitectónico se convierte en tema de interpretación y debate: no en balde, desentrañar su valor como referente del concepto de medida divina inmanente en la creación será una de las primeras tareas de teóricos y estudiosos de la arquitectura sagrada. Sin duda, será Ricardo de San Víctor, en la segunda mitad del siglo XII, quien con más profusión se dedique al tema de las medidas numéricas del Templo y de la necesaria relación armónica de su estructura y lo haga desde un punto de vista más arqueológico y arquitectónico, dejando a un lado toda exégesis simbólica.

Los mitos mesopotámicos hablan de una lucha entre el orden y el caos que solo culmina con la derrota de la diosa acuática Tiamat frente a Marduk. A partir de

Tiamat se crean el cielo y la tierra y con sus lágrimas nacen los ríos Tigris y Éufrates que la ordenan y distribuyen... La narración mítica concluye con la erección de un templo a Marduk, el dios héroe, como señal del nuevo orden imperante. Israel que retoma y reinterpreta este mito, muy bien podría haber fijado a través de la construcción del templo de Jerusalén un momento de la historia humana en que el orden perfecto venía a sustituir al caos. De este modo, si el Génesis revela en parte esa batalla de Dios frente al caos, la visión de Ezequiel y su nuevo templo ideal significarían sin duda el restablecimiento de un orden momentáneamente perdido. La pérdida de ese orden instituido por Dios con la destrucción de Jerusalén y su templo en la invasión babilonia, hubo de interpretarse como castigo a un pecado para salvar la supremacía del Dios de Israel, pues en caso contrario se habría de haber admitido la superioridad babilonia.

La misión histórica de Israel no puede ser otra que la de preservar dicha disposición armónica. Aun cuando momentáneamente huya de sus manos como castigo, este orden no desaparece del mundo, sino que se instala en otro pueblo como Babilonia a la espera de ser rescatado por su legítimo guardián. Ezequiel y su visión anuncian el restablecimiento, de ahí la necesidad de incluir la descripción de un nuevo edificio que venga a convertirse en piedra original desde la que emanará la restitución del orden impuesto por Dios. El templo sobre el Moria es también centro y ombligo del mundo, es el propio Dios que emerge como una roca sobre las aguas del caos.

Para un pueblo carente de tradición arquitectónica, acometer la empresa de construir el Templo de Jerusalén es mucho más que dar una casa sólida a un dios. Este acto supone reestructurar el mundo o la realidad a partir de ese punto del que mana la *shejiná* y fijarlo mediante la piedra. El templo se convierte en una especie de *omphalos* y aunque este tipo de culto no tendría sentido en el judaísmo, se establece un ritual basado probablemente en las antiguas costumbres y creencias cananeas respecto a Sion (Terrien, 1970: 317). Si para ellos Sion era el centro del mundo, de la creación y el punto de conexión entre el cielo y la tierra, Israel hace del solar del templo el lugar de morada de su Dios y centro terrenal de la salvación (Ps 74, 12). Cada piedra de la construcción introduce un valor añadido al investirse de un significado que transfiere al edificio construido en su conjunto. En la tradición hebrea, la piedra fue erigida como pilar representativo de una persona (Jos 4, 9) o grupo de ellas (Ex 24, 4) e incluso en los primeros tiempos, tuvo un carácter sagrado aún más preciso (Gn 28, 18-22) llegando a simbolizar al propio Dios, la piedra de Israel (Gn 49, 24).

EL TEMPLO-PALACIO: EL REY UNGIDO

El Escorial se ubica en una zona de transición entre la sierra y la llanura, en la ladera sur del monte Abantos (1753m), a medio camino por tanto entre Madrid y Segovia. La elección del lugar fue determinada por un par de condiciones: un clima

salubre y un mínimo de elevación que permitiese dominar el paisaje. El paraje elegido fue un terreno seco y desolado que tal vez casaba a la perfección con la intención penitencial y la visión del mundo un tanto negativa que a esas alturas tenía el rey. El eje Este-Oeste del conjunto está perfectamente orientado a Jerusalén, una idea presente en cualquier iglesia, pero que inevitablemente nos hace recordar el modo en que la sinagoga plasma el concepto de santidad trascendente desde la Ciudad Santa, convirtiéndose en el otro extremo del segmento en cualquier parte del mundo.

La idea sobre la institución monárquica que se desprende del Antiguo Testamento (I Sam 8, 12) no es demasiado positiva. La figura del rey se presenta como un obstáculo a la comprensión de la grandeza de Dios y, en cierto modo, un mal necesario que el propio Yahvé permite, como propuesta humana, aunque haciendo que un monarca como Saúl admita su inferioridad (I Sam 12, 20-25). El rey sometido es el único rey posible para Israel, un pueblo cuyo Dios es el único soberano concebible. Nuestro rey constructor se presenta ante su imperio como un personaje que debe su poder a Dios, cuya grandeza le ha sido conferida por Él y del que teme un posible castigo. Su asimilación a la figura tipo del monarca bíblico anterior a la grandeza de Salomón le permite así revestirse de una humildad necesaria que glorifique la institución como sucedía entre las páginas de Samuel. Sin embargo, esa humildad aparente se desdibuja cuando la figura real elegida es la del David guerrero o la del Salomón sapiente, una casa real que también legitima su honor en la tradición (North, 1931: 10).

La iconografía medieval había impuesto la imagen de un rey Salomón que supervisa celosamente la marcha de las construcciones sobre el Monte Moria. Bajo ningún concepto resultaba extraño el celo del monarca español con las obras escorialenses, pues, en cierto modo, tan solo asumía el papel que pretendía interpretar. Por otro lado, la tradición iconográfica de representación del Templo como edificio estaba plagada de adaptaciones a la realidad más cercana: el Templo podía ser representado con las trazas de la catedral de Florencia, por ejemplo, sin ningún tipo de problema (Wright, 1994: 415). Desde este punto de vista, monarca y monasterio solo continuaban la estela medieval de asimilación simbólica del Templo y sus figuras. Tal vez esa tradición interpretativa fuese causa de que a ojos de sus súbditos la analogía representada no necesitase mayor explicación y fuese asumida la intencionalidad del rey sin ningún tipo de asombro. El rey constructor cristiano solo podía comportarse como el rey constructor bíblico por excelencia y su obra no podía sino emular a la de aquel.

La monarquía bíblica significa la imposición de la modernidad de sus impulsores frente al peso de la tradición de sus detractores. En este sentido, pese a su predicada humildad, el rey español asume un papel de protagonista activo de la modernidad que conduzca al abandono definitivo de los tiempos medievales, prolongados en exceso y que ni siquiera la construcción de un imperio había disipado del todo. La preocupación por la estética y las cuestiones arquitectónicas que manifiesta el propio

monarca le llevan a hacer de El Escorial su empresa particular, cuidada y atendida personalmente con todos los medios económicos disponibles. Estos afanes quedan patentes además en la relación personal que mantiene con los constructores y las ricas conversaciones que les ocupan. Algunas obras menores, con una calidad que no va más allá del compendio de ideas, nos muestran el modo en que esta cuestión estético-arquitectónica alcanza carácter de estado. El proceso constructivo se vincula con temas como la moralidad o el desempeño histórico (Wilkinson, 1985), siguiendo la estela de modelos teóricos albertianos y vitrubianos, que identificaban las trazas del Templo con la armonía conceptual que el propio Dios mantuvo en la materialización de cuanto fue creado.

El Escorial se basa para algunos en la idea que el rey se forjó a partir de la descripción del Templo de Salomón hecha por Flavio Josefo e inducida por intelectuales como Benito Arias Montano. Felipe II, heredero del título de Salomón, se siente legitimado para esta inspiración, a la que tal vez Juan Bautista de Toledo presta su lápiz después de haber trabajado en un empeño similar, como lo fue el Vaticano, junto a Miguel Ángel. Si bien, otros muchos estudiosos hablan de una influencia ligeramente posterior (Moya, 1963), ejercida por la publicación de Villalpando y Jerónimo Prado sobre el Libro de Ezequiel y que contiene los diseños de este último sobre el primitivo templo jerosolimitano (Álvarez y García, 2006). No obstante, Kubler señala que el rey no podía conocer este trabajo antes de 1592 (Kubler, 1983). Para Villalpando, la visión de Ezequiel gozaba de análoga legitimidad a las trazas entregadas a David: era el mismo Dios, era el mismo templo sobre el mismo lugar de la sagrada presencia o *shekhiná*, no era lógico que Dios cambiase de idea del uno al otro. Sin embargo, era el segundo templo, de época romana, el que bajo ningún concepto podía ser certificado como obra de la mente divina, a pesar de que las fuentes que lo recogían, como Flavio Josefo, probasen la existencia de Jesús y por tanto sirviesen mucho mejor a la intención simbólica de la obra escorialense (De la Cuadra, 1996: 10).

El conjunto dedicado a San Lorenzo era también un canto a la victoria. Quizás no solo debía conmemorar el triunfo de San Quintín el 10 de agosto de 1557, ya que es bastante probable que el cuidado personal por parte del rey respondiese además al deseo de convertir el edificio, también funerario, como mausoleo habsbúrgico en un principio, en un cántico simbólico a la victoria sobre la muerte (Bayon, 1962: 26). El Escorial ha sido calificado invariablemente de frío y austero y ha sido mal entendido por buena parte de nuestra historiografía que ha criticado esta nueva estética moderna impuesta por Felipe II. Ciertamente es un propósito complejo donde las muchas y variadas funciones propuestas por el monarca debían armonizarse en un único conjunto, que tal vez por este motivo ofrece una sensación de amalgama y falta de unidad. El Escorial era palacio, residencia real y centro de gobierno y despacho de asuntos del poder, pero también era monasterio y panteón real.

La elite cultural de la corte asumía también ese papel de monarquía modernizadora, pero el rey sabía de las implicaciones sociales y políticas que la adopción de una

nueva estética podía traer aparejadas. La austeridad sin ornamentos quedaba ligada, como un nuevo orden cisterciense, a una nueva forma nacional de espiritualidad, ya sobriamente contrarreformista y bajo el diseño personal del propio monarca, quien basaba su actuación histórica en el recuro a la tradición, el afianzamiento de la fe y el conocimiento (Lazure, 2007: 61). Muchos de nuestros historiógrafos acabarán por vincular ese programa estético al espíritu de una España castellana profunda y eterna que se cierra sobre sí misma y se niega a recibir influencias del resto del mundo.

La visión de Ezequiel, cuya actuación se desarrolla bajo el reinado de Sedequías, no es en absoluto lisonjera con la monarquía. Ezequiel critica su corrupción y arremete sobre todo contra el atrevimiento de una institución que osa construir su residencia entre la de Dios y las moradas del pueblo (Ez 43, 7-12), asumiendo claramente un papel de intermediario, o que entierra a sus muertos en el suelo sagrado circundante. Si analizamos El Escorial como un trasunto de esos textos de Ezequiel, rápidamente caeremos en la cuenta de que algún cambio se debió operar en la interpretación de esta visión, cuando residencia y enterramiento aparecen en el mismo recinto sagrado. De hecho, casi podríamos afirmar que es el funerario el principal motivo constructivo por encima de la conmemoración bélica y erraríamos en el motivo, pues esta función funeraria es adquirida por el edificio a lo largo del reinado siguiente.

En otras palabras, si el modelo material arquitectónico fue la descripción del Templo en la visión de Ezequiel, el concepto ideal de su significado no se remite a esta en absoluto, sino a la imagen de la monarquía davídica. La visión del Templo en Ezequiel jugará un papel muy importante en la visión apocalíptica hebrea, es el centro de una promesa de nueva creación y de realidad eterna en el mundo divino (Hamerton-Kelly, 1970: 1). La monarquía española se convierte en la garante del cumplimiento de esta palabra. De esta forma, la erección del conjunto escorialense no parece tratarse de una empresa individual, sino del empeño de la monarquía de los Habsburgo, que de este modo legitima por un lado la institución, acudiendo al entronque con la casa de David y la tradición, pero se presenta además, gracias a la nueva arquitectura nacida de la voluntad de Felipe II, como una firme promesa de modernidad y futuro.

La tradición italiana y la bibliografía de principios del siglo XX nos ha prefigurado la imagen de un monasterio construido a partir del anhelo y del gusto personal del rey e inspirado en la arquitectura de Salomón, rediseñada por Villalpando¹. Quizás

1. KAMEN, Henry (2009). *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*. Madrid: Espasa, 87-95. Kamen deshace casi todos los mitos sobre el edificio, empezando por la forma de parrilla del plano, la relación real con San Quintín y San Lorenzo, la voluntad de Felipe II de construir un mausoleo real, un esfuerzo que debemos a Felipe III y la actuación sobre la cripta de Juan Gómez de Mora, que sigue los planos de Giovanni Battista Crescenzi para transformar el diseño circular en octogonal y acondicionar el espacio para albergar los restos reales posteriormente. La cripta fue concluida por Fray Nicolás de Madrid hacia 1654.

esta discutida afirmación pueda ser corroborada algún día, pero lo que a todas luces resulta innegable es la presencia de pequeños guiños a la tradición de este rey Sabio en un monasterio que es templo y palacio, pero también un repositorio del saber de la época, pues fue dotado de una impresionante biblioteca, al cuidado de un erudito como Arias Montano. Esta dependencia era una de las obligadas en el diseño de todo monasterio de corte jerónimo, de manera que, sin ser probablemente una imposición del monarca, su presencia resultaba normal y casi necesaria en el plano general.

Lo esencial del diseño arquitectónico basado en el Templo de Jerusalén es el modo en que liga los conceptos propios del clasicismo, orden y regla preferentemente, a una concepción de origen divino. Dios era regla también en la arquitectura y su príncipe no podía sino acatar ese orden y esa regla. Es muy probable que esta idea impregnase la estética y la espiritualidad que el propio rey pretende para su pueblo y que fuese él mismo quien la exigiese en todo su programa constructivo. Se trata de un programa desornamentado que deja atrás los excesos platerescos e impone un orden dórico sin fustes estriados, dominante en el conjunto, como prototipo de desnudez, sereno clasicismo y proporción de tipo divino. Para algunos, como el Padre Sigüenza, el proyecto significaba abandonar definitivamente el barbarismo de godos y árabes (Bury, 1976: 211) y la adopción de una estética más adecuada al constructor y, por consiguiente, bastante más majestuosa.

Llama sin embargo la atención el modo en que su propio pueblo ni supo ni quiso entenderlo, abrazando un barroco de modo casi inmediato y dispuesto al olvido más absoluto. Como señala C.H. Krinski (Krinski, 1970: 7), en la representación del Templo desde la Edad Media es posible determinar tres tendencias según su inspiración en modelos clásicos, orientales bizantinos o eclesiásticos occidentales, obviando curiosamente cualquier referencia a posibles edificios islámicos construidos sobre la cumbre del Monte Moria. Esta última tendencia a la identificación del Templo con una iglesia es tal vez la base de los proyectos renacentistas que sirvieron a la planificación de El Escorial. A lo sumo, especialmente en los siglos del barroco en adelante, para indicar una autoría hebrea, se recurría a dotar a la estructura de una cierta pátina románica. Con frecuencia este estilo, asociado al judaísmo europeo moderno en un primer momento, se completaba con algunas notas de marcado exotismo barroco que conferían al resultado final un carácter híbrido bastante extraño, del que hacen gala algunos diseños holandeses.

Pero en todos los textos que aluden a la relación simbólica o material entre El Escorial y el Templo de Jerusalén, la referencia es siempre clara y continua: el templo herodiano queda excluido en la filiación establecida. Pese a todo, las modificaciones de Herodes no afectan tanto a los módulos de medida y la configuración del templo revelado, que son coincidentes con los salomónicos, como a la distribución de espacios y elementos exteriores. Probablemente, el origen de este olvido deba buscarse en la propia consideración hebrea, en cierto modo despectiva, hacia un edificio que incorporaba manifiestos elementos paganos en su trazado con implicaciones simbó-

licas evidentes, como el uso de un tímpano en la fachada o las puertas monumentales de casetones. Ciertamente, estas líneas constituyen una especie de anagrama repetido hasta la saciedad en los mosaicos de las sinagogas bizantinas. La identificación del Templo de Jerusalén con el lenguaje arquitectónico clásico, nace de este segundo Templo herodiano. No es extraño pues, que el plano de El Escorial surja básicamente de la duplicación de ese esquema a ambos lados de la iglesia abacial.

A diferencia de las dos anteriores, la tercera visión de Ezequiel, que también gira en torno al Templo, constituye toda una promesa de restauración y reconstrucción. El culto y la vida cotidiana de Israel se restablecen tras la purga de los muchos pecados cometidos. Ambos aspectos, el civil y el religioso, están perfectamente unidos en la restauración, pese a la tajante separación material que se hace entre la tierra sagrada y la tierra propiedad del príncipe en Ez 45, 1-12. No podemos dejar de advertir ese posible carácter de doble restauración con que se gesta una obra como la realizada en El Escorial. Por otro lado, este templo-palacio hispano debió suponer para el común de la población un choque emocional y cultural similar al que supuso el de Salomón en su momento. Si Salomón aceptaba la incorporación de lo extranjero (cananeo) a la nueva tradición nacida con el Templo, pese a la segura oposición de quienes vieran esto como una suerte de concesión herética, para los españoles de fines del siglo XVI, El Escorial significaba también un profundo cambio en las formas de la monarquía y en la concepción de la religiosidad. Del esplendor plateresco a la desnudez escurialense. Pero al igual que se hizo en Jerusalén, estos cambios fueron interpretados y justificados como una mayor concesión a Dios y su dominio sobre el orbe (Bright, 1981: 218).

Es posible que incluso el aspecto formal y estructural del templo salomónico fuese rechazado por ajeno entre los hebreos reunificados por David, que no entendían los guiños a la arquitectura fenicia, egipcia o cananea, pero bajo ningún concepto podía ser rechazada la liturgia, basada en la tradición propia nacida con el Éxodo. En el caso hispano, el claro corte con la tradición estética de ese gótico que se negaba a desaparecer significaba además toda una declaración de principios políticos. El viraje estético corría parejo a la toma de conciencia de que el acto de construcción significaba principalmente poner fin a una tradición castellana girada sobre sí misma hasta el adorno flamígero como última concesión, pero también suponía dar inicio a un nuevo tiempo más ecuménico y español, que interiorizaba el orden como única forma de acometer la nueva empresa de conquista y dominio. Del mismo modo que el Templo de Jerusalén, pese a esos orígenes eclécticos que miran a todas las culturas circundantes, es esencialmente hebreo, El Escorial es una genuina representación de la cultura española del momento, pese a la extraordinaria red de influencias que convergen en su construcción. Es el símbolo de una Contrarreforma que pretende presentar al pueblo católico como legítimo heredero de aquel acuerdo entre Dios y su pueblo, renovado ahora en la construcción de un templo definitivo al modo renacentista y en España, garante defensora de este nuevo pacto.

Sostenemos que todo el proceso de construcción de El Escorial está de algún modo auspiciado o inspirado, no solo formalmente, sino ideológicamente incluso, en la lectura directa y pausada de la visión de Ezequiel. La estructura que articula ideas y contenidos en el discurso de este libro nos permite diferenciar hasta tres bloques (Harper, 1902: 203-206) temáticos relativos a la santidad del espacio del templo, la regulación del ceremonial que debe desarrollarse en él y la especial consideración derivada de la especial relación establecida entre Dios y su pueblo. Se trata de una correspondencia de tipo personal excluyente, pues queda vedada a los otros pueblos extranjeros. Dicho carácter exclusivo y diferenciador es evidenciado sobre el espacio sagrado del templo mediante la puesta en escena de una liturgia ritual e íntima.

El Escorial contempla también una respuesta a cada uno de estos capítulos en la cuidada elección del lugar de construcción, en el ceremonial que se instituye para su uso y en la especial relación que se establece entre Dios y su rey y que trasciende a todo su pueblo. De esta suerte, la españolidad se convierte en sinónimo de elección y protección por parte de Dios. Dios otorga a España la responsabilidad y gracia de sostener un imperio, haciendo que juegue un indudable papel histórico en el periplo que Él mismo ha trazado para la humanidad: España es el nuevo Israel de la neotestamentariedad. Por eso, la construcción de El Escorial no solo tomaría lícitamente la forma de ese Templo de Jerusalén futuro, sino que se habría investido igualmente de todos los significados y materializaciones de los acuerdos ya habidos entre Dios e Israel a través de sus representantes.

Si Dios, máximo arquitecto, había construido todo con armonía, orden y número, el arquitecto humano no podía sino imitar su modo de proceder. Durante toda la Antigüedad, se pretendió descubrir el sistema de medidas utilizado por Dios en su creación. Incluso fue habitual adoptar el uso de dos sistemas métricos distintos en función del uso del edificio: sagrado y humano o vulgar. Ezequiel, que se encarga de dar medidas en sus apreciaciones arquitectónicas, utiliza siempre el codo sagrado, equivalente a 7 palmos o a 28 dedos, pero sin duda estas medidas no eran equivalentes al sistema utilizado en Castilla y por fuerza hubo de acordarse primero todo lo referente a los patrones de medida, antes de acometer un diseño influenciado por los modos armónicos y numéricos hebreos deducidos de los pasajes bíblicos. La discusión sobre la medida sagrada real no conduce a ningún sitio, pues cada autor ofrece una medida propia, oscilantes todas ellas entre el codo de 28 y 32 dedos. Tan solo Villalpando define este codo como compuesto por 45 dedos y medio, lo que resulta a todas luces excesivo. En cualquier caso, sería el volumen cúbico del *debir* o *sancta sanctorum*, de 20 codos de lado, el que generaría todo el conjunto, un espacio cuyo reflejo se hace manifiesto en el Panteón de los Reyes, de medidas similares, aunque su sección sea circular en vez de cuadrada.

La concreción en el tema de las medidas era bastante importante. Fue preciso solucionar este escollo antes de acometer el desarrollo de la idea del monasterio escorialense, pero cuando se procede al mismo, los arquitectos y teóricos participantes

son conscientes del peligro de utilizar esquemas y medidas sagradas sin más explicación ante el acecho de Inquisición y Contrarreforma, aunque el trazado de la obra fuese anterior a todo el proceso contrarreformista. Algunos piensan (De la Cuadra, 1996: 7) que Felipe II, consciente de esta amenaza, evita directa y expresamente reconocer una influencia hebrea más allá de lo estrictamente bíblico en el proyecto.

LA LITERATURA ARTÍSTICA: VILLALPANDO Y EL ESCORIAL

Tras el episodio medieval de las cruzadas, la Europa de la Edad Moderna parece haberse olvidado de la Jerusalén terrenal real, definitivamente perdida y cedida al turco otomano. Sin embargo, esto no sucedió con la idea de la Jerusalén celeste que tanto sirvió de referencia iconográfica a la decoración de iglesias, catedrales y edificios civiles desde la medievalidad. Estas imágenes sobrevivieron en el debate de su significado y en el intento de precisar su alcance e influencia en el mundo terrenal. A nadie podía interesar ya tomar como referencia la decadente villa otomana (Lemire, 2010: 130) que habría venido a depositarse como una pátina que salvaguardase la antigüedad y especificidad de su valor espiritual. Los viajeros del siglo XIX y los emigrantes europeos instalados en ella se verán obligados a limpiar poco a poco ese barniz protector a la búsqueda de aquella Jerusalén terrena trasunto de la celestial. Por otro lado, asumida la pérdida de los dos templos hebreos anteriores e instituido el nuevo pacto entre Dios y el ser humano, el cristianismo hace de la propuesta de Ezequiel el símbolo de la promesa de cumplimiento de las Escrituras. El templo profetizado era el templo de la nueva humanidad en un tiempo nuevo, pero Jerusalén continuaba siendo la capital del nuevo orbe cristiano.

La relación de Europa con el tema de Jerusalén a partir del siglo XIX es básicamente arqueológica y redefine absolutamente cualquier tema relacionado. Desde este momento, comienza a pensarse, rescatarse y valorarse con nuevos parámetros, un edificio que había nacido como la nueva materialización moderna de la Jerusalén celeste. El Escorial deja de ser para la historiografía, especialmente la foránea, el monumento histórico o histórico-artístico para inscribirse en una historia arqueológico-sagrada que rastrea ideas y conceptos definidos, aunque permanezcan siempre en el ámbito de lo intangible.

No obstante, la historiografía española, que desde su nacimiento fue siempre avanzada y moderna en grado sumo, sintió un especial apego por la disquisición en torno a la arquitectura, tanto a lo meramente constructivo como a cualquier proceso inherente de significado. Esta característica de lo hispano es comprensible desde el momento en que se advierte que hay todo un imperio por construir y que debe ser dotado de infraestructuras, a diferencia de otros países donde lo puramente ornamental, como la pintura y la escultura, resulta más esencial. Sea como fuere, desde fechas muy tempranas, en España se dedican bastantes páginas de la historia del arte al tema de la arquitectura y de El Escorial, más en concreto.

Los estudios hispanos sobre el Templo se orientan pronto en dos direcciones complementarias, pero bien diferenciadas. Al esfuerzo filológico de Benito Arias Montano,

que estudia los textos bíblicos relacionados con esta arquitectura de lo sagrado, se unirá el esfuerzo interpretativo y de definición arquitectónica de Villalpando. Este análisis teórico toma en cuenta preferentemente los textos visionarios e idealistas y hace a un lado la concreción textual veterotestamentaria. La diferente sensibilidad respecto al texto bíblico mostrada por los países no católicos, determina tal vez que el tratamiento que Villalpando concede al Templo tuviese una mayor resonancia en los países de nueva tradición protestante. El análisis puramente lingüístico de Arias Montano apenas consigue superar los límites impuestos por los círculos intelectuales eclesiásticos españoles.

Por otra parte, el modo de análisis desplegado por Villalpando no resultaba extraño a otros arquitectos y artistas plásticos que por sí solos habían recorrido un camino idéntico, acudiendo al texto bíblico en busca de inspiración. La conexión política y cultural entre España y los Países Bajos durante todo el siglo XVII y el fácil acceso a los textos hispanos entre la comunidad sefardí, contribuyó sobremedida a la difusión de las ideas sobre arquitectura sagrada surgidas en la Península Ibérica.

Villalpando se forma probablemente como arquitecto con Juan de Herrera, su impronta escorialense la pondrá de manifiesto en el comentario sobre el libro de Ezequiel y la descripción que de la visión del templo contienen los capítulos 40 a 42. La obra póstuma consta de tres volúmenes, el primero aparecido en 1596 y los dos siguientes, con la información gráfica, planimétrica y simbólica, en 1604. Es esta información simbólica la que más pudo influir en la arquitectura posterior, tanto cristiana como judía, por cuanto que aporta sentido a la construcción de determinados esquemas espaciales sagrados, que resultarán válidos para todas las culturas monoteístas desde la Edad Media. El espacio fragmentado en nueve cuartos, que podríamos encontrar en la mezquita toledana de Bab al-Mardum, algunas sinagogas hispanas o ciertas iglesias ortodoxas griegas, es investido de un programa de significado astrológico o cosmogónico, que relaciona las tribus de Israel, los signos del zodiaco, los siete planetas conocidos y, por supuesto, todo lo distribuye guardando un *axis mundi* ocupado por el Templo.

El modelo de Villalpando, trabajado junto a su compañero Jerónimo Prado, será recogido y expandido por otros seguidores como Rabí Jacob Judah León (Templo) e incluso incorporado a representaciones bíblicas de Jerusalén por Jan y Casper Luyken². Pero no solo Jacob Jehuda Leon «Templo» manejó este tratado, pues muchos otros, como Elias Bouman, que integra motivos como los contrafuertes de base curva en su diseño para la Sinagoga Portuguesa de Amsterdam, consiguen extender y analizar pormenorizadamente las consecuencias de este tratado.

2. Ver la llamada *Biblia Mortier* (*Historie des Ouden en Nieuwen Testaments*) publicada en 2 volúmenes en Amsterdam, en 1700 e ilustrada por Jan Luyken, Pierre Mortier, Bernard Picart y otros. Los Luyken, padre e hijo, utilizaron también estas imágenes en la edición de las obras completas de Flavio Josefo, *Alle de Werken van Flavius Josephus*, aparecida también en Amsterdam, en 1732.

No cabe duda de que la formación de Villalpando junto a Herrera incrementa y satisface su interés por la *mathesis*, las matemáticas místicas de origen pitagórico (Álvarez y García, 2006: 82) y le pone en contacto con el mundo cabalístico de Ramón Llull que pretendía aunar filosofía y teología, fe y razón y que hacía del caballero perfecto el ser pío, valiente y combativo cuya misión era convertir al infiel e indagar acerca de la firma de Dios en cada hecho terrenal. Un papel que convenía adecuadamente a la figura de un rey decidido a retirarse a una vida ascética y de oración. Herrera, director de la Academia de Matemáticas fundada por Felipe II, quien había hecho venir desde Portugal a Pedro Ambrosio de Ondériz, pedía a este que tradujese las obras clásicas de matemáticas al tiempo que impartía sus cursos de cosmografía en la misma institución. De este modo es probable que Villalpando entrase en contacto con sus enseñanzas e interpretaciones y que luego las aplicase a sus propios diseños, respetando el concepto de belleza platónico de su maestro.

El esquema de nueve cuartos propuesto por Villalpando como base de su trazado, podría así relacionarse con el planteamiento que formulaba Llull en su *Liber de ascensu et descensu intellectus* (1304) acerca de los modos escalares del pensamiento, agrupados en tres modalidades de tres escalas cada una³. Esto conferiría tal vez al modelo de templo de Villalpando un carácter místico vinculado a la idea del conocimiento como vehículo de acceso al Creador.

Como sostiene Kravtsov (Kravtsov, 2005), el esquema diseñado por Villalpando a partir de la descripción del Templo de Jerusalén tuvo bastante repercusión durante el siglo XVII, gracias al misticismo mesiánico de la época. De tintes cabalísticos, esta corriente dota de significado a la construcción de sinagogas barrocas por todo el continente europeo, desde Polonia a Holanda o Inglaterra. El esquema clasicista de Villalpando resonará nuevamente gracias a la labor de Jacob van Campen y Daniel Stalpaert o Inigo Jones y Christopher Wren (Kravtsov, 2005: 316-317). Su mayor virtud consiste sin duda en la energía demostrada en su empeño de compatibilizar el templo ideal de Ezquiel con las descripciones arqueológicas recogidas en los libros de Reyes y Crónicas del templo salomónico. Esta ambivalencia permite a su modelo responder a las exigencias de judíos, católicos y protestantes.

Kravtsov propone que el modelo de Villalpando llega primero a las católicas Polonia y Lituania, gracias a la construcción de iglesias jesuíticas y monasterios por arquitectos procedentes de Italia y próximos al ambiente cultural hebreo que había despuntado durante el Renacimiento y se había nutrido de un considerable aporte

3. Las formas escalares que permiten el paso de los sentidos al entendimiento inteligente se organizan en tres modos:

- Lógico: Escalas de la diferencia, la concordancia y la oposición.
- Situacional: Escalas del principio, el medio y el fin.
- Cuantitativo: Escalas de la mayoridad, la igualdad y la minoridad.

sefardí. Estos arquitectos determinan el uso y la configuración de un modelo espacial dividido en nueve cuartos por la presencia de cuatro pilares centrales. Al entender de Kravtsov, este esquema, que se hará habitual en sinagogas de toda la Europa oriental y el Imperio Otomano, se habría inspirado directamente en el tratado de Villalpando. No obstante, hemos de advertir que probablemente tuvo su origen mucho antes, en las sinagogas medievales de la franja occidental ibérica, como Tomar o Bembibre. En ellas intuimos una cierta influencia del ambiente cabalístico hispano en el trazado, que muy bien podría haber sido retomado por Villalpando en sus diseños. Posteriormente habrían sido los judíos orientales, polacos y lituanos, quienes al emigrar a los Países Bajos e Inglaterra habrían llevado consigo esas ideas sobre la configuración del espacio sagrado barroco y el uso del orden compuesto de corintio y dórico como sostén, de modo que encontramos toda una arquitectura religiosa barroca de inspiración en Villalpando y sus dibujos.

LA MATERIALIZACIÓN ARQUITECTÓNICA MODERNA DE LO SIMBÓLICO

Sobre el Templo de Jerusalén, pese a todo cuanto se ha investigado hasta el momento, sigue quedando mucho por averiguar y explicar, pero este objeto de estudio siempre será problemático. A lo largo de los primeros siglos de la Edad Moderna, Jerusalén y su templo fueron tomados como paradigma de renovación y ejemplos de la posibilidad de un nuevo orden y un nuevo modo de relación entre el ser humano y Dios. De ahí la gran cantidad de trabajos que, desde el punto de vista arquitectónico, evalúan y revisan la disposición y el significado del espacio sobre el que tal encuentro tiene lugar.

El carácter ideal que nos ofrece la visión descrita en el texto de Ezequiel sirve como base a un sinnúmero de construcciones de carácter ideológico y moral que son aplicadas a una realidad deseable, generalmente utópica. Su carácter conceptual permite su adaptación a cualquier geografía y momento. De esta manera, la Edad Moderna descontextualiza en buena medida el Templo de Jerusalén y lo hace válido y adaptable a cualquier otra realidad. Así, pese a que parte de una descripción escrita que lo fija y limita físicamente, como nunca fue construido, no existe su materialidad y no hay traza arqueológica posible, cualquier intento de precisión que se amolde a lo descrito puede ser considerado válido. Toda aproximación explicativa y normativa al Templo de Ezequiel es por un lado una construcción artística ideal, pero a la vez encierra siempre un proyecto vital programado y de aplicación deseable. Esta visión del mundo encerrada entre planos y medidas adquiere una notable dimensión crítica (Goudeau, 2014) que difícilmente puede encontrarse en otra historiografía de la arquitectura, a pesar de los ensayos renacentistas más próximos.

Desde la Edad Media, el comentario de algunos textos apocalípticos, por tanto también visionarios, que describen la Jerusalén celestial (Ap 21-22), se añaden al acervo del ideario sobre el Templo y proporcionan algunas notas curiosamente arcaicas, puesto que se trata de una visión más próxima al templo salomónico que al

postexílico. Durante los siglos del barroco no todos entienden que la descripción de Ezequiel estuviese necesariamente referida a un Tercer Templo físico. Algunos como Johannes Cocceius (Goudeau, 2014: 98) afirman la inmaterialidad de este edificio justificándola en la imposibilidad de que Dios morase en una construcción salida de manos humanas.

Lo verdaderamente interesante de todas estas fuentes es comprobar la variada naturaleza e intención de los datos que proporcionan. Resulta difícil combinarlas todas ellas sobre un único modelo. La Edad Moderna no entra en disquisiciones de medidas y espacios como si lo hicieron los antecedentes medievales, pero tiene una virtud: el deseo de ofrecer una imagen aproximada de lo descrito en estos textos. A través del tratamiento gráfico de este tema se produce un trasiego de información que conecta dos momentos históricos del arte: la Antigüedad y los siglos del Barroco. La imagen del Templo se verá enriquecida con detalles estilísticos que no le corresponden, pero el arte barroco se ve asaltado en la arquitectura y la plástica por detalles que deben rastrearse entre las páginas bíblicas dedicadas a la construcción de Jerusalén.

No obstante, la lectura del libro de Ezequiel siempre nos genera una duda acerca de si lo imaginado y descrito es realmente materializable, si las medidas aportadas y la estructura dibujada son coherentes. Durante buena parte de la Edad Media cristiana, quienes se acercaron al texto lo interpretan siempre en su deseo de idealización y proyección de términos a un mundo futuro, esto es, una arquitectura celeste, espiritualizada más y solo explicable en clave teológica. Solo unos pocos osados, como Ricardo de San Víctor (Cahn, 1976: 247), lo comprendieron como una descripción minuciosa y arqueológica de algo que debería ser y cuyo trazado era preciso para comprender íntegramente el mensaje del libro. Sus dibujos son uno de los intentos más serios de autentificar la realidad propuesta como arqueológica. La Edad Moderna toma también estas dimensiones, en ocasiones irracionales y sin posible concordancia con la tradición, como las medidas ciertas de un espacio que tarde o temprano sería.

Este deseo de convertir en imagen lo escrito solo podía ser llevado a cabo por quien dominase no solo el dibujo, sino también el arte de la construcción. La única reserva procedería del hecho de que encontramos a un profesional acostumbrado a la estricta materialidad y el número trabajando con descripciones e implicaciones simbólicas y conceptuales. La artísticidad de los arquitectos de los siglos modernos pone al descubierto lo insustentable de esa aprehensión. Paralelamente, estos arquitectos hacen gala del modo en que una materialización es susceptible de responder a intereses y conceptos de la realidad casi antagónicos o reñidos. Católicos y protestantes trabajan sobre un mismo material y con unos instrumentos estilísticos idénticos, para llegar a soluciones distintas (Goudeau, 2014: 91).

Ricardo de San Víctor propone en sus ilustraciones reconstrucciones casi arqueológicas y de naturaleza casi militar para determinadas partes del templo de

Ezequiel. Probablemente pudieron ser inspiradas por las obras de un gótico incipiente del cuerpo occidental de Saint-Denis (Cahn, 1976: 251). Pero hay dos ideas importantes que reencontramos en los planos de Villalpando y Caramuel y que escapan a la estricta medievalidad: el deseo de precisión y la concepción del templo de la visión con un carácter de fortaleza, que el estilo barroco de estos acentuará y no gratuitamente.

En la visión del mundo que materializa este edificio encontramos un modelo ortogonal, cuadrado, que toma por base una especie de tablero de ajedrez (*ashtapada*) (Villanueva, 1996: 528). En él, el tiempo rompe su carácter cíclico para convertirse en un tiempo claramente lineal. De este modo, podemos decir que el cómputo temporal propio del sistema religioso judeo-cristiano que gira en torno a la figura de un Dios omnisciente y omnipresente, ha quedado sustituido por un concepto más humano e histórico, donde Dios es el punto de llegada y el ser humano el agente consciente que recorre el camino hasta su encuentro.

La revisión arquitectónica de los textos de los libros de Reyes y Crónicas sobre el Templo de Jerusalén se había convertido en lugar común en la literatura artística centroeuropea de finales del siglo xvii y permanece como tema recurrente durante la centuria siguiente. Una buena parte de estos trabajos utilizaban a Villalpando como referencia, como la publicación de las notas y reflexiones de Nikolaus Goldmann que realiza Leonhard Christoph Sturm en 1696 en su *Sciagraphia Templi Ierosolomitani*, donde toma como fuente la traducción de la Vulgata por Lutero. Goldmann confería al Templo el carácter de modelo canónico único para el desarrollo de cualquier tipo de arquitectura. Bastante más erudito, tal vez, fue el trabajo de Isaac Newton (Newton, 1996) que considera que el Templo descrito por la visión de Ezequiel se había inspirado fielmente en el salomónico y lo representaba mejor que el templo herodiano. En la literatura artística española, tal vez sea la obrita de Hilario Santos Alonso la última vez que se dedican algunas líneas al Templo de Salomón desde una concepción meramente arquitectónica (Santos, 1767).

Si hasta el siglo xviii la arquitectura de El Escorial había sido tratada casi exclusivamente desde un punto de vista técnico y arquitectónico, desde esa fecha en adelante el conjunto se convierte también en objeto de interpretaciones de tipo trascendente. Se continúa utilizando a Villalpando, pero se recupera la descripción filológica de Arias Montano, al tiempo que los diversos comentarios relacionan sus trazas con visiones cosmogónicas y lecturas espirituales o incluso esotéricas. El debate sobre el Templo se traslada al ambiente masónico y las referencias laterales a El Escorial se producen siempre a través de la obra de Villalpando. Admitir la relación simbólica de El Escorial con el Templo de Salomón es hoy algo habitual, pero no todos los autores están dispuestos a admitir la relación material y real en el diseño.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Alonso, M. y García Merayo, F. (2006). «Geometría y morfología en las trazas del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Segunda Parte». En *Acta*, 90, pp. 31-45.
- Bayon, D. (1962). «L'Escorial est-il bien 'espagnol'?». *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 17(1), pp. 23-45.
- Bright, J. (1981). *A History of Israel*. Philadelphia: Westminster Press.
- Bury, J. (1976). The Stylistic Term 'Plateresque'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39, pp. 199-230.
- Cahn, W. (1976). «Architectural Draftsmanship in Twelfth-Century Paris: The Illustrations of Richard of Saint-Victor's Commentary on Ezekiel's Temple Vision». *Gesta*, 15(1/2), pp. 247-254.
- De la Cuadra Blanco, J. R. (1996). «El Escorial y el Templo de Salomón. Influencia de las fuentes históricas hebreas en la idea y traza del Monasterio de El Escorial». *Anales de Arquitectura*, 7, pp. 7-13bis.
- Eliade, M. (1995) *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Barcelona: Altaya.
- Goudeau, J. (2014). «Ezekiel for Solomon: The Temple of Jerusalem in Seventeenth-century Leiden and the Case of Cocceius». In Goudeau, J., Verhoeven, M., & Weijers, W. (Eds.), *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture* (pp. 88-113). Capítulo IV. Leiden; Boston: Brill.
- Hamerton-Kelly, R. (1970). «The Temple and the Origins of Jewish Apocalyptic». *Vetus Testamentum*, 20(1), pp. 1-15.
- Harper, W. (1902). «Constructive Studies in the Literature of Worship in the Old Testament». *The Biblical World*, 19(3), pp. 199-208.
- Hayes, J. (1968). «The Usage of Oracles against Foreign Nations in Ancient Israel». *Journal of Biblical Literature*, 87(1), pp. 81-92.
- Kamen, Henry (2009). *El enigma del Escorial. El sueño de un rey*. Madrid: Espasa.
- Kravtsov, S. (2005). «Juan Bautista Villalpando and Sacred Architecture in the Seventeenth Century». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 64(3), pp. 312-339.
- Krinsky, C. H. (1970). «Representations of the Temple of Jerusalem before 1500». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, pp. 1-19.
- Kubler, G.A. (1983). *La obra del Escorial*. Madrid: Alianza Ed.
- Lazure, G. (2007). «Possessing the Sacred: Monarchy and Identity in Phillip II's Relic Collection at the Escorial». *Renaissance Quarterly*, 60(1), pp. 58-93.
- Lemire, V. (2010). «Les Lieux saints réinventés: Les points d'eau comme points de repère (Jérusalem, XIXème s.)». In Haider-Wilson, B. & Trimbur, D. (Eds.). *Europa und Palästina 1799-1948/Europe and Palestine 1799-1948: Religion-Politik-Gesellschaft/Religion-Politics-Society*. Wien: Austrian Academy of Sciences Press, pp. 129-156.
- Levenson, J. (1984). «The Temple and the World». *The Journal of Religion*, 64(3), pp. 275-298.
- Moya, L. (1963). «Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial». *El Escorial*, 1, Patrimonio nacional, pp. 155-180.
- Newton, I. (1996). *El Templo de Salomón*. Madrid: CSIC.
- North, C. (1931). «The Old Testament Estimate of the Monarchy». *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, 48(1), pp. 1-19.

- Santos Alonso, H. (1767). *Historia verdadera y sagrada del Rey Salomón, y fábrica del Gran Templo de Jerusalén*. Madrid: Imprenta de D. Manuel Martín.
- Strine, C., & Crouch, C. (2013). «Yhwh's Battle against Chaos in Ezekiel: The Transformation of Judahite Mythology for a New Situation». *Journal of Biblical Literature*, 132(4), pp. 883-903.
- Terrien, S. (1970). «The Omphalos Myth and Hebrew Religion». *Vetus Testamentum*, 20(3), pp. 315-338.
- Villanueva Domínguez, G. (1996). «Espacio y simbolismo» En *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 19-21 septiembre 1996. Madrid: I. Juan de Herrera, CEHOPU, 1996, pp. 525-535.
- Wilkinson, C. (1985). «Planning a Style for the Escorial: An Architectural Treatise for Philip of Spain». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44(1), pp. 37-47.
- Wright, C. (1994). «Dufay's «Nuper rosarum flores», King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin». *Journal of the American Musicological Society*, 47(3), pp. 395-441.

ESCENAS Y PERSONAJES BÍBLICOS EN EL TEATRO DE CERVANTES Y DE LOPE DE VEGA

M.^a BELÉN HOLGADO CRISTETO

Universidad de Granada

RESUMEN: En el Siglo de Oro algunos de nuestros más ilustres autores de comedias incluyeron el tema bíblico en sus obras. Lope de Vega utilizó de manera profusa los relatos bíblicos, como la historia de Tobías, la de Ester, la violación de Dina y la historia de José, pero solo el entremés de Cervantes *El Retablo de las Maravillas* se ocupa de algunas escenas o personajes del Antiguo Testamento y el interés de Cervantes no se centraba en la historia bíblica, sino en la crítica a la hipocresía de su época sobre la cuestión de la limpieza de sangre.

Palabras clave: Siglo de Oro. Teatro. Cervantes. Limpieza de sangre. Lope de Vega. Motivos políticos y morales.

ABSTRACT: In the Spanish Golden Age some of our most illustrious authors of comedy included the biblical theme in their works. Lope de Vega profusely used biblical stories, such as the story of Tobias, Ester, Dina's rape and story of Joseph, but only Cervantes' entremés *El Retablo de las Maravillas* deals with some scenes or characters of the Old Testament and the interest of Cervantes was not centered in the biblical history, but in the critic of the hypocrisy of its time on the question of the limpieza de sangre.

Keywords: Golden Age. Theater. Cervantes. Limpieza de sangre. Lope de Vega. Political and moral motives.

INTRODUCCIÓN

En el período histórico que vamos a tratar, entre 1605 y 1622, tal y como explica Oleza (Oleza, Joan, 2012: 359-376), los conocimientos sobre la Biblia estaban unidos a Arias Montano, célebre por su *Biblia Regia* o *Biblia Políglota de Amberes* de 1522 y, tras el Concilio de Trento (1545 y 1563), la traducción de la *Biblia* que se impuso fue la *Vulgata* latina, por lo que los literatos tenían que tener precaución a la hora de tratar cualquier tema que tuviera que ver con la misma, ya que podían ser acusados de confraternizar con los judíos o con los protestantes.

Nos encontramos en el reinado de Felipe III (1578-1621) cuando en 1601, por influencia del Duque de Lerma, la Corte se traslada a Valladolid y, cinco años

después, vuelve a Madrid. En 1605, Cervantes (1547-1616) publicó la primera parte del *Quijote*; en 1609 se produjo el Decreto de expulsión de los moriscos y, en ese mismo año, Lope de Vega (1562-1635) publica el *Arte nuevo de hacer comedias*, donde indica que lleva escritas, nada más y nada menos, que 480 comedias. En 1614 Lope, con cincuenta y dos años, se ordena sacerdote pero, a pesar de ello, continúa con su azarosa vida amorosa. En 1615 Cervantes publica la segunda parte del *Quijote* y *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* y, un año después, muere con sesenta y nueve años.

Al leer las obras teatrales de Lope de Vega y de Cervantes nos resulta llamativo que Lope utilice de manera abundante temas, personajes y escenas bíblicas, mientras que Cervantes se muestre casi esquivo.

Lope, quince años más joven que Cervantes, goza de un físico agraciado, lo cual propicia su éxito con las mujeres y, además, puede presumir de ser cristiano viejo. Desde niño ya fue un precoz escritor. Es secretario de nobles y sufre el destierro en varias ocasiones. Combate con la Gran Armada y contrae matrimonio en dos ocasiones, aunque se le conocen innumerables amantes con las que tiene, al menos, quince hijos e hijas. Su fama como escritor es tal, que años después de su muerte, en 1647, se recita el credo (Menéndez Pelayo, 1994: 783): «Creo en Lope todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra...».

Por otro lado, Cervantes tiene también una azarosa vida: viaja a Italia, combate y es herido en la Batalla de Lepanto, le cautivan y está en prisión en Argel y Constantinopla, intenta escapar en varias ocasiones y, cuando es rescatado, se instala en Portugal, vuelve a Orán como espía, fracasa en el aspecto matrimonial, se establece en Sevilla, es recaudador de impuestos y le acusan de apropiación indebida, por lo que es encarcelado.

Gregorio Mayans (Mayans y Siscar, 1750) nos informa de que Cervantes compuso comedias que se representaron con éxito, pero nunca llegó a alcanzar la popularidad que tenía Lope en el teatro, al que califica como 'Príncipe de la cómica española'. Lo cierto es que en 1615, Cervantes se encontraba en un «miserable estado de pobreza» y no tenía dinero para imprimir *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, dentro de las que está *El retablo de las maravillas*, por lo que, según sigue informándonos Mayans, las vendió a Juan de Villarroel.

En un principio, ambos escritores se habían demostrado admiración mutua, pero tenemos constancia de que en 1604 existía ya una enemistad declarada entre Lope y Cervantes (Tómov, 1965: 617-626). Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* (1615), escribe, aludiendo a Lope y a su parentesco con un miembro del Santo Oficio, (Zamora Vicente, 2003: 48):

No tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene, por añadidura, ser familiar del santo Oficio, y si él (Avellaneda) lo dijo por quien parece que lo dijo, engañose de todo en todo [...].

Incluso Lope pensó que Cervantes era el autor de un soneto de cabo roto que comenzaba (Pellicer y Saforcada, 1778: 170):

Hermano Lope, bórrame el soné-
de versos de Ariosto y Garcilá-
Y la Biblia no tomes en la ma-
Pues nunca de la Biblia dices le- [...]

En respuesta, Lope le contestó tildándole de cornudo, homosexual, viejo, herido y judío, ya que se decía que los que tenían pelo y la barba rojas eran judíos (Sánchez Portero, 2010):

Pues nunca de la Biblia digo le-,
no sé si eres Cervantes, co- ni cu-,
solo digo que es Lope Apolo, y tú,
frisón de su carroza y puerco en pie.
Para que no escribieses, orden fue
del Cielo que mancases en Corfú.
Hablaste, buey, pero dijiste mu;
¡oh mala quijotada que te dé!
Honra a Lope, potrilla, o ¡guay de ti!,
que es sol y, si se enoja, lloverá.
Y ese tu Don Quijote baladí
de culo en culo por el mundo va
vendiendo especias y azafrán romí,
y, al fin, en muladares parará.

Este tipo de rencillas era muy frecuente entre los escritores de la época.

Relacionado con el tema de los posibles orígenes judíos de Cervantes y el consiguiente tema de la limpieza de sangre, encontramos el entremés de *El Retablo de las Maravillas*.

EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS: UNA SÁTIRA SOBRE LA LIMPIEZA DE SANGRE

Cervantes, en algunas de sus obras, menciona nombres bíblicos (Ruth Fine, 2009: 411-418), como en *Los baños de Argel*, en la que aparecen los nombres de Raquel, Sedequías, Fares, Sadoq y Zabulón o en *La gran sultana* en la que se alude a un versículo de Jeremías; podemos entresacar en escenas de sus *Novelas Ejemplares* y del *Quijote* trazas de inspiración bíblica, pero no de manera tan manifiesta como lo haría Lope de Vega.

De cualquier forma, Cervantes usó poco las fuentes bíblicas, incluso hay quien aduce que se dudaba de su limpieza de sangre, de ahí que pudiéramos sospechar que él tratara de eludir entrar a tratar, como tema, el Antiguo Testamento. De hecho, sí escribe sobre el tema morisco, tan de moda en esos tiempos, pero solo en

El retablo de las maravillas aparecen personajes bíblicos, y con una intencionalidad muy marcada.

El entremés *El Retablo de las maravillas* (1615), que nunca llegó a ser representado, narra la historia de los comediantes y pícaros Chanfalla y Chirinos, que llegan a Las Algarrobillas y se ofrecen a representar una obra, compuesta por el sabio Tontonelo, que solo pueden ver los que son limpios de sangre y los que no son hijos bastardos. El pueblo entero acepta, asegurando que cumplen los requisitos de ser cristianos viejos y de no ser bastardos.

Las figuras bíblicas que aparecen en *El Retablo* son:

1.º Sansón y las columnas del Templo:

Si leemos en el Antiguo Testamento *Jueces* 16, 29-31 se narra:

Y Sansón palpó las dos columnas centrales sobre las que descansaba la casa, se apoyó contra ellas, en una con su brazo derecho, en la otra con el izquierdo, y gritó: «¡Muera yo con los filisteos!» Apretó con todas sus fuerzas y la casa se derrumbó sobre los tiranos y sobre toda la gente allí reunida. Los muertos que mató al morir fueron más que los que había matado en vida.

En *El Retablo de las Maravillas* la escena es la siguiente:

CHANFALLA. [...] Ea, que ya veo que has otorgado mi petición, pues por aquella parte asoma la figura del valentísimo Sansón, abrazado con las columnas del templo, para derriballe por el suelo y tomar venganza de sus enemigos. ¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguizado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado! [...].

El público asiente diciendo que lo ven:

BENITO. ¡Téngase, cuerpo de tal, conmigo! ¡Bueno sería que, en lugar de habernos venido a holgar, quedásemos aquí hechos plasta! ¡Téngase, señor Sansón, pesía a mis males, que se lo ruegan buenos!

CAPACHO. ¿Veisle vos, Castrado?

JUAN. Pues, ¿no le había de ver? ¿Tengo yo los ojos en el colodrillo?

GOBERNADOR. [Aparte] Milagroso caso es éste: así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo [...].

2.º Noé y el Arca:

En el entremés de Cervantes se habla de unos ratones que invadieron el arca de Noé:

CHIRINOS. Esa manada de ratones que allá va diciendo por línea recta de aquellos que se criaron en el Arca de Noé; dellos son blancos, dellos albarazados, dellos jaspeados y dellos azules; y, finalmente, todos son ratones.

CASTRADA. ¡Jesús!, ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana! ¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan; ¡y monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta! [...].

Sin embargo no aparece en la parte del *Génesis* relativa al arca de Noé ninguna escena en la que intervengan ratones, por lo que debemos remitirnos a una leyenda que cuenta que al arca subieron una pareja de cada especie, menos los gatos, porque en esa época no existían. Una vez comenzado el diluvio, los ratones se reprodujeron rápidamente y empezaron a comerse la comida. Noé le suplicó ayuda a Dios, y este le dijo que acariciara tres veces la cabeza del león, a la tercera caricia el león estornudó y de sus fosas nasales salieron un gato y una gata que se comieron a los ratones.

3.º Río Jordán:

El río Jordán aparece tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento y es el escenario de diversos acontecimientos: por ejemplo, en el Jordán Naamán se curó de la lepra (II *Reyes* 5) y allí es donde Juan bautizó a Jesús (*Mateo* 3, 1, *Lucas* 3).

El río Jordán le sirve a Cervantes para marcar la transición entre el comienzo judío y el final cristiano del *Retablo* (Wardropper, 1984: 25-33):

CHANFALLA. Esta agua, que con tanta prisa se deja descolgar de las nubes, es de la fuente que da origen y principio al río Jordán. Toda mujer a quien tocara en el rostro, se le volverá como de plata bruñida, y a los hombres se les volverán las barbas como de oro.

CASTRADA. ¿Oyes, amiga? Descubre el rostro, pues ves lo que te importa. ¡Oh, qué licor tan sabroso! Cúbrase, padre, no se moje.

[...]

CAPACHO. Fresca es el agua del santo río Jordán; y, aunque me cubrí lo que pude, todavía me alcanzó un poco en los bigotes, y apostaré que los tengo rubios como un oro [...].

4.º Herodías:

Con Herodías dejamos el Antiguo Testamento y entramos en el Nuevo Testamento. Herodías era la esposa de Herodes y madre de Salomé, aunque en algunos textos griegos aparece con el nombre de Herodías, como su madre. Fue la mujer que bailaba sensualmente y que contribuyó a la muerte de San Juan Bautista:

CHIRINOS. Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.

BENITO. ¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a! Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

SOBRINO. Que me place, tío Benito Repollo [...].

Ninguno de los presentes quiere que le acusen de ser judío, Cervantes satiriza a los personajes haciéndoles adoptar unas actitudes grotescas: bailan la zarabanda y dice uno de los personajes:

BENITO. Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía; pero, si ésta es jodía, ¿cómo vee estas maravillas?

CHANFALLA. Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde [...].
 Benito Repollo pretende dejar clara su limpieza de sangre:
 BENITO REPOLLO. Cuatro dedos de envidia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje

El propio gobernador reconoce que no ve las escenas del Retablo de las Maravillas, pero lo hace en un aparte dirigido al público:

GOBERNADOR [Aparte] Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla.

El Retablo es una versión del cuento de don Juan Manuel en *El Conde Lucanor* (Exempla XXXII), que luego pasó a Andersen como *El traje nuevo del emperador* o *El rey desnudo*. Cervantes, muy posiblemente, quería criticar la obsesión existente en su época por demostrar la limpieza de sangre, cosa que le afectaba a él personalmente porque le acusaban de venir de conversos.

Algunos autores han visto en ciertos detalles de la obra cervantina un acercamiento al tema bíblico, como Kenneth Brown (2013: 287), que alude a la relación existente entre la larga barba del sabio Tontonelo y la de Arón, el hermano de Moisés, y Ruth Fine (2001: 479-490), que opina que Cervantes intenta demostrar una especie de *continuum* religioso entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, el cristianismo sería el sucesor del pueblo hebreo como pueblo elegido, mientras que los judíos representan lo rechazado por Dios por ser el pueblo deicida.

LOPE DE VEGA Y SUS TRAGICOMEDIAS BÍBLICAS

Entre sus dramas bíblicos están: *La historia de Tobías* (1609), *La hermosa Ester* (1610) y *El robo de Dina* (1615-1622). Se le han atribuido otras obras como *Los trabajos de Jacob* (1620-1630), *La creación del mundo* (1631-35), *La vara de Moisés*, etc., pero no puede asegurarse que realmente fueran obras suyas, porque uno de los problemas principales con los que se encuentra el estudioso de la obra de Lope de Vega es saber qué obras fueron escritas realmente por él y cuáles le han sido atribuidas. S. G. Morley y C. Bruerton (1968) establecieron que sí puede constatar que el *La historia de Tobías* y *La hermosa Ester* son obras de Lope. En cuanto a *El robo de Dina*, probablemente sí le es atribuible, aunque no existe una absoluta certeza, lo mismo que *Los trabajos de Jacob* (1620-1630). Más dudosos son los casos de *David perseguido y montes de Gelboé* y *La creación del mundo* (1631-35), esta última es una versión muy libre del relato bíblico. Finalmente estaría *La corona derribada* y *Vara de Moisés* (1598-1600), atribuida por algunos autores a Felipe Godínez.

Lo que sí podemos afirmar es que Lope de Vega era un gran conocedor de la Biblia y que muestra fidelidad a la fuente, aunque introduce elementos ficticios con personajes como pastores graciosos, amores entre criados, etc. muy del gusto del teatro del Siglo de Oro. Lope manifiesta en su teatro la lealtad a la Corona, de modo

que el villano se siente identificado con su rey frente al noble levantisco o al enemigo externo, destaca la unidad nacional, el sentimiento colectivo y la ortodoxia religiosa

Sus tragicomedias siguen el esquema del *Arte nuevo de hacer comedias*:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para; (vv. 298-301)

Así aconseja:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha; (vv. 269-273)

Lope indica los temas que gustan al público:

Los casos de la honra son mejores,
porque mueven con fuerza a toda gente;
con ellos las acciones virtuosas,
que la virtud es dondequiera amada,
pues [que] vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se lo venden,
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honran y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman. (vv. 327-337)

Siguiendo las directrices que da en el *Arte nuevo de hacer comedias*, en *El robo de Dina* se trata el tema de la honra, en *La hermosa Ester* hay acciones virtuosas y leales por Ester y Mardoqueo, lo mismo que en *La historia de Tobías*, siendo Tobías y Sara ejemplos de virtud y lealtad. En *La hermosa Ester* aparece el traidor Aman y en *El robo de Dina* el malvado es Siquén.

En cuanto a la línea argumental, por regla general, es la siguiente:

1. El pueblo hebreo desobedece los mandatos de Dios.
2. Dios les castiga con el destierro y cautiverio, siendo sometidos por los reyes extranjeros.
3. Presencia de un anciano (Tobías Viejo, Mardoqueo, Jacob, etc.).
4. Defensa del monoteísmo frente al politeísmo.
5. Intervención de las dos fuerzas contrapuestas: el Mal, representado por Siquén, Asmodeo, Amán, y el Bien, representado por un arcángel, por Tobías, Mardoqueo, Ester, Josef, etc.

6. Se ensalza la humildad, obediencia y modestia frente a la soberbia y desobediencia. Ejemplos de esas virtudes son Tobías, Sara, Ester, Mardoqueo, José; y de los defectos: Vasti, Amán, etc.
7. A veces el personaje tiene sueños premonitorios o presagios, como le pasa a Mardoqueo, a Jacob, a Labán, a Siquén y a Josef.
8. Final feliz gracias a la vuelta a la obediencia a Dios del pueblo hebreo.

Lope aprovecha estos relatos bíblicos para transmitir al público un mensaje subliminal, bien político o bien moral, sin olvidar, claro está la máxima de Horacio en su *Arte poética* de ‘enseñar deleitando’.

Los mensajes que trasmite Lope pueden resumirse en: Sometimiento a la monarquía, que era una cuestión indiscutible en el siglo XVII, y el teatro era el marco ideal para lanzar el mensaje de la fidelidad a la Corona. Todos los personajes hebreos de las cuatro tragicomedias se encuentran bajo el mandato de reyes extranjeros: Tobías a Senacherib, Ester y Mardoqueo a Asuero, Jacob a Emor y José al faraón. En ocasiones hay un consejero que conspira contra el rey o contra el pueblo hebreo, pero gracias a la intervención leal del personaje hebreo que advierte al rey, este acaba por reconocer y premiar al pueblo elegido. Eso le sucede a Ester y Mardoqueo y a José.

Defensa de los valores religiosos hispanos, encarnados en la religión católica, ya que no podemos olvidar que en época de Lope estaba en plena convulsión la división entre el protestantismo y el catolicismo, de ahí que identifique la pugna entre el monoteísmo del pueblo hebreo y el politeísmo de los otros pueblos bíblicos con la lucha que se estaba librando en Europa. Lo vemos en *El robo de Dina*, cuando los hijos de Jacob critican la fiesta en honor a la diosa Astarté y en *Los trabajos de Jacob*, cuando Josef, alaba al Dios único.

Enseñanzas morales, dividiendo las acciones en virtuosas y viciosas: la obediencia y humildad de Tobías Viejo y Tobías Mozo en *La historia de Tobías*; la de Ester en *La hermosa Ester* frente a la desobediencia y la soberbia, bien a Dios, que causa el cautiverio del pueblo hebreo, bien al rey, que supone el destierro o la pena de muerte, como le sucede en *La hermosa Ester* a Vasti, la primera esposa de Asuero, que es desterrada del harén por desobedecer.

Virtudes importantes en el Siglo de Oro eran el honor y la honra: Tobías, Mardoqueo y José en *La historia de Tobías*, *La hermosa Ester* y *Los trabajos de Jacob* son hombres de honor y leales a sus gobernantes y al final son premiados y, frente a esto, está la lujuria y la deshonor: En *La historia de Tobías*, los siete maridos de Sara mueren por su ansiedad en consumir el matrimonio; en *El robo de Dina*, Siquén se deja llevar por su instinto lujurioso y viola a Dina, por lo que acaba siendo asesinado por los hermanos de esta y, en *Los trabajos de Jacob*, tenemos el amor lujurioso de Nicela, mujer de Putifar, por su esclavo Josef.

Finalmente nos encontramos con la generosidad frente a la envidia, como sucede en *Los trabajos de Jacob* cuando José es envidiado por sus hermanos. José, sin embargo, acabará por comportarse generosamente con ellos y les perdonará.

LA HISTORIA DE TOBÍAS

Morley y Bruerton sostienen que es una comedia auténtica de Lope, que pudo ser escrita en 1609 y se publicó en 1621.

Lope dedica la obra a doña María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga y especifica que es «traducción fiel de la lengua latina a la castellana».

El *Libro de Tobías*, que no aparece en la Biblia hebrea, se escribió, según algunos autores, originariamente en arameo, luego se tradujo al hebreo y, posteriormente, al griego. En el siglo IV, San Jerónimo, ayudado por un rabino, tradujo el *Libro de Tobías* al latín. Aunque Lope se muestra fiel a la narración bíblica, introduce algunos cambios que facilitan al público la comprensión de la obra, así como personajes que sirven como elemento cómico.

La traza de fondo es la de la virtud y los trabajos del patriarca (Oleza, 2012: 359-376). Podríamos dividir el argumento en:

1. Parte política: Senacherib y Rapsaces hablando de la guerra contra los hebreos. Senacherib se enfurece contra Tobías porque está enterrando a los muertos y le condena a muerte. Por otro lado Adramelech conspira para quitar el trono a su padre Senacherib.
2. Elemento no bíblico: Bato es el pastor enamorado y gracioso. El diálogo entre Bato y Jorán sirve para conocer la historia de Sara y los siete esposos.
3. La figura de Dios es representada con una voz que autoriza al demonio Asmodeo a eliminar a los maridos de Sara antes de consumarse el matrimonio.
4. Tobías el Viejo da consejos a su hijo Tobías el Mozo, antes de que parta de viaje, para que sea un hombre de bien:

Ofrece tus oraciones,
y vino y pan por los muertos,
y no comas con los malos:
toma del sabio consejo.
Darás a Dios, hijo mío.
alabanza en todo tiempo.

5. Tobías Viejo le encomienda a un peregrino, que no es otro que el arcángel Rafael, que acompañe en su viaje a su hijo Tobías. En el camino, Rafael habla a Tobías de Sara y le dice que se case con ella y que, para que el demonio no le mate, se abstenga de yacer con Sara tres días después de la boda.
6. En la parte final Tobías Mozo aplica el ungüento en los ojos de su padre y le cura la ceguera.

LA HERMOSA ESTER (1610, PUBLICADA EN 1621)

Entra dentro de lo que Morley y Bruerton clasifican como comedias autógrafas impresas auténticas. El manuscrito se conserva en el Museo Británico.

La hermosa Ester merece, en opinión de Menéndez Pelayo, «la palma entre todas las comedias bíblicas de Lope». Weiner (1983: 724) sostiene que Lope cristianiza la historia para acercar a Ester a la figura de la Virgen María de manera que, así como Ester hace de intercesora con el rey Asuero para salvar al pueblo hebreo de las perfidias del malvado Amán, la Virgen María es la que intercede con Cristo para salvar al Mundo de la encarnación del mal que es el Demonio. La traza de fondo son los hechos famosos de la heroína.

En el *Libro de Ester* del texto de la Vulgata hay dos partes, una protocanónica en lengua hebrea (Est.1, 1-10. 4) y otra deuterocanónica en griego (Est. 5-16, 24), traducida por San Jerónimo de la *Septuaginta*.

La narración que cuenta la Biblia en el *Libro de Ester* gustaba mucho al público, de ahí que otros autores también escribieran sus propias versiones, como es el caso de *La Reyna Ester* de Felipe Godínez (Vega García-Luengos, 1981: 209-245).

Así como en la Biblia se comienza la historia con el episodio del sueño premonitorio de Mardoqueo, que no aparece en la Biblia hebrea, Lope, sin embargo, sitúa la escena de la interpretación del sueño en el Acto II, cuando Mardoqueo sueña con dos dragones y dos ejércitos que combaten, en el sueño aparece un pequeño manantial que cada vez se hace más grande hasta que se convierte en un torrente que arrasa a los ejércitos.

Lope de Vega inicia el Acto I con la conversación entre dos personajes, Bassam y Egeo, que van a poner al público en situación sobre quién es el rey Asuero y cómo se ha organizado el banquete. La negación de la reina Vasti a asistir le sirve a Lope para criticar la desobediencia y justificar que Vasti sea desterrada.

Lope trastoca el orden de algunas escenas bíblicas para poner en antecedentes al público así, a través de la conversación entre Mardoqueo y Ester, se conocerá la situación de cautividad de los hebreos y la orfandad de Ester. Mardoqueo insiste en que Dios castigó a los hebreos por su desobediencia:

[...] mas luego que el ingrato a Dios le quita
la obediencia que tantos le juraron.
dio fuerzas a los reyes enemigos
y la cerviz del pueblo a sus castigos,
Así pasamos cautiverio triste, (vv. 377-381)

Los consejeros del rey convocan a las vírgenes hermosas del reino para que Asuero elija sustituta de Vasti, y Mardoqueo le dice a Ester que debe ser obediente y presentarse porque, si sale elegida, podrá ayudar a su pueblo, pero que no debe decir que es judía. Lope vuelve insistir en el tema de la obediencia:

[...] no repliques; que ya sabes
que debes esta obediencia
al cielo, porque sin duda
por ti mi remedio ordena;

fuera de que no es posible
 que te libres de su fuerza,
 es bien que al cielo y a mí,
 hermosa Ester, obedezcas. (vv. 613-620).

En la tragicomedia, Lope introduce personajes que no figuran en la Biblia, como son los labradores Sirena y Selvagio. Sirena es una muchacha vanidosa que aspira a ser elegida para el harén del rey. Selvagio está enamorado de ella y trata de convencerla de que no tenga aspiraciones tan altas. La falta de humildad de Sirena la llevarán a ser rechazada tanto para entrar en el harén del rey como por Selvagio, que acabará desencantado por su vanidad.

Asuero elegirá a Ester, no solo porque es la más bella, sino también por todas las cualidades que la diferencian de Vasti: Ester es humilde, mientras que Vasti es soberbia, y Ester es obediente, frente a la desobediente Vasti. En el acto II, Mardoqueo le cuenta su sueño a Isaac, mientras que, como hemos dicho antes, en la Biblia aparece en la introducción del relato.

La negativa de Mardoqueo de arrodillarse ante Amán provoca el odio de este hacia los judíos. Pero Mardoqueo escucha a Bagatán y Tares planear matar al rey y avisa a Ester, ella se lo cuenta a Asuero. El rey escribe en los anales este suceso.

Amán siente cada vez más odio hacia Mardoqueo y hacia los judíos y quiere convencer al rey de que le ahorque y extermine a los hebreos.

En el Acto III, Asuero no consigue dormir, lee en los anales el favor que Mardoqueo le hizo al avisarle del plan de asesinarle. Decide recompensar su lealtad, dándole trato de realeza públicamente frente a Amán. Aquí termina la escena con música de chirimías.

Durante el banquete de Ester, los músicos ensalzan la virtud de la humildad y critican la arrogancia:

[...] Dios ensalza los humildes
 y derriba los soberbios.
 Ciento y treinta años después
 que con el diluvio inmenso
 castigó Dios a los hombres,
 comenzó Nembrot su reino;
 fabricó muchas ciudades,
 pero soberbio y blasfemo,
 persuadía a sus vasallos
 negasen a Dios eterno,
 de tan altos beneficios
 el justo agradecimiento,
 porque se lo atribuyesen
 todo a su fuerza e ingenio;
 obedecieronle muchos,
 y porque si acaso el cielo

volviese a anegar el mundo,
 tomaron por buen consejo
 hacer una inmensa torre,
 cuyo inaccesible extremo,
 excediendo las estrellas,
 tocase al sol los cabellos.
 Juntáronse tantos hombres,
 que hicieron en breve tiempo
 el más notable edificio
 que antes hubo y después dellos; (vv. 2425-2450).

Asuero pregunta a Ester que qué desea, y ella le suplica que salve a su pueblo y a Mardoqueo de la muerte a la que les ha condenado Amán. Mardoqueo le dice a Ester que su sueño se está cumpliendo. Ester le confiesa a Asuero que es hebrea. El rey perdona a los hebreos y entran los músicos con cánticos de alabanza a Ester.

Las palabras de Ester vuelven a aludir a la humildad y a la obediencia:

Mi humildad, poderoso rey Asuero,
 no es digna de besar tu rico estrado,
 mas la obediencia, por quien ser espero
 admitida en tus ojos, me ha forzado
 a osar ponerme en tu Real presencia;
 que el mejor sacrificio es la obediencia. (vv. 872-877).

La obra termina con las palabras de Asuero premiando a Ester y Mardoqueo y castigando a Amán:

La casa y huertas de Amán,
 y sus tesoros, entrego
 a Mardoqueo y Ester,
 porque demos fin con esto
 a la soberbia de Amán
 y humildad de Mardoqueo. (vv. 2795).

El robo de Dina (1615-1622):

Lope de Vega comienza una especie de trilogía relacionada con Jacob al publicar *El robo de Dina*, que iría seguida por *Los trabajos de Jacob* y *La salida de Egipto*. Lo cierto es que se trata de obras atribuidas a Lope y no hay seguridad de que él fuera el autor, lo que sí sabemos es que el autor finalizó *Los trabajos de Jacob* con unos versos que anunciaban una tercera parte:

La tercera
 parte os dirá lo demás;
 que aquí dio fin el poeta
 de Jacob a los trabajos,

que es la gran tragicomedia
de la salida de Egipto:
Belardo los pies os besa.

Así como las dos tragicomedias analizadas anteriormente se basaban en dos libros específicos dedicados a las figuras de Tobías y Ester, *El robo de Dina* narra un episodio dentro de la historia de Jacob que figura en el *Génesis*. Lope escribe una versión más libre y teatral de la historia bíblica. La traza de fondo sería la lujuria del tirano. Veámosla por partes:

1. Labán persigue a Jacob porque huyó con sus esposas Lía y Raquel, sus nietos y rebaños. Además Raquel se ha llevado los ídolos de oro de la familia sin decírselo a Jacob.
2. Un ángel se le aparece en sueños a Labán para advertirle de que no le haga mal a Jacob. Labán le reprocha a Jacob lo que ha hecho, Jacob niega haber robado los ídolos ya que desconoce que Raquel los ha escondido. Labán y Jacob firman un pacto.
3. Interviene Bato, que es el personaje del gracioso y hace un juego de palabras con el nombre de Dina, hija de Jacob:

[...] Calla, aunque eres mujer, Dina,
y un imposible ha de ser:
serás Dina en ser mujer,
más serás de Dina indina. (vv. 227-230).

4. Jacob se reconcilia con su hermano Esaú y por la noche lucha con el ángel, que le dice que pasará a llamarse Israel.
5. Introducción de una parte que no aparece en la Biblia, en la que el hijo del rey Emor, Siquén, sale de caza y sus diálogos son de fuente mitológica, se habla de Venus y de Febo. Descubren a Bato y a los hijos de Jacob apacentando el rebaño. Por otro lado, Bato le confiesa a Leazar que sufre mal de amor por Zelfa, la amiga de Dina, en una descripción de sentimientos contrarios muy del gusto del Siglo de Oro:

[...] Yo tampoco;
mas dime, ¿qué puede ser
un pesar con un placer,
y un sentido cuerdo y loco?
¡Tengo un alegre dolor,
tengo un dañoso provecho! (vv. 759-764).

6. Retoma Lope el *Génesis* XXXIV para representar el momento en el que Dina sale a la ciudad, Lope la hace acompañar de Zelfa, personaje que no aparece en la Biblia, e introduce otra escena de su cosecha con el cortejo de Bato a Zelfa y la burla de esta.

7. Siquén ve a Dina y se queda prendado de ella. Aquí termina la parte del planteamiento de la historia y da paso al nudo.
8. El acto II se inicia con la fiesta a la diosa Astarté en la ciudad, los hijos de Jacob comentan admirados el lujo de los palacios y critican que los gentiles adoren a ídolos.

Suena una romance popular al mes de mayo:

En las mañanicas
del mes de Mayo,
cantan los ruiñeños,
retumba el campo.
En las mañanicas,
como son frescas,
cubren ruiñeños
las alamedas.

Dina, oculta bajo un disfraz, y Zelfa observan escandalizadas las ofrendas a la diosa Astarté. Siquén se acerca a ellas y confiesa su pasión por Dina:

Luego que os vi, mi deseo
salió al paso a mi temor,
porque dijo que mi amor
era digno deste empleo.

Pero Dina le dice que la deje machar y que tiene una familia que vela por su honor:

y que once hermanos me dan
tan soberano valor,
que el respeto del menor
os puede tener a raya,
por más que atrevido vaya
vuestro amor contra su honor.

Siquén, furioso por el rechazo, decide raptarla. Para rebajar la tensión, Lope introduce la escena cómica de Bato y su miedo a las serpientes que viven en la fuente, de las que Zelfa le ha hablado para burlarse de él.

El acto culmina con la violación de Dina.

9. En el acto III, Jacob escucha el relato de su hija y le reprocha que saliera sin su permiso y sin la compañía de sus hermanos:

[...] El salir fue tu deshonra,
pues bien sabes que, por ver,
la más honesta mujer
corre peligro en la honra.

Jacob se siente cansado y anciano y opta porque sean sus hijos los que decidan qué debe hacerse. Mientras tanto, Emor pide a Jacob la mano de Dina para su hijo.

10. Simón y Leví deciden vengarse y traman un engaño sin que Jacob lo sepa. Le dicen a Emor que solo darán la mano de su hermana si todos los varones de su reino se circuncidan. Por la noche se le aparece a Siquén una sombra negra que presagia la muerte. Aprovechando la situación de debilidad de los hombres de Emor después de la circuncisión, los hijos de Jacob matan a Emor, a Siquén y a sus súbditos. Jacob, al enterarse de la venganza, se lamenta de la crueldad de sus hijos, pero se le aparece un ángel y le dice que haga un sacrificio a Dios. La obra termina con la intervención cómica de Bato.

Los trabajos de Jacob. Sueños hay que verdad son

En el acto I Lope, como en las otras obras, pone al público en antecedentes sobre la historia a través del diálogo entre Josef y su ama Nicela. Le cuenta que tras el robo de Dina, sucedieron varios acontecimientos: la muerte de Raquel al nacer Benjamín, el entierro de Isaac, la dedicación de Josef al pastoreo y cómo llegó a convertirse en esclavo.

Los temas que plantea son:

1. La envidia de los hermanos de Josef:

[...] creció la envidia, que siempre
fue polilla de los trajes.

2. Similitud de la historia de Josef con la de Cristo: doce son los hijos de Jacob y doce eran los apóstoles de Jesús. Josef es vendido por su hermano Judas a los ismaelitas por veinte monedas y Jesús fue traicionado por Judas por treinta monedas:

[...] a quien por veinte reales,
y por consejo de Judas,
para que no me matasen,
me vendieron a tu esposo
de la manera que sabes.

3. Obediencia y fidelidad de Josef a Putifar, y alto aprecio de Putifar a Josef. Dice Josef:

[...] Haz tu gusto, gran señor;
que quien sirve con amor
en buena esperanza fía.

4. Amor lujurioso de Nicela, mujer de Putifar, por su esclavo Josef:

[...] Ya vengo determinada:
 déjame, honor, que el amor,
 luego que pierda el temor,
 estima su fuerza en nada.

Lealtad hacia Putifar y castidad de Josef:

[...] Si su casa me ha fiado,
 su honor, sus llaves, su hacienda,
 ¿fuera justo que yo emprenda
 su ofensa tan obligado?

Venganza de Nicela que acusa a Josef de intentar forzarla y Putifar ordena encarcelarlo.

1. Trama que se desarrolla en las tierras de Jacob: comienza con la parte cómica en la que intervienen el 'gracioso' Bato y Lida hablando del amor. Jacob se lamenta de la muerte de su hijo Josef y se consuela con su hijo menor Benjamín.
2. Vuelta a la corte: el faraón manda llamar a Josef para que interprete sus sueños. El faraón encumbra a Josef:

[...] Salga triunfando Josef:
 humíllese todo el pueblo
 a mi segunda persona,

3. En el acto II: Jacob se lamenta del declive de su familia y manda a sus hijos a buscar fortuna.
4. Josef, encumbrado como consejero del faraón, alaba la sumisión a Dios:

[...] Por Dios se mueve cuanto el mundo tiene,
 por hado vuestros sabios hoy declaran;
 dél procede la vida, el honor viene;
 todas las cosas en su centro paran.
 Dios cría, Dios sustenta, Dios mantiene
 sus fuertes muros, al humilde ampara;
 Dios hace reyes, que las buenas leyes
 tienen principio en Dios y no en los reyes.

5. Josef recibe en audiencia a sus hermanos y estos mienten diciendo que a Josef le devoró una fiera, ordena que les encarcelen durante tres días, que luego les suelten y les den trigo si a cambio llevan a Menfis a Benjamín.
6. Regresan a las tierras de Jacob y le cuentan lo sucedido y que tienen que llevarse a Benjamín, Jacob se lamenta por entregar a su hijo.

7. Acto III: en la corte. Anagnórisis. Sumisión al rey:

[...] Para que podáis partir,
 lugar a los brazos demos.
 Venid, besaréis la mano
 al Rey.

8. Intervención del ángel que se le aparece en sueños a Jacob. Jacob va a Egipto a rendir pleitesía y a reencontrarse con su hijo.

CONCLUSIONES

Hemos visto la diferente manera en que Cervantes y Lope encaran el tema bíblico. El primero lo utiliza como una excusa para criticar la hipocresía social sobre la limpieza de sangre y los orígenes, y lo hace desde una perspectiva totalmente cómica. Lope de Vega, sin embargo, se centra en los relatos bíblicos de manera bastante fiel para acercarlos al público general (vulgo, según sus palabras). Sus comedias bíblicas presentan ciertos elementos coincidentes: La figura del ‘gracioso’ llamado Bato en *La historia de Tobías*, en *El robo de Dina* y en *Los trabajos de Jacob*, y Selvagio en *La hermosa Ester*. Este personaje rústico introduce situaciones cómicas y es objeto del desdén o burla por parte de las muchachas que ama; en todas las obras, a través de los diálogos de los personajes al principio del Acto I, Lope pone al público en antecedentes de la historia que se está relatando; interpolación de bailes y música y, finalmente, cristianización del AT.

Lope aprovecha para ensalzar ciertos valores como la lealtad, la humildad, la obediencia, la piedad y el honor. Frente a esto, critica los vicios como la traición, la soberbia, la desobediencia, la impiedad y la vileza. Por último, tanto Cervantes como Lope no se limitan a entretener a su público, sino también emiten mensajes que sirvan de utilidad para la sociedad de su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Brown, Kenneth, (2013). «*El Retablo de las maravillas*, sus contextos mosaicos y el chiste del judío retajado». eHumanista/Cervantes 2, 287.
- Casey, Laura Marie, (2003). *Exaltación y exoneración en Raquel y La hermosa Ester*, Tesis doctoral, Montreal, McGill University.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, (2001). *El retablo de las maravillas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea](#).
- Fine, Ruth, (2001). «La presencia del Antiguo Testamento en el *Quijote*». en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma: Univ. de les Illes Balears, 479-490.
- , (2009). «Lo hebreo, lo judío y lo converso en la obra de Cervantes: diferenciación o sincretismo», en David M. Bunis (ed.) *Languages and Literatures of Sephardic and Oriental Jews*, Jerusalén, Misgav Yerushalaim and the Bialik Institute, 411-418.
- , (2010). «La presencia de la Biblia en la obra teatral de Cervantes». en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro* coord. Ignacio Arellano Ayuso y Ruth Fine, 151-165.

- Lope de Vega, (1963). *La hermosa Ester*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de: Menéndez Pelayo, Marcelino (ed.), *Obras de Lope de Vega, III: autos y coloquios, II*. Madrid, Atlas (BAE, CLIX), 137-178.
- , *La historia de Tobías; Los trabajos de Jacob*, Biblioteca Virtual de Polígrafos, Fundación Ignacio Larramendi, <http://www.larramendi.es>.
- , *El robo de Dina*, Cervantes Virtual, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-robo-de-dina-0/>.
- Los Judíos en la Literatura Española*, (2001). coord. Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- Martínez Iniesta, Bautista, (2009). «Fuente bíblica e invención poética en *La hermosa Ester* de Lope de Vega». *Tonos Digital*, 18.
- Mayans y Siscar, Gregorio, (2005). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Edición facsímil, 1750. Valladolid, Junta de Castilla-León.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- Molho, Mauricio, (1976). *El retablo de las maravillas en Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 38-214.
- Morley y Bruerton, (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Oleza, Joan, (2009). «Las posibilidades extremas de una traza grave: el amor desatinado, de Lope de Vega». *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez Onrubia, 489-504
- , (2012). «Los casos del Antiguo Testamento en el teatro de Lope de Vega». en F. Domínguez Matito y J. A. Martínez Berbel (eds.), *La Biblia en el teatro español*. Vigo, Academia del Hispanismo, 359-376.
- Pellicer y Saforcada, Juan Antonio, (1778). *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles: donde se da noticia de las traducciones que hay en castellano de la Sagrada Escritura*, Barcelona, Librería de la Vda. de Corradi.
- Primorac, Berislav, (1991/92). «Crimen y castigo en *El robo de Dina de Lope de Vega*». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10, 257-266.
- Sánchez Portero, Antonio, (2010). «Diversos nombres utilizados por Liñán de Ríaza en sus poemas se encuentran en el *Quijote* de Avellaneda». *Tonos*, núm. 19.
- Stroud, Matthew D., (2012). «Génesis 31-34 as Spanish Comedia: Lope de Vega's *El robo de Dina*». *Neophilologus*, núm. 96, 233-245.
- Tómov, Tomás S., (1965). «Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)». *AIH. Actas II*, 617-626.
- Vega García-Luengos, Germán, (1981). «El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez». *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 2-3, 209-245.
- Wardropper, Bruce W, (1984). «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, núm. 4.1, 25-33.
- Weiner, Jack. (1983). «Lope de Vega, un puesto de cronista y *La hermosa Ester* (1610-1621)*». *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983 / publicadas por A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans*, 724.
- Zamora Vicente, Alonso, (2003). *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Biblioteca Virtual Cervantes.

REPRESENTACIÓN HUMORÍSTICA DE LA BIBLIA EN LAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO¹

SHAI COHEN

Universidad de Granada

RESUMEN: El humor siempre ha sido una realidad en la historia cultural del hombre. En este trabajo vamos a indagar en el humor bíblico, en particular el humor expresado en el Antiguo Testamento. Hablar de un tema como este sin duda provoca muchas dudas tanto en cuanto a qué tipo de humor se empleó en el Antiguo Testamento como en el análisis de las circunstancias y mentalidades para entenderlo. De hecho, la pregunta de si el humor es parte inherente de la Biblia no suele fomentar mucho interés puesto que el público general la considera un libro de reverencia y seriedad. Intentaremos, además, recalcar el origen de los fundamentos del humor en la Biblia con su manifestación en posteriores literaturas, destacando las comedias áureas. Con respecto a estas comedias bíblicas del Siglo de Oro, las innovaciones teatrales buscaban la manera de atraer y gustar a los espectadores, lo que ha generado una cultura de ambas inspiraciones populares: el humor y la Biblia.

Palabras claves: humor bíblico, Siglo de Oro, comedias bíblicas, literatura, Biblias, Antiguo testamento

ABSTRACT: Humor has always been a reality in the cultural history of man. This work analyses biblical humor, in particular the humor expressed in the Old Testament. A topic such as this undoubtedly raises many doubts both as to what kind of humor was used in the Old Testament and in the analysis of the circumstances and mentalities to understand it. In fact, the question of whether humor is an inherent part of the Bible does not usually encourage much interest since the general public considers it a book of reverence and seriousness. This work will emphasize the origin of the foundations of the humor in the Bible with its manifestation in later literatures, with a specific regard at the Spanish Golden Age comedies. This theatrical innovations looked for the way to

1. El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación de I+d «BITAE (II) *Nuevos paradigmas de interpretación teatral: respuestas para una sociedad en conflicto multicultural*» (FFI2013-47806-R).

attract spectators while actually it has found a way to generate a culture of both popular inspirations: humor and the Bible.

Keywords: biblical humor, Golden Age, biblical comedies, literature, Bibles, Old Testament

Se suele referir a la Biblia judía (Antiguo Testamento, a partir de ahora AT) en términos de un escrito monolítico, unívoco, que responde a determinadas alusiones a lo sagrado, lo que a veces impide interpretaciones complementarias. Por tanto, parece pertinente empezar este trabajo con un breve recordatorio al respeto, aseverando que no se trata de un libro, sino de una biblioteca. Una biblioteca que contiene libros de varios estilos y géneros con enfoques propios, que van desde la prosa o la poesía a, canciones y lamentaciones entre otros. Han sido escritos por autores de diferentes épocas en un espacio de tiempo milenario respondiendo a diferentes preocupaciones sociales e identitarias, de diferentes ideologías e inspiraciones. Por tanto, no debe sorprender que entre los múltiples géneros abarcados en este libro haya algunos escritos sagrados que traten los temas del amor, la guerra, la didáctica, los dogmas e, incluso, el humor. Sin embargo, estas referencias humorísticas se diferencian del conocido humor de divertimento.

De forma general, los lectores de la Biblia, sea por la búsqueda del credo sea por cultura, reconocerán que el humor no es la característica que mejor describe estos libros. La Biblia suele inspirar seriedad, temor y circunspección, en particular el AT, aunque siempre respondiendo a las necesidades de comprensión y conexión con el público lector que para este trabajo resulta fundamental. Por tanto, pensar en la Biblia como una misma categoría y los mismos mensajes y no en una antología llevará al malentendido y quizá errónea interpretación de estas sagradas escrituras.

Por otro lado, cualquier trabajo sobre el humor tendrá varios enfoques, aunque todos al fin y al cabo acabarán estrechamente relacionados. Así es el caso del humor satírico, burlesco, sardónico e irónico. Para ofrecer unos ejemplos de la distinción entre un estilo u otro, pensemos en el estudio del contenido del humor, de dónde proceden las referencias humorísticas y, una vez identificadas, concretar qué uso cómico se pretende destacar. Otro enfoque podría ser el aspecto narrativo de las figuras retóricas, tópicos, motivos y temas repetitivos². A estos se puede añadir las dos vertientes que Le Goff denomina las actitudes hacia la risa y las manifestaciones de la risa (Le Goff, 2014: 42). El investigador francés estudia minuciosamente la risa en diferentes contextos, incluso el de la Biblia. Esta última reflexión con una clara división entre las formas intrínseca y extrínseca de la risa. Los posibles acercamientos no son sino una parte de un estudio elaborado al cual hago referencia más adelante

2. Aunque lo exploro mínimamente en este trabajo, debo mencionar la ayuda del libro de referencia de García Barrientos, *Las figuras retóricas El lenguaje literario 2*, Arco libros, 1998.

en este trabajo. De hecho, en el marco de este trabajo sobre el humor y la risa en el contexto de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro, menciono ambas vertientes ya que, de un lado, es la obra en sí yuxtapuesta a la intencionalidad de su autor y, del otro, es la recepción y su lectura en el contexto sociocultural más amplio en una España barroca y moderna.

APUNTES SOBRE ESTUDIOS DEL HUMOR

Sin hacer de ello el tema principal, sería pertinente empezar con algunas palabras sobre el humor. Cuando hablamos de escritos humorísticos sobre un tema cualquiera, la risa aumenta cuando está leída por una persona o por un público lector conocedor del tema. A partir de ello, se establece un encuentro del conocimiento del tema con una violación del orden relacionado con el mismo. En HURL (Humor Research Lab) de la Universidad de Colorado, han acuñado el término *Benign Violation Theory* (Teoría de la violación benigna)³. Se trata de la incongruencia limitada en la cual la relación entre el tema de la risa y los acuerdos sociales preestablecidos se rompen por el agente de forma momentánea, precisa e intencionada. La intensidad humorística depende de la creatividad del agente y de la apertura y predisposición del público receptor.

the perception of a violation that simultaneously seems benign better accounts for differences between humorous and nonhumorous entertainment, consumer products, and social interactions than other common conceptualizations of incongruity. (Warren, & McGraw, 2015: 1)

Una violación benigna marca una línea fina y a veces borrosa entre la tragedia y la comedia. Así, por ejemplo, el Barroco alcanza la plenitud de esta relación entre los géneros literarios, precisamente llegando a su esplendor desde la tragicomedia. De manera que las respuestas del humano en el contexto de las divinidades (hablando con un Dios todo poderoso, etc.) no rompían con el esquema social en aquel entonces y al mismo tiempo ofreciendo una crítica precisa y abierta. La risa en la modernidad resulta más completa en cuanto a la aceptación del público. Los planteamientos que ofrece Le Goff, sobre la base de su lectura de John Morreall, aclaran esta reflexión:

tres planteamientos básicos en torno a la risa: la teoría de la superioridad, según la cual la persona que se ríe intenta, ante todo, dominar a un interlocutor o a alguien que se enfrenta a él. La segunda es la teoría de la incongruencia: la risa la provoca, básicamente, la percepción de algo que está fuera del orden normal de la naturaleza

3. Uno de los laboratorios de humor más activos en los últimos años. Para más información ver: <http://humorresearchlab.org/>.

o de la sociedad; [...] ahí donde debería haber algo espontáneo. Y, por último, la teoría del alivio según la cual, los que se ríen evitan un comportamiento de expresión, y consecuencias, mucho más difíciles. Tras sopesar estas tres teorías, Morreall apunta, en su intento de dar con una única y sucinta explicación, una nueva teoría: «la risa resulta de un agradable desplazamiento psicológico». (Le Goff, 1999: 48)

La lectura que hace Le Goff de Morreall es llamativa, ya que consigue adaptar una teoría general de la risa a unas interpretaciones de humor útiles, en particular, en relación con fuentes religiosas y sagradas. El «desplazamiento psicológico», en este caso, ayuda al lector a equilibrar las intensas emociones que se desprenden en la escritura sagrada y apropiarse de ellas.

En cuanto al uso del humor judío, parece que se ha mantenido esta expresión de comicidad como una necesidad cultural debido a dramáticos eventos. El académico y dramaturgo israelí, Dan Almagor, cuenta un episodio anecdótico que, precisamente dos semanas antes de volver a Israel tras años de estudios de doctorado en EE.UU., le llamó el editor de la Enciclopedia Judaica con una particular petición. Esta importantísima Enciclopedia se compone de 26 grandes tomos compilando uno de los más grandes saberes y referencias judías que existe en el mundo hasta hoy. Cuenta Almagor, que el editor le confesó que estaban finalizando la edición y que habían olvidado la voz «humor», por tanto, le pedían completarla. Su respuesta fue que la conclusión a la misma pregunta era la evidencia de la existencia del humor judío. Desde entonces, la voz «humor», desarrollada por el prof. Avner Ziv de la Universidad de Tel Aviv, enfatiza el sentido de humor judío con elementos psicosociales en un estudio completo y bien elaborado.

The religious tradition with its study of the Bible and Talmud was the main intellectual occupation of Jews in the Diaspora. Humor and satire attack what is accepted, and this could not be permitted in the study of religious writing. However, sensing the importance of the need for some humorous relief, certain liberties were admitted and even encouraged. (Encyclopaedia Judaica, 2005: 591)

Canalizar la percepción de la experiencia epistemológica de la Biblia judía llevó a una sensación ontológica del pueblo judío. La sensación de añoranza a Sion junto con el dolor de su pérdida causan la necesidad de catarsis cultural y social que puede llegar a marcar una sociedad entera. Entre los cristianos viejos y los conversos por fuerza (anusim) o por propia voluntad o interés (meshumadim), estas expresiones ayudaron a canalizar sus emociones al respecto.

EL HUMOR EN LA BIBLIA

Siendo los sagrados textos judeocristianos las fuentes, la inspiración y el motivo de tantos libros a lo largo de la historia cultural del ser humano, quizá sea conveniente estudiar qué manifestaciones del humor existen. ¿Qué inspiración para la risa

pueden tener las historias bíblicas? ¿Qué nivel de calidad de escritura? O mejor y más importante para el tema que nos ocupa, ¿qué nivel de comicidad? Puesto que mi enfoque principal ha sido el AT debido a que gran parte de las comedias bíblicas tratan de episodios del mismo, el paso analítico inicial partirá de la simple pregunta: ¿existe humor en la Biblia? En caso de una respuesta afirmativa y de convenir en que existe realmente humor o, al menos, algo que podemos calificar como humorístico, el siguiente paso será preguntar: ¿en qué modo está expresado en el AT? ¿O en el NT? ¿Y cómo estas manifestaciones humorísticas inspiran la comedia bíblica? He hablado de este tema en otra ocasión, en relación con la sátira política, sobre la función que defiende la postura que nota cómo el hecho de reírse de alguien podría significar una superioridad del agente, e, incluso, un apoderamiento de él (Cohen, 2019: 33).

La Biblia nunca ha sido considerada como fuente de comicidad, de relatos o de comentarios humorísticos. La razón quizá se deba a su calidad de libro sagrado y a la perspectiva de que, a ojos de tantas personas, plantea dilemas universales y humilla frente al poder absoluto. Ello deja, por tanto, poco espacio para la risa, la carcajada o cualquier otra reacción que no entre en el terreno de la seriedad. No nos sorprenden, pues, estudios como el de Warren Smith contando tan solo 40 referencias a la risa en los dos Testamentos. Entre ellas, 34 en el AT y 6 en el NT, desigualdad en número que responde a la diferencia en la extensión de los textos (Smith, 1994: 3). En la Enciclopedia Judaica se recoge que son 50 las menciones de las palabras *tzhok* y *sehok* solo en el AT. El sentido puede traducirse de acuerdo a una variedad de términos en nuestra época: ‘risa’ sería uno de ellos, pero además podríamos traducir como ‘jugar, disfrutar, insultar, burlarse, acariciar y regocijarse’⁴.

Ahora bien, la palabra de Dios está revelada mediante los libros sagrados, ambos testamentos inspirados por Yahvé, el Dios judeocristiano. Las tradiciones religiosas no solían utilizar herramientas como la comicidad al tratar temas que forzosamente mencionaban a Dios. Si atendemos a la frecuencia mencionada, la risa sería una reacción y una necesidad humana escasamente reflejada en el canon bíblico. En contadas ocasiones el autor bíblico recurre a la risa. A continuación trataré de mencionar algunos ejemplos claves.

Quizá el episodio más conocido y sin duda más referido en tema del humor o la risa en la Biblia es la risa de Sara cuando los tres ángeles le contaron que iba a quedar embarazada de un hijo. Así se relata en Génesis 18:11-15:

4. Enciclopedia Judaica, 2005. Es importante recalcar que en este trabajo recojo los resultados de la búsqueda y las referencias en lengua española. Sin duda, haría falta una investigación más detallada que comparara una variedad de lenguas desde las más antiguas hasta traducciones recientes. Ello lograría tal vez ilustrar aspectos concretos de las variantes de la palabra «risa» y sus derivaciones revelarían los secretos de las diferentes perspectivas ofrecidas por otras referencias.

11 Abrahán y Sara eran ya viejos y de edad avanzada, y Sara ya no tenía lo que es costumbre en las mujeres. 12 Por eso Sara se rió consigo misma, y dijo: «¿Después de haber envejecido voy a tener placer, si también mi señor ya está viejo?» 13 Pero el Señor le dijo a Abrahán: «¿Por qué se ríe Sara? Ha dicho: «¿Será cierto que voy a dar a luz siendo ya vieja?» 14 ¿Acaso hay para Dios algo que sea difícil? En el momento indicado volveré a ti, y conforme al tiempo de gestación Sara tendrá un hijo.» 15 Sara lo negó, y dijo: «No me reí. Más bien, tuve miedo.» Pero él dijo: «No es cierto. Tú te reíste.»⁵

Se trata del ejemplo por excelencia del AT que incluso resulta en un nuevo nombre de uno de los personajes más importantes en el cuento bíblico, Isaac (el segundo de los tres patriarcas bíblicos). Como bien indica su nombre en hebreo (reirá), Sara lo llamaba Isaac por alusión a su reacción cuando los tres ángeles le contaron que iba a quedar embarazada de un hijo. En *Reshit*, Meir Shalev dice que es la primera y la última risa (רִישׁ (Shalev), 2008: 213). Hecho que dio cabida e inició lo que se conoce como humor judío, caracterizado por ser un humor sarcástico, a veces irónico, un humor nacido del malestar y de la angustia. En este caso de Sara, tras años de aflicción por ser estéril antes de la llegada del mensaje de Dios a través de los ángeles. Sin embargo, esta sorpresa de Sara en cuanto al hijo tan esperado no empieza con ella, puesto que unos días y unos versículos antes, Abraham había recibido el aviso con más risa todavía, ya que este, literalmente, «había caído sobre su cara de risa». Tras el pacto de la circuncisión, cuenta el autor: «Entonces Abraham se postró sobre su rostro, y se rio, y dijo en su corazón: ¿A hombre de cien años ha de nacer hijo? ¿Y Sara, ya de noventa años, ha de concebir?» (Génesis 17:17), lo que le provoca una gran risa, esto es, desternillarse de risa.

Pero no era la primera manifestación del humor en la relación entre Dios y el hombre. Ya en Génesis 3:8-14 el encuentro entre la primera pareja y la serpiente resulta un encuentro que en otras plataformas hubiera acabado con mucha risa. Así se relata la desobediencia de la primera pareja:

⁸ Y oyeron la voz de Jehová Dios que se paseaba en el huerto, al aire del día; y el hombre y su mujer se escondieron de la presencia de Jehová Dios entre los árboles del huerto. ⁹ Mas Jehová Dios llamó al hombre, y le dijo: ¿Dónde estás tú? ¹⁰ Y él respondió: Oí tu voz en el huerto, y tuve miedo, porque estaba desnudo; y me escondí. ¹¹ Y Dios le dijo: ¿Quién te enseñó que estabas desnudo? ¿Has comido del árbol de que yo te mandé no comieses? ¹² Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí. ¹³ Entonces Jehová Dios dijo a la mujer: ¿Qué es lo que has hecho? Y dijo la mujer: La serpiente me engañó, y comí. ¹⁴ Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida.

5. Todas las traducciones del texto de AT están recogidas de Reina Valera Actualizada (RVA-2015) disponible en la siguiente página web: <https://www.biblegateway.com>.

Este juego de escondite nos dirige a una lectura distinta de lo habitual. En este caso, las tradiciones que componen este humor, al apoyarse fuertemente en la ironía, lanzan unas pautas de lectura irónica que prevalece en muchos eventos a lo largo de los cuentos bíblicos. La serpiente en Edén, por ejemplo, llegó a ser *erom*, es decir ‘desnudo’ (en hebreo, *najash* ‘serpiente’ es un término masculino), pero en el sentido de ‘pícaro, malicioso, astuto’, muy diferente del *erom* de Adán, en su sentido literal de ‘desnudo’. El hebreo, como lo describen Amos Oz y su hija Fania Oz-Saltzberger, es un idioma «seco, descarnado, espléndidamente conciso» (Oz y Oz-Saltzberger, 2014: 57). La concisión de esta lengua deja muchas joyas retóricas para descifrar según la lectura. En esta ocasión, la lectura interpretativa sería que la astucia de la serpiente y la inocencia y desnudez física y mental del primer hombre fueron la causa de tanto sufrimiento para Adán y Eva y para todos sus descendientes. La pérdida siempre puede venir acompañada con ironía.

Efraim Davidson defiende más episodios de risa o, por lo menos, de humor a partir de una reflexión sobre sus varias expresiones sociales. Según Davidson, desde el inicio, el AT se revela como una fuente de risa. Un ejemplo: cuando Dios le preguntó a Caín si él había matado a su hermano, aquel le contestó de una forma que podría ser bien considerada humorística de tipo de humor judío, es decir, contestar una pregunta con otra pregunta (Davidson (דיידון), 1951). Esta es la narración bíblica según Génesis 4:8-15:

⁸Y dijo Caín a su hermano Abel: Salgamos al campo. Y aconteció que estando ellos en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel, y lo mató. ⁹Y Jehová dijo a Caín: ¿Dónde está Abel tu hermano? Y él respondió: No sé. ¿Soy yo acaso guarda de mi hermano? ¹⁰Y él le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. ¹¹Ahora, pues, maldito seas tú de la tierra, que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. ¹²Cuando labres la tierra, no te volverá a dar su fuerza; errante y extranjero serás en la tierra. ¹³Y dijo Caín a Jehová: Grande es mi castigo para ser soportado. ¹⁴He aquí me echas hoy de la tierra, y de tu presencia me esconderé, y seré errante y extranjero en la tierra; y sucederá que cualquiera que me hallare, me matará. ¹⁵Y le respondió Jehová: Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que le hallara.

Esta muestra de desobediencia, enfrentamiento con cierto sentido de rebeldía, bien podría corresponderse con la *Jutspa*, un término que hoy en día se utiliza comúnmente en el mundo hebreo-parlante, (también conocido más coloquialmente como *rosh gadol*, es decir, ‘cabeza grande’)⁶. Este término, procedente originariamente del yiddish, recoge perfectamente el sentido de las respuestas humorísticas en la Biblia, empezando con esta de Caín. Lo interesante es que el humor del

6. Senor y Singer desarrollan este término para explicar diferentes aspectos en la sociedad y la mentalidad judía. ver Senor, D., Singer, S., 2009, en particular el primer capítulo.

pasaje no acaba con esta pregunta, sino que sigue con la negociación que lleva a cabo de Caín sobre su castigo. Para no morir por Dios o no acabar muriéndose en un asalto violento, Caín negocia su salvoconducto en las tierras terrenales. Las historias bíblicas despertaban y despiertan reflexiones sobre la naturaleza humana y la aspiración divina. Los mensajes, los *sous-entendus* o juegos de palabras son una parte imprescindible en la Biblia Judía, no solamente para mostrar una complejidad mayor a las circunstancias presentadas, o bien para fomentar un pensamiento crítico de los eventos narrados, sino incluso para divertir al lector. Las críticas por el uso del humor en la modernidad son pertinentes desde una perspectiva igualmente moderna. Como se ha ido desprendiendo de mi planteamiento a lo largo de este trabajo, la Biblia no ha sido escrita pensada como religión. De hecho, la palabra religión (en hebreo «dat») no aparece en el sentido de ‘religión’ y hasta época tardía (en el libro de Ester aparece unas veces con el significado etimológico persa de ‘ley’). Será años más tarde, cuando comiencen los análisis bíblicos y la exégesis, el momento en que la religión de Moisés (en hebreo *dat Moshé*) empiece a significar la religión de los seguidores de Moisés. La Biblia tal como se presenta antaño no es una obra teológica, y, si bien podría entenderse como un camino hacia una religión, es sobre todo una cultura, una identidad, una ideología. El texto antiguo no pretende hacer catequesis en el sentido más institucional del término. Por el contrario, la inspiración divina depende únicamente de la fe de uno y, como tal, es la permisibilidad inherente de la comicidad destacada en el mismísimo libro.

El humor bíblico se encuentra reiteradamente en forma de refutación a Dios. Entre las en numerosas ocasiones en las que este fenómeno se puede observar, destaca el episodio de Sodoma y Gomorra, en el que la réplica dio paso a una auténtica negociación. Allí, en una lectura atenta a la discusión mantenida entre Abraham y Dios, el aspecto humorístico resulta más que evidente cuando, tras la larga y casi patética insistencia por parte de Abraham, cómica en sí misma, Dios se enfada, se gira y se va.

«pero Abraham se quedó todavía ante el Señor²³. Se acercó un poco más a él, y le preguntó: —¿Vas a destruir a los inocentes junto con los culpables?²⁴ Tal vez haya cincuenta personas inocentes en la ciudad. A pesar de eso, ¿destruirás la ciudad y no la perdonarás por esos cincuenta?²⁵ ¡No es posible que hagas eso de matar al inocente junto con el culpable, como si los dos hubieran cometido los mismos pecados! ¡No hagas eso! Tú, que eres el Juez supremo de todo el mundo, ¿no harás justicia? [...]»³³. Y Jehová se fue, luego que acabó de hablar a Abraham; y Abraham volvió a su lugar.» (Génesis 18:22-25)

Asimismo, otros seis episodios bíblicos muestran ironía relacionada con la muerte. Una especie del conocido humor negro, pero basado en la confrontación entre la intervención divina y lo que parecería ser el libre albedrío humano.

1. José vendido por sus hermanos en Génesis 37:18-20 «¹⁸ Cuando ellos lo vieron de lejos, antes que llegara cerca de ellos, conspiraron contra él para matarle. ¹⁹ Y dijeron el uno al otro: He aquí viene el soñador. ²⁰ Ahora pues, venid, y matémosle y echémosle en una cisterna, y diremos: Alguna mala bestia lo devoró; y veremos qué será de sus sueños.»
2. La primera plaga en Éxodo 7:20-22. El agua se convierte en sangre y los magos egipcios en vez de anular o sanar las plagas instigadas por Moisés, lo imitan añadiendo al sufrimiento del pueblo: «²¹ Los peces del Río murieron, el Río quedóapestado de modo que los egipcios nos pudieron beber el agua del Río; hubo sangre en todo el país de Egipto. ²² Pero lo mismo hicieron con sus encantamientos los magos de Egipto; y el corazón del Faraón se endureció y no les escuchó, como había dicho Yahveh.»
3. Poco más tarde cuando Moisés sacó a los israelitas de Egipto al desierto. Frente al nuevo peligro, se quejaron a Moisés con un humor sardónico: «¹¹ Y dijeron a Moisés: ¿No había sepulcros en Egipto, que nos has sacado para que muramos en el desierto? ¿Por qué has hecho así con nosotros, que nos has sacado de Egipto?» (Éxodo 14:11). Este tipo de burla o crítica hacia el líder es una característica que se repite no solamente a lo largo de la relación bíblica sino también en la esencia del ser judío, cuestionando a las autoridades religiosas, a las figuras políticas etc.
4. En el libro de Jueces, Sísara entrando en la tienda de Débora pidiendo agua y diciéndole que si alguien viene a buscarle que le diga que no hay nadie. Es un detalle llamativo, ya que en un libro sagrado, en el que cada palabra es importante para emitir el peso de la intervención divina, parece que sirve como un preámbulo burlesco anunciando el asesinato descrito en el siguiente versículo: «²⁰ Y él le dijo: Estate a la puerta de la tienda; y si alguien viniere, y te preguntare, diciendo: ¿Hay aquí alguno? tú responderás que no. ²¹ Pero Jael mujer de Heber tomó una estaca de la tienda, y poniendo un mazo en su mano, se le acercó calladamente y le metió la estaca por las sienes, y la enclavó en la tierra, pues él estaba cargado de sueño y cansado; y así murió.» (Jueces 4:20-21).
5. Quizá el relato que haya tenido más efecto cómico sea el episodio de David y el rey de Gat. «¹² David tomó a pecho estas palabras y tuvo gran temor de Aquis, rey de Gat. ¹³ Así que cambió su conducta delante de ellos, fingiéndose loco cuando estaba con ellos. Hacía marcas en las puertas de la ciudad y dejaba caer su saliva sobre su barba. ¹⁴ Entonces Aquis dijo a sus servidores: —¿He aquí, ven que este es un hombre demente! ¿Por qué me lo han traído? ¹⁵ ¿Acaso me faltan locos a mí, para que me traigan a este, a fin de que haga locuras en mi presencia? ¿Había este de entrar en mi casa?» (I Samuel 21:13-16). David llega al rey de Gat, Aquis, y se disimula un enfermo mental, un demente con saliva corriendo por la barba. La respuesta del poderoso rey

es lo que resulta aún más cómica. Además de la comicidad en la respuesta irónica del rey, vemos como David hace teatro, pero no cualquier teatro, su actuación parece que sigue el método Stanislavsky, un actor de método que se involucra mucho en el personaje.

6. Esta ironía sigue con el episodio de Elías en su prueba del poder divino de los dioses. En una competición Elías se burla de los profetas de Baal diciendo: «²⁷Y sucedió que hacia el mediodía, Elías se burlaba de ellos diciendo: —¡Griten a gran voz, porque es un dios! Quizás está meditando, o está ocupado, o está de viaje. Quizás está dormido y hay que despertarlo.» (I, Reyes 18:27).

Claramente, el nivel de comicidad varía entre un episodio y otro, de manera que algunos son más susceptibles a crítica y discusión en lo que a términos humorísticos se refiere. Además de los ejemplos ofrecidos anteriormente, el de Génesis 20, en el que Abraham ofrece su mujer a Abimelec diciendo que era su hermana sería un ejemplo para menor comicidad por el sacrificio de Sara. Otro caso, el de los acertijos de Sansón y, particularmente, las estratagemas empleadas por su mujer para conseguir las repuestas: «Entonces les dijo: —Del que come salió comida y del fuerte salió dulzura.» (Jueces 14:14).

La aparente ausencia de la risa en la Biblia cuadraría a la perfección con cierta consideración universal ante un acto como la risa documentada como vulgar y popular. Para llegar a transmitir importancia y severidad, la Biblia debía adscribirse a actos más relacionados con la seriedad como el intelecto y el pensamiento. Como afirma Roncero, no será hasta más adelante con Aristóteles y Cicerón cuando la risa se convertiría en una forma de comunicación con el público lector. Con todo, Aristóteles en su *Ética nicomáquea*, IV, 8, censuraba el humor de los bufones por su vulgaridad, y en su *Retórica*, II, 12, marcaba las diferencias entre la risa vulgar al establecer la eutrapelia como la risa de los bien educados. En ese orden de cosas, Cicerón anotaba en *De officiis* que el uso del humor dependía del grupo social al que pertenecía un individuo: el humor aceptable (*elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*) era propio del ciudadano y del hombre libre; el inaceptable (*inliberale, petulans, flagitiosum, obscenum*), de los campesinos y esclavos (Roncero, 2005: 271).

Por su parte, el Nuevo Testamento también varía su estilo narrativo y las expresiones literarias. Cuando se refiere al humor, la risa recibe una mención explícita en una referencia a la verdadera risa, que, en este caso, se trata de una risa de felicidad ofrecida como premio a los que han sufrido. Por el contrario, los que han vivido riendo encuentran la inversión del sufrimiento como castigo. Así lo vemos en Lucas 6:21 y, un poco después, en Lucas 6:25. La tercera mención, se localiza en la Epístola de Santiago 4:9-10: «Aflíjense, lamenten y lloren. Su risa se convierta en llanto, y su gozo en tristeza. Humíllense delante del Señor, y él los exaltará». En esta parte, la mención de la risa es explícita, pero plantea de nuevo el interrogante de a qué tipo de risa se refiere.

EXPRESIONES DEL HUMOR BÍBLICO EN LAS COMEDIAS BÍBLICAS DEL SIGLO DE ORO

Un aspecto que apoya la ausencia de humor bíblico, en su variante lúdica y alegre, es la ausencia de bromas propiamente dichas en el texto sagrado de ambas tradiciones. Todo indica que la sinagoga y la iglesia no son lugares ni de humor ni de entretenimiento y diversión. Evidentemente, eso no quiere decir que no exista gente feliz y cargada de humor en el servicio de estos lugares sagrados. Al contrario, el humor atrae a la gente y el papel del sacerdote religioso es transmitir los valores de un modo adecuado a su público (Capps, 2006: 413). Esta actitud se puso de moda ya durante el Siglo de Oro español. A raíz de las referencias que pueden encontrarse en esta época como las que aparecen en las comedias bíblicas, se colige que la relación del humor de entretenimiento con la Biblia debía ser externo y con el propósito de agradar y complacer a la gente. Por lo que han de considerarse estos ejemplos como un intento superpuesto de adaptación a la época mediante un estilo literario más divulgativo. Parece ser que, tras traducir la Biblia al lenguaje vernáculo con la intencionalidad de difundir y dar acceso a un público más extenso, añadieron en unas ocasiones un toque humorístico. Lo que no significa que se trate de una hermenéutica del humor, sino de la transmisión y adaptación del sentido de la comicidad.

Tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento forman parte imprescindible de la literatura áurea en España. No hay ningún autor que no remita a las escrituras sagradas en su corpus literario. Sin embargo, la relación con el humor en ambas parte de la Biblia, o mejor, las interpretaciones humorísticas de episodios bíblicos han sido estudiadas aparte. Los ejemplos son tan enriquecedores como la variedad de los autores. La manifestación más importante de la Biblia en el teatro áureo viene de la mano de Calderón de la Barca (1600-1681). Esta figura destaca sobre todo por sus autos sacramentales. Así lo describen Elliott y Brown: «El auto sacramental era una forma de comedia litúrgica en honor de la Eucaristía, que transmitía su lección normal o doctrinal en forma dramática a través de una narración inspirada en la historia, la leyenda o algún acontecimiento contemporáneo.» (Elliott y Brown, 1988: 240). La adoración al sacramento se manifestó en el escenario construido para exaltar las funciones del drama alegórico. El vínculo con los autos sacramentales y su éxito en la sociedad (en particular, la alta sociedad, la nobleza y el clero) es obvio. El caso de las comedias resulta tener una diferente interacción con el pueblo, ya no se trata de representaciones por alegorías y cargadas con diálogos de índole filosófica y moral.

Las comedias bíblicas durante el Siglo de Oro son una curiosidad con precedentes que, por un lado, adaptan textos sagrados al escenario y, por el otro, aplican la comicidad áurea, generalmente reconocida como más ligera cuando se ocupa de temas como el amor, la identidad y las relaciones humanas. La relación del teatro con lo sagrado es muy estrecha si consideramos la dramaturgia como la continuidad de los mitos que se convirtieron en rituales transformándose en representación escénica a partir de la que se inició una conversación entre los ritos, la dramaturgia y los cuentos de transmisión oral (Brockett, 2014: 1-3). El teatro esconde en su pasado un

enlace especial con lo sagrado. Así por lo menos se ha llegado a consensuar después de estudiar este tema desde varias perspectivas. El ritualismo del primer hombre civilizado tenía como requisito la repetición de acciones extraordinarias que acababan en lo que hoy conocemos como «ceremonias». De esa forma, podía asegurarse su perpetuación en el poder, creando memoria colectiva. Es, precisamente, el ámbito común, colectivo, unificador lo que inspiraba a que el ser humano sintiese la necesidad de crear un arte buscando el reencuentro o la reintegración en esta expresión humana de lo sagrado.

Las comedias bíblicas son otra manifestación de dicho deseo de comicidad con algunos añadidos. En el Siglo de Oro, contamos con un humor más picante, mordaz, burlesco a veces. En particular, en el siglo XVII, se percibe un aumento considerable de la sátira. La influencia que este humor ha tenido es evidente, en particular en las escenas de humor bufonesco, de burla carnavalesca y hasta humillante (Arellano, 2006: 351) normalmente expresada por la figura del gracioso. En la mayor parte de los casos, este humor nos ofrece una finalidad muy concurrente para distinguir el cristianismo del judaísmo, atribuyendo tópicos a personajes bíblicos y reinterpretando el texto bíblico para anunciar la llegada de Jesús.

Las comedias bíblicas sirven como un compás social para la cultura religiosa poniendo en relieve la aseveración de que en el AT se esconden muchas más referencias humorísticas de lo que parece a simple vista. Este tipo de humor coincide con lo que se puede denominar sátira política y sátira burlesca. Para el primer género, remitiré al libro de Ester⁷. Para el segundo, entre diferentes manifestaciones, podemos traer a colación el episodio del profeta Elías y sus archienemigos, los profetas de Ba'al. En este pasaje, el autor elige la palabra hebrea *hitul* que se traduce más comúnmente como 'burlarse'. Elías se burla de los profetas pidiendo que llamen a su dios ya que quizá esté durmiendo la siesta a esa hora del mediodía. Este episodio es, precisamente, el tema principal de la comedia bíblica de Don Francisco Bances Candamo, *El Vengador de los cielos, y rapto de Elías*. La comedia se acerca a la historia de Elías y Ajab a partir del capítulo 17 en 1 Reyes sobre la base de lo escrito en el cap. 16, versículos 29 y siguientes (tras el matrimonio de Ajab y Jezabel). La comedia sigue la fuente bíblica, salvo en casos aislados, como por ejemplo, el final de la obra que es reinventado por el autor, según la costumbre de la comedia española (casamiento de Abdías y Sara). Este espacio de teatro, comedia y religión es un terreno fértil, una combinación del reino meta-divino del mundo antiguo, de donde emergen los dioses, con los valores cambiantes de la sociedad y la estética literaria. El valor de la experiencia de la lectura bíblica quedará grabada con tinta para las generaciones

7. Por cierto, Vega García-Luengos nos recuerda como Bances Candamo escribe en su *Teatro de los teatros* que los orígenes universales de la tragedia y de la comedia estaban respectivamente en el *Libro de Job* y en el *Libro de Ester* (60-68). Vega García-Luengos, 2013, p. 71.

futuras. El éxito de las comedias enfatiza de nuevo cómo lo divino y lo familiar se cruzan.

La adaptación de la comedia según la fuente bíblica requiere algunas modificaciones para conseguir el efecto dramático. Algunas de esas modificaciones serían la amplificación en los soliloquios de personajes destacados. Es el caso de Moisés en el primer acto de *Las plagas de Faraón y libertad de Israel* de José de Arroyo o el de Jezabel igualmente durante el primer acto de *El Vengador de los cielos, y rapto de Elías* de Bances Candamo. Otro tipo de variaciones aparecen en las descripciones de la historia bíblica puesta en boca de los mismos protagonistas. En el *El Vengador de los cielos...* algunas de las amplificaciones y alteraciones son la matanza de 850 falsos profetas (v. 957) en vez de 450 como lo cuenta la Biblia (cap. 18, versículo 22). Además, Jezabel se suicida, lo cual difiere de la historia bíblica en la que Jehú ordena defenestrarla, después de cuya caída es devorada por los perros. Parte de la adaptación y de las amplificaciones tienen una función dramaturgica, como el uso de nombres y personajes de otros relatos bíblicos (Jonás, Nacor, Sara) o mediante referencias culturales, como las menciones y referencias mitológicas (empezando por el personaje llamado Antenor y siguiendo por referencias a Hipogrifo, Hércules etc.). Además de las amplificaciones y conforme al espíritu de la época, Elías está representado como precursor de Cristo (v. 2752). Estos efectos añaden interés y espectacularidad a la narración bíblica. Lo mismo sucede con la historia tan dramáticamente rica de Sansón, su éxito fue tal que *El valiente nazareno Sansón* de Pérez de Montalbán alcanzó la mayor difusión con 27 impresos (Vega García-Luengos, 2013: 68). De hecho, en un valiente trabajo de recopilación, Germán Vega encontró un repertorio que registra unas 68 entradas (57 conservadas) con las cuales «obtendríamos una «biblia en verso» dramático, de la que quedan fuera pocos de los episodios significativos que ya cuentan con un notable componente teatral en origen, y sin que falten algunos de los que lo tienen escaso»⁸.

CONCLUSIONES

Quizá debamos conformarnos con que el origen del conocido cinismo hebreo, más tarde, judío, sea esa risa burlesca que muestran tanto el hombre en su manera de constatar un desacuerdo con un poder absoluto como el mismo Dios, dejando un espacio al libre albedrío. Este cinismo ha sido interpretado en infinidad de ocasiones, una de las cuales ha sido la figura del gracioso en las comedias bíblicas. A tenor de esta complejidad, el estudio de la tipología del humor ayuda a distinguir las múltiples referencias bíblicas. Ahora bien, no debe olvidarse que partimos de la

8. Vega García-Luengos, 2013, pp. 53-54. Además de los trabajos de Germán Vega y para un índice mayor de obras según el temario bíblico ver *La biblia hebrea en la literatura, guía temática y bibliográfica* de Gregorio del Olmo Lete.

categoría de un humor proveniente más del desdén que del divertimento y convertido en historias que atenúan una tragedia humana excesivamente explorada en los libros sagrados.

Por otro lado, si nos atenemos a la noción moderna de humor en el judaísmo, Maimónides y Bajtín coincidirían en señalar que se trata de transformar la forma y no el contenido (Bajtín, 1978: 237). El humor y la risa existirían en forma de sátira, ironía, sarcasmo, etc. y se debería a una manera de usar el humor como herramienta de defensa ante el caos y la lucha contra la desesperación. Evidentemente, la relación de todo ello con el humor en general y lo que provoca risa tendrá diferentes interpretaciones del judaísmo peninsular y sus escritos literarios, en particular, en la literatura hispanohebraica. La risa no siempre implica humor, así lo expresa Ibn Gabirol, entendiendo perfectamente su lugar a la hora de hablar con el supremo poder divino. «La risa sobre su boca para disimular», escribe el ilustre poeta (Cano, poema nú, 253, 1987: 319). Este espacio divino no invita al humano, sino al contrario, la felicidad queda reemplazada, violada, sometida a la aflicción y al pesar. Así que nunca existía mejor manera que acogerse a ello mediante la risa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

- Arellano, I., (2006). «Las máscaras de Demócrito en torno a la risa en el Siglo de Oro». en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Sevilla, Renacimiento, pp. 329-359.
- Bajtín, M., (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Brockett, Oscar G., Franklin, J. Hildy, (2014). *History of the Theatre*, Essex, Pearson Education Limited.
- Cano Pérez, M. J. (1987) *Selomoh Ibn Gabirol. Poemas I. Seculares*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- Cohen, S., (2019). *El poder de la palabra: la sátira política contra el Conde-Duque de Olivares*, Madrid, CSIC.
- Capps, D. Pastoral Psychol. (2006). «Religion and Humor: Estranged Bedfellows». 54: 413. <https://doi.org/10.1007/s11089-005-0008-8>.
- Elliott, J. H., y Brown, J., (1988). *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente.
- Enciclopedia Judaica*, (2005). Second Edition, Volume 9, Voz Humor, escrita por Zvi Avner, pp. 590-599.
- Fischer-Lichte, E., (2005). *Theatre, sacrifice, ritual*, New York, Routledge.
- García Valdés, C. C. (2010). «La Biblia en la obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Arellano I. y Fine, R., Iberoamericana Vervuert, Madrid. España.
- Le Goff, J., (1999). «La risa en la Edad Media». en J. Bremmer y H. Roodenburg (eds.), *Una historia cultural del humor*, Madrid, Ediciones Sequitur, pp. 41-54.
- Oz, A. y Oz-Salzberger, F., (2014). *Los judíos y las palabras*, Traducción del inglés de Jacob Abecasis y Rhoda Henelde Abecasis, Siruela.
- Roncero López, V. (2006). «El humor, la risa y la humillación social: el caso del Buscón». en *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, núm. 10, pp. 271-286.

- Senor, D., Singer, S., (2009). *Start-Up Nation: The Story of Israel's Economic Miracle*, McClelland & Stewart.
- Smith, Warren B. (1994). «Holy Laughter or Strong Delusion?» en *False Revival Coming?* Part 1, SCP Newsletter, Lighthouse Trails Publishing.
- Vega García-Luengos, G., (2013). «Comedia Nueva y Antiguo Testamento». eds. I. Deffis, Emilia, Magallón, Jesús Pérez, Vargas de Luna, Javier, *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones, Actas del XV congreso de la AITENSO*, Universidad de Laval, Quebec, 5 al 8 de octubre de 2011, Puebla / Montreal / Québec, El Colegio de Puebla A. C. / McGill University / Université Laval, pp. 53-75.
- Warren, C., & McGraw, A. P. (2015). «Differentiating What Is Humorous From What Is Not», en *Journal of Personality and Social Psychology*, <http://dx.doi.org/10.1037/pspi0000041>.
- דוידזון, אפרים (1972). שחוק פיגו, אוצר להומור וסאטירה בספרות העברית מראשיתה ועד ימינו, ביבלוס.
- שלו, מאיר (2008). ראשית, פעמים ראשונות בתנ"ך, הוצאת עם עובד.

ANTIGUO TESTAMENTO Y ROMANTICISMO:
EXAMEN DE LA ODA. *IMITACIÓN DEL SALMO «SUPER FLUMINA»*
DE ÁNGEL DE SAAVEDRA, DUQUE DE RIVAS

CLAUDIA LORA MÁRQUEZ
Universidad de Cádiz

RESUMEN: El salmo 137 (136) es, a juicio de José Manuel Blecua (1988), uno de los textos veterotestamentarios que más éxitos ha cosechado en la literatura española: parafraseado por los escritores áureos más destacados —Jorge de Montemayor, fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Lope de Vega, entre otros— su influjo continúa percibiéndose en obras muy posteriores en el tiempo como la de Miguel de Unamuno, Max Aub o José Manuel Caballero Bonald. La comparación entre este poema bíblico y la escasamente conocida «Oda. Imitación del salmo *Super flumina*» de Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1824) no solo busca mostrar un eslabón más en la cadena de transmisión de dicho escrito, sino también subrayar la vinculación existente entre Romanticismo y cristianismo, evidenciada con anterioridad por otros investigadores (Bloom, 1991; Abrams, 1992; Praz, 1999).

Palabras claves: Antiguo Testamento, oda, salmos, Romanticismo, Duque de Rivas.

ABSTRACT: According to José Manuel Blecua (1988), the Psalm 137 (136) is one of the most well-known writings from the Old Testament in Spanish literature: it has been paraphrased by important writers such as Jorge de Montemayor, fray Luis de León, San Juan de la Cruz or Lope de Vega, among others, and its influence can be perceived as well in the works of Miguel de Unamuno, Max Aub and José Manuel Caballero Bonald. The comparison between this biblical poem and the scarcely known «Oda. Imitación del salmo *Super flumina*» by Ángel Saavedra, Duke of Rivas (1824) not only shows another stage in the process of transmission of this text, but also demonstrates the relation that exists between Romanticism and Christianity, which has been already studied by others researchers (Bloom, 1991; Abrams, 1992; Praz, 1999).

Keywords: Old Testament, ode, Psalms, Romanticism, Duke of Rivas.

El salmo *Super flumina Babylonis* es, junto con el *Miserere* o *De profundis*, uno de los poemas bíblicos que mejor acogida han recibido en la tradición occidental. Esto implica que para citar a los poetas que han traducido, glosado o versionado el salmo 137 (136) tengamos que traer a nuestra memoria a algunos de los escritores más importantes de las letras hispánicas (Diego Lobejón, 1997). Atendiendo únicamente a

las paráfrasis del Siglo de Oro, lustran el elenco de autores nombres como el de Jorge de Montemayor, fray Luis de León, San Juan de la Cruz o Lope de Vega. En la Edad Contemporánea, el motivo se perpetúa en las composiciones de Miguel de Unamuno, Max Aub y José Manuel Caballero Bonald. Pese a todo, como manifestase José Manuel Bleuca en un ensayo de 1988, por desgracia apenas hay estudios dedicados a la documentación de este motivo¹. Por otra parte, explicar la producción literaria de los primeros años del siglo XIX, cuando se compone nuestro poema, resulta una tarea especialmente problemática para la crítica dado que en este periodo conviven —no solo en lo político— ciertas actitudes tradicionales y otras más modernas que emanan del pensamiento liberal. Así, aunque no ha tenido lugar aún la gran eclosión romántica que propicia el retorno de los valedores del Trienio Constitucional (1820-1823), se advierten en ciertas composiciones de la época elementos que, si no queremos considerarlos nuncios del nuevo movimiento, sí suponen sin ningún atisbo de duda un alejamiento de los cauces estéticos e ideológicos de la Ilustración. En el terreno de la poesía, José Checa Beltrán encuadra este tipo de manifestaciones dentro del «Neoclasicismo heterodoxo» (2016); atendiendo a otros géneros literarios, Guillermo Carnero las agrupa bajo el marbete de *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983). A todo lo dicho debemos añadir la escasa bibliografía dedicada a indagar acerca de los vínculos existentes entre Romanticismo y cristianismo —y en particular sobre temática bíblica— en el ámbito de la literatura española (Jiménez León, 2008).

Centrándonos en el análisis del poema, cabe destacar que el modo en el que se nos ha transmitido presenta no pocas particularidades. Ángel de Saavedra lo compone en mayo de 1824 al partir desde Gibraltar hacia Gran Bretaña, país de acogida de muchos integrantes del llamado *tercer exilio liberal* (Simal, 2012: 181-211). Durante ese verano se publica anónimo en la revista londinense *El Español Constitucional*, potente altavoz de los emigrados (Loyola López, 2017; Cantos Casenave, 2017)². La primera vez que la composición se imprime acompañada de la firma de su autor es en la edición de las *Obras completas* del Duque que su hijo Enrique prepara entre 1894 y 1904³. Sin embargo, este testimonio reproduce el texto de manera imparcial a consecuencia de tener como única fuente —así lo reconoce el propio editor— la persona de Antonio Alcalá Galiano, que llevaría años guardando los versos en la memoria. Al cabo, es a Vicente Llorens a quien debemos el hallazgo de la oda, la cual publica con el nombre de su autor y retomando la lectura de la edición príncipe en *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)* (1954). En años más recientes

1. La única monografía de la que tenemos noticia es una tesis de licenciatura firmada por Josefina Castillo González en la Universidad de Barcelona y dirigida por el propio Bleuca en 1962 a la que no hemos podido tener acceso.

2. *El Español Constitucional*, IV, 30, julio [agosto] 1824: 541-543.

3. Está incluida en el tomo II (pp. 37-38).

otros investigadores han decidido incluir esta composición en las recopilaciones de poemas que han elaborado: así, la encontramos en la *Antología comentada de la poesía lírica española* de Miguel Díez Rodríguez y Paz Díez Taboada (2005) y en *La voz del desterrado: Antología de la literatura española del exilio en la primera mitad del siglo XIX* hecha por David Loyola López y Eva María Flores Ruiz (2018). De entre todas ellas, es la última compilación la que más nos interesa pues no solo recupera el texto ofrecido por Llorens sino que también lo inserta dentro de un corpus mucho más amplio que es el de la literatura escrita por los opositores al régimen fernandino. En este sentido, la «Imitación del salmo Super flumina» es un buen ejemplo de esa «pena del destierro» presente en nuestra literatura desde el Poema de Mio Cid (Loyola López y Flores Ruiz, 2018: 8).

La dilucidación de los lazos que unen desde un punto de vista formal las paráfrasis del Salterio, la oda y la lira constituye nuestro primer punto de estudio. Los poetas neolatinos del Renacimiento italiano encuentran en los *Carmina* de Horacio el cauce adecuado para trasladar el versículo de las Sagradas Escrituras al romance, produciéndose de este modo una «cristianización» del venusino y un «hermanamiento perfecto entre las *res* bíblicas y las *verba* latinas» (Núñez Rivera, 2008: 335, 339). De forma casi contemporánea, Torquato Tasso propone el uso de la lira como metro preferente para trasladar las odas horacianas al vernáculo. En consecuencia, inserta sus traducciones de los salmos en el género de la oda según estaba establecido, al tiempo que emplea las estrofas aliradas que él mismo había vinculado a la lírica horaciana. Esta tríada sienta el precedente de las versiones que se realizan de los poemas davídicos en la España del Quinientos; fray Luis de León es el primer poeta hispano en adaptar el esquema de Tasso al castellano, convirtiéndose desde entonces en modelo inexcusable para las *odas bíblicas* (Núñez Rivera, 2010).

En sus *Principios de retórica y poética* (1805), Francisco Sánchez Barbero continúa incluyendo los textos del Salterio dentro del subgénero de «odas sagradas» (Rico y Gómez Camacho, 1993: 415-216). Sin embargo, desde finales del siglo XVIII el prestigio de la oda se había visto disminuido en beneficio de la canción herreriana hecha a imitación de Píndaro (Checa Beltrán, 2002). A este respecto, la profesora Begoña López Bueno explica que la defensa del «valor ejemplar de los epinicios patrióticos herrerianos» coincide con «la valoración del hecho literario, alentando, bajo el imperio del *prodesse*, una literatura de clamoroso espíritu cívico» (1993: 205-206). La poesía de *El Divino*, por tanto, queda íntimamente ligada a la altura pindárica, y su influjo atrapa tanto a clasicistas como a representantes del Neoclasicismo heterodoxo; no en vano se llamó alguna vez a Meléndez «el Píndaro español» (citado por Romero Tobar, 2010: 171). La composición de Rivas proviene directamente de este contexto literario, pues si sus sextetos alirados permiten postular su adscripción a la tradición parafrástica de los salmos, el carácter imprecatorio de sus versos la acercan incontestablemente a la entonación de las odas pindáricas (Díez Rodríguez y Díez Taboada, 2005: 290). En efecto, Nicomedes Pastor Díaz, uno de los primeros biógrafos del Duque, diría en su *Galería*

de españoles célebres contemporáneos (1842) que en su juventud Saavedra «se proponía seguir la huella de Herrera, autor que él creía, o que le hicieron creer, y no por cierto sin razón sobrada, que era el modelo mejor que podía imitar su naciente musa» (1842: 9).

Una somera lectura del poema revela, sin embargo, que la «Imitación del salmo *Super flumina*» no debe ser analizada como una mera actualización de la canción herreriana a partir de una paráfrasis bíblica. El autor cordobés reinterpreta el cautiverio jerosolimitano en Babilonia llorado en el salmo 137 para hacer una crítica de la situación nacional resultante de la intervención de la Santa Alianza en 1823. Sion, el pueblo elegido por Dios en el Antiguo Testamento, es asimilado a la España afín al Trienio Constitucional, mientras que Babel, que ha pasado a la historia como emblema de «los grandes imperios que se divinizan a sí mismos» (Pikaza, 2007: 127-128), se convierte en símbolo del régimen absolutista de Fernando VII. La Ciudad Santa por la que tan conmovedoramente se aflige la voz poética de las Sagradas Escrituras —«péguese mi lengua al paladar, si yo no me acordase de ti, si no pusiera a Jerusalén por encima de cualquier alegría» (Sal 137, 6)— es sustituida por «la sinventura España», la «Patria infelice» por cuya libertad también se lamenta el sujeto lírico de la oda (vv. 37, 49). Por su parte, el significado del pueblo de Edom, objeto de los desgarradores anatemas del salmista, se traslada tanto a la figura de *El Deseado*, que ejerce el papel de captor y opresor de la «mísera España», como a los Cien Mil Hijos de San Luis, los «odiosos extranjeros» que le habían apoyado (vv. 39, 57). Esta adaptación de los *topoi* davídicos a un marco sociopolítico determinado tiene antecedentes que se remontan al menos a la producción literaria del XVI; sirva de ejemplo el *Psalmo en la gloriosa victoria que los españoles ovieron contra venecianos* compuesto por Bartolomé Torres Naharro a comienzos del siglo del que informase Menéndez Pelayo (1941: 277-278). Más recientemente, Valentín Núñez recordaba «El salmo *Super flumina Babylonis* aplicado a la vida que se pasaba en Inglaterra, estando en ella el rey Don Felipe con su corte» que aparece en el *Cancionero general* antuerpino de 1557 (2010: 105). En este sentido, el interés que suscita el poema del Duque de Rivas reside, además de en ser uno de los pocos ejemplos que se conocen de *salmos de circunstancias*, en que esta particularidad es utilizada en pleno auge de las *canciones patrióticas*, como se denomina a la paráfrasis en la nota que la acompaña en su primera edición. El mismo vocabulario que se emplea, con repetidas alusiones a la patria y a la pérdida libertad de los españoles, así como la decidida voluntad con la que condena el autoritarismo del rey, al que llama «tirano» en varias ocasiones, alinean esta composición con otras odas de Blanco White, Lista, Quintana o Alcalá Galiano, que comulgan también con el estilo de la poesía bélica de cuño pindárico.

Por otro lado, como tuvimos la ocasión de señalar, la experiencia del destierro, motivo estructural del poema bíblico, desempeña igualmente un papel predominante en la «Imitación del salmo *Super flumina*», si bien en este último caso es indesligable de la experiencia personal del autor. Ya señalamos que tanto la canción compuesta por el Duque como el texto que le sirve de modelo abundan en expresiones impreg-

nadas de vesania, consecuencia del deseo de venganza que les inspiran las acciones de sus contrarios. De ello puede que la muestra más esclarecedora sean los versos finales de ambas composiciones, verdaderas maldiciones dirigidas a la estirpe opresora:

Recuerda, ¡oh Yavé!, a los edomitas el día de Jerusalén, los que decían: *Arrasadla, arrasadla hasta los cimientos.*

Hija de Babel, destinada a la devastación: ¡Bienaventurado quien te dará lo que tú nos diste a nosotros!

¡Bienaventurado quien cogerá a tus niños y los estrellará contra las piedras! (Sal 137, 7-9).

En la versión de Rivas se mantiene el tono imprecatorio:

¡Ay! para bien del mundo,
déspotas e impostores, Señor, hunde
para siempre jamás en el profundo,
y a la opresión confunde:
tendrán los hombres luego
clara luz, larga paz, dulce sosiego.

Será: y ¡oh venturosos
los que entonces sirviendo a tu venganza,
de hipócritas, falaces y ambiciosos
comiencen la matanza,
y enrojezcan sus manos
con sangre vil de pérfidos tiranos! (vv. 85-96).

No obstante, al lado de todas estas expresiones de furia hallamos las dulces palabras que el desterrado tiene reservadas para su país. Si el salmista cifra en el amor que siente por Jerusalén su propio bienestar⁴, la voz lírica de la oda, de la manera en que viene siendo habitual en las «despedidas de la patria» (Díez Taboada, 1998: 202-211, 417), da comienzo a su canto en el momento mismo de partir, dedicándole estas estrofas a la tierra de la que se aleja:

Por las desiertas olas
en extraño bajel ¡tristes! huyendo
de las amadas playas españolas
y del hado tremendo
íbamos desdichados,
en lágrimas y penas anegados.

4. «Si yo me olvidare de ti, Jerusalén, olvídese de mí mi diestra», sentenciaba (Sal 137, 5).

El Sol en occidente
 su vividora lumbre sumergía;
 blando soplabla el amoroso ambiente,
 y apacible dormía
 la mar serena y pura:
 no así ¡oh Dios! Nuestros pechos sin ventura (vv. 1-12).

Haciendo uso de un léxico marcadamente intimista, el autor profundiza en la desazón que sentía junto a sus compañeros de travesía, refiriéndose a sí mismos como «desdichados» y reconociendo que iban «en lágrimas y penas anegados» (vv. 5-6). Y al igual que los cautivos bíblicos, quienes eran incapaces de recitar estrofas patrias estando lejos de Sion —«¿cómo cantar en tierra extranjera los cánticos de Yavé?», se preguntaban (Sal 137, 4)—, tampoco podían los revolucionarios *veinteañistas* cantar libremente ninguna melodía que les recordase a España: «Y cuando no tenemos / Patria, ¿sus himnos entonar podremos?» (vv. 35-36). De este modo, el país natal se configura en un «tú *generalizado*» que se identifica las más de las veces con «algún elemento natural de la tierra o lugar querido» (Díez Taboada, 1998: 418). Es frecuente encontrar esta representación del paisaje en los textos escritos por los liberales emigrados, quienes imprimen a sus composiciones un aura de «evocación épica de la patria, en la que se proyecta la experiencia de la pérdida sentimental y política de un territorio que apenas aparece descrito sino imaginado como paraíso de la libertad» (Cantos Casenave, 2017: 196). En el caso de la paráfrasis de Rivas, dado que refleja el momento justo en el que el barco se echa al mar, estos motivos son la costa, última visión la nación perdida, y el crepúsculo, el cual aporta un componente de laconismo que armoniza con el estado de ánimo del sujeto lírico. Así, el autor proyecta de sí mismo una imagen que anticipa en buena medida el prototipo del exiliado español que habría de hacerse común en el Londres de la época y que el poeta Thomas Carlyle describió con estas palabras:

Six-and-twenty years ago, when I first saw London, I remember those unfortunate Spaniards among the new phenomena. Daily in the cold spring air, under skies so unlike their own, you could see a group of fifty or a hundred stately tragic figures, in proud threadbare cloaks; perambulating, mostly with closed lips, the broad pavements of Euston Square and the regions around St. Pancras new Church (citado por Saglia, 2017: 209).

Larra afirmó en su día que «por poco liberal que uno sea, o está uno en la emigración, o de vuelta de ella, o disponiéndose para otra» (citado por Loyola López, 2018: 15). Años después, en *El sol de los desterrados* Claudio Guillén hablará del tinte nacionalista que impregna el fenómeno del exilio desde la Revolución francesa y que lo hace, al estilo de Ovidio, «centrípeto, nostálgico, localista» (1995: 97-98). Ambos elementos —la convicción de sentirse español y el nacimiento de la emigración en un sentido moderno— van a actuar en el campo de la literatura como heraldos del Romanticismo. El patriotismo, que como decía Quintana en 1808 «se inspira y no se explica» (1808:

48), redundante en el empleo de un tono altisonante que recuerda más a la épica romántica que al estilo panegírico de la poesía cívica ilustrada (Romero Ferrer, 2011: 137; Lorenzo Álvarez, 2008: 279). La defensa de la nación se apoya en «ansia de libertad, poder del sentimiento, afirmación de lo nacional frente a lo extranjero», fórmulas que, a juicio de Ana María Freire, «llegarían a dar fruto en el periodo que llamamos Romanticismo español» (2008: 275). A su vez, la necesidad del emigrante de plasmar su dolorosa experiencia conlleva un incremento de los motivos ligados a la sensibilidad y al *autobiografismo*, marcas que ciertos investigadores modernos han visto bajo formas clásicas en la paráfrasis de Rivas (Díaz-Plaja, 1961: 645; Díez Rodríguez y Díez Taboada, 2005: 290; Romero Ferrer, 2011: 136; Loyola López, 2017: 251, 255). La elección de un asunto religioso puede interpretarse como un anticipo del gusto romántico. Así pues, si los salmos de circunstancias han supuesto desde siempre una traslación de un argumento sacro al ámbito de lo profano, en el caso de la oda de Rivas hay que contar también con el proceso de secularización al que los románticos someten los temas cristianos, cuya diferencia con otros tratamientos similares en el pasado radica en la deliberada voluntad de transgresión con la que ellos lo hacen (Abrams, 1992: 53). Por otra parte, la categoría estética de lo sublime —ligada al Antiguo Testamento desde que Longino la resumiese en el *fiat lux* del Génesis ('hágase la luz')— se asocia en la literatura romántica europea tanto al ilimitado poder de Yavé como a la excelsitud y fuerza de la lírica hebrea. De acuerdo con esto, vale la pena recordar que Coleridge llegó a decir que «la sublimidad es hebrea de nacimiento» (*Sublimity is Hebrew by birth*) (1871: 406). La formulación de esta categoría estética en el texto del Duque de Rivas se deja ver en la actitud condenatoria y sanguinaria de la que hace gala la voz poética y que ya hemos analizado.

Concluimos esta contribución comentando unas palabras de Alberto Lista, celebrado profesor de los románticos españoles, quien en sus *Lecciones de Literatura Española* (1836) alude a una «lírica sublime» cuyo objeto sería «cantar la religión y la patria», además de hazañas heroicas (1951: 443-444). Relaciona esta clase de poesía con la oda, que al mismo tiempo «si la pasión del poeta se supone en el grado supremo de exaltación [...] toma el nombre de *ditirambo* u oda *pindárica*». La lírica hebrea pertenece al género sublime al ser religiosa, y a su vez se configura como poesía ditirámica por su potencia (1951: 444, 447). Más adelante, en el ensayo que dedica a Fernando de Herrera, toma como nexo de unión también la grandiosidad y relaciona las canciones del sevillano con los versos del Antiguo Testamento. En virtud de todas estas consideraciones, pensamos que es posible trazar sin miedo a perdernos un camino que conduzca a la formulación romántica de los salmos partiendo de su aparición original en la Biblia. No cabe duda de que un estudio comparatista de este tipo enriquece la lectura de aquel texto que recrea o relabora una composición que le ha precedido en el tiempo; sin embargo, no es menos cierto que el hallazgo de nuevas intertextualidades favorece la formulación de nuevas interpretaciones también en relación al hipotexto. Así ocurre en esta ocasión, donde el poema de Rivas puede ayudarnos a profundizar en el estudio de la plasmación de los sentimientos en el Salterio, tarea que, junto con

el estudio de las creencias y del lenguaje, está todavía a la espera de ser desarrollada (Schökel y Carniti, 1994: 69-74). Pero por encima de cualquier disquisición, esperamos haber sabido poner de relieve las que creemos son dos de las ideas más importantes de este breve ensayo y en general de historia literaria: la perduración en el tiempo de una obra de arte y la capacidad creativa del artista.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Coleridge, S. T. (1871). *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge with an Introductory Essay Upon His Philosophical and Theological Opinions*. Nueva York: Harper.
- Lista, A. (1951). «Lecciones de Literatura Española» en *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, ed. Hans Juretschke, Madrid, CSIC, pp. 418-465.
- Nácar, E. y Colunga, A. (1953). Traducción y edición de la *Sagrada Biblia*, Madrid, La Editorial Católica.
- Pastor Díaz, N. (1842). *Galería de españoles célebres contemporáneos*, tomo II, Madrid, Imprenta de Don Vicente de Lalama.
- Quintana, M. J. (1808). «Reflexiones sobre el patriotismo» en *Semanario patriótico*, núm. 3, pp. 47-51.
- Saavedra, Á. de (Duque de Rivas) (1824). «Oda. Imitación del salmo *Super flumina*» en *El Español Constitucional*, núm. XXX, pp. 541-543.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Abrams, M. H. (1992). *El romanticismo: tradición y revolución*, trad. de Tomás Segovia, Madrid, Visor.
- Bleuca, J.M. (1988). «Sobre el salmo *Super flumina*» en *Homenaje a Eugenio Asensio*, eds. Luisa López Grigera y Agustín Redondo, Madrid, Gredos, pp. 113-126.
- Bloom, H. (1991). *Poesía y creencia*, Madrid, Cátedra.
- Cantos Casenave, M. (2017). «Paisajes e imágenes de España desde el exilio» en *Las musas errantes: Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*, eds. Alberto Romero Ferrer y David Loyola López, Gijón, Trea, pp. 195-207.
- Carnero, G. (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March.
- Checa Beltrán, J. (2016). *El debate literario-político en la prensa cultural española (1801-1808)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- , (2002). «La recuperación de Píndaro en el canon neoclásico español» en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. IV, coord. por José María Maestre Maestre, Luis Charlo y Joaquín Pascual Barea, Madrid, Editorial CSIC, pp. 1945-1954.
- Díaz-Plaja, G. (1961). *Antología mayor de la literatura española*, vol. IV, Barcelona, Labor.
- Diego Lobejón, M. W. de (1997). *Los salmos en la literatura española*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid.
- Díez Rodríguez, M. y Díez Taboada, M. P. (2005). *Antología comentada de la poesía lírica española* (eds.), Madrid, Cátedra.
- Díez Taboada, M.P. (1998). *La despedida: estudio de un subgénero lírico*, Madrid, Editorial CSIC.
- Freire, A.M. (2008). «La literatura en armas (1808-1814)» en *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*, coord. por Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 259-275.

- Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Jiménez León, M. (2008). «La Biblia en el romanticismo español» en *La Biblia en la literatura española*, vol. 3: *Edad Moderna*, coord. por Adolfo Sotelo Vázquez, dir. Gregorio del Olmo Lete, Madrid, Trotta, pp. 119-138.
- Llorens, V. (1979). *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Valencia, Castalia.
- López Bueno, B. (1993). «Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro» en *La oda: II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro: (Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992)*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 175-214.
- Lorenzo Álvarez, E. de (2008). «La literatura en armas: las musas con suceso» en *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*, coord. por Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 277-296.
- Loyola López, D. (2018). *Los ojos del destierro: la temática del exilio en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX*, Gijón, Ediciones Trea.
- , y Flores Ruiz, E. M. (2018). *La voz del desterrado: Antología de la literatura española del exilio en la primera mitad del siglo XIX* (eds.), Madrid, Escolar y Mayo Editores.
- , (2017). «El destierro en la prensa inglesa en español del siglo XIX: *El Español Constitucional*» en *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*, eds. Raquel Crespo-Vila y Sheila Pastor, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 247-258.
- Menéndez Pelayo, M. (1941). *Obras completas*, tomo II, Madrid, CSIC.
- Núñez Rivera, V. (2010). *Poesía y Biblia en los Siglos de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los Cantares*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- , (2008). «La versión poética de los salmos en el Siglo de Oro: vinculaciones con la oda» en *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 335-383.
- Pikaza, X. (2007). *Diccionario de la Biblia: historia y palabra*, Estella, Editorial Verbo Divino.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acatilado.
- Rico, J. M. y Gómez Camacho, A. (1993). «La oda en preceptivas y tratados españoles» en *La oda: II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro: (Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992)*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 399-418.
- Romero Ferrer, A. (2011). «Las Cortes de Cádiz en la literatura española de la primera mitad del siglo XIX: la poesía (1810-1840)» en *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 12, pp. 123-141.
- Romero Tobar, L. (2010). *La lira de ébano: estudios sobre el romanticismo español*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Saglia, D. (2017). «*The sunny and the vintage land, farewell!*: la figura del exiliado español en el romanticismo británico» en *Las musas errantes: Cultura literaria y exilio en la España de la primera mitad del siglo XIX*, eds. Alberto Romero Ferrer y David Loyola López, Gijón, Trea, pp. 209-219.
- Schökel, L.A. y Carniti, C. (1994). *Salmos*, vol. I, Estella, Editorial Verbo Divino.
- Simal, J.L. (2012). *Emigrados: España y el exilio internacional, 1814-1834*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

RASTROS BÍBLICOS EN *LOS RAROS* DE RUBÉN DARÍO

JULIA AMEZÚA

Escuela de Arte y Superior de CRBC de Valladolid

RESUMEN: Diversos estudios han expuesto la importancia de la Biblia en la poesía del modernista Rubén Darío. Este artículo se centra en seguir los rastros bíblicos en la obra en prosa de *Los raros* (1896), semblanzas de escritores y poetas representativos de la literatura del fin de siglo XIX. El canon literario que propone Darío para la nueva literatura reúne escritores originales, «raros», que comparten la búsqueda de la belleza, el desprecio de la mediocridad, el exilio en la sociedad donde habitan. Los «raros» se leen, se relacionan y se nutren de múltiples literaturas, como la Biblia. En este estudio, se identifica la intertextualidad bíblica en una selección de retratos literarios: Poe, Verlaine, Bloy, Cavalca, Lautréamont, Hannon y Eugenio de Castro.

Palabras clave: Biblia, Rubén Darío, *Los raros*, intertextualidad

ABSTRACT: Various studies have exposed the importance of the Bible in the poetry of the modernist Rubén Darío. This paper focuses on the biblical sources of the prose of *Los raros* (1896), literary portrayals of writers and poets of the end of the nineteenth century. The literary canon that Darío proposes for the new literature brings together original, rare writers who share the search for beauty, the contempt for mediocrity, the exile in the society they inhabit. The rare ones are read, related and nourished by multiple literary sources, such as the Bible. In this study, the elements of biblical intertextuality are identified and commented on in these literary portraits, especially in Poe, Verlaine, Bloy, Cavalca, Lautréamont, Hannon and Eugenio de Castro.

Keywords: Bible, Rubén Darío, *Los raros*, intertextuality

1. EL «BOSQUE ESPESO» DE *LOS RAROS*

La mayoría de los estudios aparecidos hasta la fecha sobre la Biblia en la obra de Rubén Darío (1867-1916) han analizado diversos aspectos (influencias, temas,

personajes, motivos bíblicos) en su obra poética¹. Desde el centenario de la publicación de *Los raros* (1896), se ha incrementado el interés de la crítica académica por el análisis de esta obra, con la aparición de nuevas publicaciones (Arellano, 1996; Colombi, 1996; Montero, 1996; García Morales, 1998) y ediciones². La literatura del modernismo hispánico, y por tanto de *Los Raros*, invita al lector a adentrarse en un «bosque espeso»³, habitado por literaturas antiguas y modernas cuyas ramas se entrelazan en un «sistema de correspondencias pleno de sentido» (Lastra, 1979). Nuestra intención con el presente ensayo es introducirnos en el «bosque» de *Los raros* siguiendo los rastros bíblicos dispersos en una selección de semblanzas.

En su *Autobiografía* (IV), Darío revela que su descubrimiento de la Biblia se produce en su infancia en la casa de doña Bernarda Sarmiento y del coronel Ramírez, la casa donde las lechuzas anidaban en los aleros. De niño, alimentaba su imaginación leyendo los libros que había encontrado en un viejo armario; es encantador imaginar al pequeño lector embebido en las páginas de *El Quijote*, las obras de Moratín, *Las mil y una noches*, la Biblia, los *Oficios* de Cicerón, la *Corina* de Madame Staël, un tomo de comedias clásicas españolas y una novela terrorífica titulada *La Caverna de Strozzi*. La lectura de la Biblia se halla, por tanto, en el despertar de la vocación de lector de Darío, entre los libros de su primera biblioteca.

En la primera edición de *Los raros* (1896, Buenos Aires), Darío reúne diecinueve semblanzas de escritores que ha ido publicando entre 1894 y 1895 en *La Nación*, además de las dedicadas a Lautréamont y a Poe, publicadas en *Argentina* y en la *Revista Nacional*, seguramente con vistas a su publicación en libro. Sin entrar en el debate sobre la estructura y jerarquización de los «raros» (Martínez, 2016b), añadiremos que en la segunda edición del libro (Barcelona, 1905), Darío cambia el orden de los autores, elimina el prólogo anterior e incluye a Camille Mauclair y Paul-Adam. Darío compone *Los raros* a semejanza de libros de retratos y siluetas literarias de la época como *Les oeuvres et les hommes* (1860-1909) de Barbey d'Aurevilly, *Les poètes maudits* (1884 y 1888) de Verlaine, *Le Livre des Masques* (1896 y 1898) de Remy de Gourmont; de la misma manera, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, cronista afincado en París y amigo de Darío, publica semblanzas y retratos literarios bajo

1. Marasso (1934), Very (1952), Faurie (1966), Meléndez (1995), Ruiz Barrionuevo (1999); recientemente, Acereda (2005) vincula la obra de Darío con la tradición cultural judeocristiana; Fabry (2010) analiza las referencias al *Apocalipsis* en *Pax* de Darío y Martínez Domingo (2015) estudia la intertextualidad bíblica en Darío dentro del contexto de la crisis de fin de siglo XIX.

2. Las citas de *Los Raros* en el texto con las páginas entre paréntesis corresponden a la edición de Rubén Darío, *Los raros*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998. Desde comienzos del siglo XXI, han aparecido otras ediciones: editorial Pliegos en 2002; la edición de Ricardo de la Fuente y Juan Pascual Gay en 2013; la edición de Álvaro Salvador y Gracia Morales en 2017, con notas esclarecedoras.

3. Darío en la primera edición del libro dedica su prólogo a Ángel Estrada y a Miguel Escalada: «*Los Raros* van al mundo por vuestro esfuerzo: los habéis ido a sacar del bosque espeso de *La Nación*.»

los títulos de *Esquisses. Siluetas de escritores y artistas* (1892), *Literatura extranjera* (1895) o *Almas y cerebros* (1898). Darío lo explica en su *Autobiografía* (XXXVIII): «Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros, o fuera de lo común. A algunos les había conocido personalmente, a otros por sus libros». Son, por tanto, escritores y poetas representativos de diversas corrientes literarias finiseculares y con la excepción de Nordau, «bestia negra» de los artistas, todos comparten la defensa del arte y oponen resistencia a la mediocridad y al utilitarismo dominantes en la sociedad.

Tras la publicación del libro, con la primera edición agotada en quince días, se suceden los reproches de la crítica argentina sobre la selección de autores realizada. Pero la selección de *Los raros* no es arbitraria, sino fruto consciente de las predilecciones literarias de Darío y de su posicionamiento como escritor en el contexto finisecular hispánico. No es casual, por tanto, que predominen los escritores franceses (poco después declara en *Palabras liminares de Prosas profanas*: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París»), además de Poe, el cubano Martí, el portugués Eugenio de Castro, el noruego Ibsen y el italiano Cavalca. Más sorprendente es la inclusión de Nordau, autor de *Entartung* (Berlín, 1892), en castellano *Degeneración* (1902), donde diagnostica como «locos» y «degenerados» a bastantes «raros» darianos (Montero, 1996).

Más allá de las polémicas en torno a los «raros», bien puede afirmarse que en 1896, Darío propone su biblioteca de libros y autores que el lector culto y el escritor del fin de siglo hispánico deben conocer. En realidad, propone una «red de bibliotecas», ya que en las semblanzas se hallan correspondencias entre unos autores y otros e incluso entre quienes no han sido objeto de semblanza y son mencionados; es el caso entre otros, de Baudelaire, Mallarmé o Huysmans, el autor de *À rebours* (1884) obra muy conocida por Darío y sin duda tenida en cuenta para elaborar *Los raros*. Precisamente, el protagonista de este libro, el duque Jean des Esseintes, huye de la sociedad y se refugia en una biblioteca, entre «raros»: Poe, Villiers de l'Isle Adam, Bloy, Hannon, Verlaine... Por algo, el prólogo de la primera edición de *Los raros* concluye con el epígrafe sobre Rusbrock el admirable, con el que Huysmans abre *À rebours* (1884), otro fruto de las «correspondencias» de este período⁴.

No extraña, por tanto, que Darío preste atención a los decadentes en *Los raros* (1896), y que se inquieten sectores de la crítica, que lo acusan de amoralidad y de ser enemigo de la religión. En su defensa, el crítico Carlos Romagosa pronuncia el discurso *El simbolismo* (15/X/1896) en el Ateneo de Córdoba, Argentina, donde elogia el lenguaje literario, la espiritualidad y el idealismo del arte nuevo como respuesta a las necesidades de la época (García Morales, 1998: 85-114). Frente a

4. Estudio con detalle la relación entre Rubén Darío (entre otros modernistas) y Huysmans en el libro *Huysmans en la literatura hispánica*, que se publicará próximamente.

quienes reprochan a Darío la oscuridad del estilo de *Los raros*, Romagosa replica que el estilo de la Biblia es oscuro, sin embargo es un libro luminoso y simbólico del que se nutren los nuevos artistas. Sucede, además, que la lectura de *Los raros* es exigente para el lector, como explica Paul Corti: «El libro de Darío les acaba de enseñar que antes de publicar nada es necesario estudiar mucho y trabajar siempre» (*La Nación*, 6/XI/1896).

Lo hemos advertido: *Los raros* es un «bosque espeso» repleto de intertextualidades de literaturas modernas y antiguas, de mitologías diversas. Es clara la intertextualidad bíblica, a través de citas textuales, alusiones, paráfrasis, referencias, personajes, mención de episodios o espacios bíblicos, reelaboración de temas o comparaciones. De esta manera, leemos que Georges d'Esparbés en *La Leyenda del Águila* habla del «emperadorcito, del pequeño y real ídolo, como de un divino pastor, como de un David» (151); descubrimos al cubano José Martí como «rey mago» consagrado a «seguir una triste estrella, la estrella solitaria de la Isla» (261); sorprendemos en los *Vitraux* de Tailhade a la Virgen conversando con «el encantador serafín» en los campos de oro (166-167). En las páginas de *Los raros*, surgen Adán y Eva, el justo Job (recurrente en Darío), la reina de Saba, David y Goliat, los profetas Isaías y Ezequiel y la figura de Cristo, tan presente en el arte y la literatura del fin de siglo XIX (Hinterhäuser, 1980; Martínez, 2013). Otras veces, Darío evoca espacios bíblicos, como el paraíso terrenal, la gehena, Babel, Sodoma, Jericó, o toma prestado el lenguaje de las epístolas paulinas. No pretendemos agotar el tema (es imposible encerrar un bosque en un espacio limitado), sino echar a andar por el camino hacia el «bosque espeso» de *Los raros* y detectar los rastros bíblicos en las semblanzas de algunos autores representativos en diversas direcciones literarias del ecléctico fin de siglo XIX.

2. EDGAR ALLAN POE, «CISNE DESDICHADO E INMACULADO»

Darío se nutre del estudio de Baudelaire sobre Poe (1808-1849), para componer la semblanza de *Los raros*, estructurada en dos partes, en las que describe el medio materialista y utilitario donde vivía el «cisne desdichado e inmaculado», así como la vida, formación y belleza física del «príncipe de los poetas». En 1893, Darío se aturde en Nueva York, ante la actividad febril de los hombres sometidos al progreso y a la materia. A diferencia de la «halagadora» París, Nueva York es un monstruo de «torres de piedra, de hierro y de cristal» (18) como las que contempla el vidente Thogorma en «Qaïn» (1869), el poema bárbaro del parnasiano Leconte de Lisle. Los hombres de Manhattan «en su fabulosa Babel gritan, rugen, resuenan, braman, conmueven la Bolsa, la locomotora, la fragua, el banco, la imprenta, el *dock* y la urna electoral» (18). En la Babel evocadora de la bíblica (*Génesis* 11, 1-19), donde los hombres se afanan en fabricar torres como montañas sagradas, brotó «un cisne desdichado», «un cisne inmaculado», «un Ariel hecho hombre» en tierra de Calibanes (19).

Darío ha leído con atención el estudio de Baudelaire sobre *Edgar A. Poe, sa vie et ses ouvrages* en el que el autor de *Les fleurs du mal* (1857) retrata a Poe como mártir

arrojado al medio hostil y se pregunta si existe «una Providencia diabólica que prepara el infortunio desde la cuna, que arroja con premeditación naturalezas espirituales y angélicas a medios hostiles, como mártires a los circos»⁵. Baudelaire concibe a Poe como un alma destinada a un aciago destino, como «un santo nuevo en el martirologio», un ilustre desgraciado que como tantos otros ha debido someterse al «rudo aprendizaje del genio entre las almas inferiores». Los Estados Unidos fueron una prisión para Poe, obligado a desarrollar una vida interior intensa, para sobrevivir en medio hostil. Baudelaire resalta el contraste de la vida de Poe, «tenebrosa y brillante», de manera que Darío le presenta como «ser de superior naturaleza», «príncipe de los poetas malditos» (25) y «ángel de poesía». Poe, vigoroso y cultivado, se ha convertido en figura crística por su sufrimiento, «uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz» (27). Gran parte de su sufrimiento procede de la incomprensión de los contemporáneos (Baudelaire reprueba las infamias de algunos biógrafos de Poe), pues el poeta, a pesar de su superioridad intelectual, fue vejado por sus coetáneos, por ser «el hijo de la cómica», lo que justifica su desapego de los otros seres humanos y lo que le vincula al sufriente Job que escuchó decir a Elifaz: «¿Cuánto más el hombre abominable y vil que bebe como la iniquidad?» (28-29)⁶. En efecto, Elifaz, el temanita, desconfía del ser humano y ya en su primera intervención ante Job recuerda la tesis de la retribución, por la que el sufrimiento es consecuencia del pecado (Job 4, 7-9). Cuando Job, el inocente, rechaza que sus males sean consecuencia de un castigo, provoca la respuesta airada de Elifaz en la segunda intervención, a la que correspondería la cita de Darío, que no es exacta como puede comprobarse: «Si ni en sus santos tiene Dios confianza, y ni los cielos son puros a sus ojos, ¡cuánto menos un ser abominable y corrompido, el hombre, que bebe la iniquidad como agua!» (Job, 15, 15-16)⁷.

Darío observa, al concluir la semblanza sobre Poe, que como no era creyente, no buscó apoyo en la oración; respetaba la moral cristiana y creía en la ley divina sobre el destino del hombre, pero «la especulación filosófica nubló en él la fe, que debiera poseer como todo poeta verdadero» (29)⁸. Seguramente, Darío piensa en otros «raros» como Verlaine, «el sátiro santo», como Bloy, «el profeta», como él mismo.

5. En 1852, Baudelaire publica *Edgar A. Poe, sa vie et ses ouvrages*, primera versión de su futuro prólogo a *Histoires extraordinaires* (1856). Damos nuestra traducción al castellano del texto de Baudelaire.

6. Léon Bloy en sus *Diarios*, p. 62, apunta el 5 de junio de 1894 que ha releído cuentos de Poe: «¡Qué genio negro! ¡Qué imaginación de tinieblas! Dios está ausente, como si se tratara del infierno».

7. *Biblia de Jerusalén*, edición de 1976. Las citas bíblicas en el texto corresponden a esta edición.

8. Sobre la relación de Poe con la Biblia, véase: Bruno Monfort, 2016.

3. VERLAINE, EL «SÁTIRO SANTO»

La semblanza de Verlaine es una de las más reveladoras sobre las motivaciones de Darío en cuanto a la creación de *Los raros*. *Pauvre Lelian* (anagrama de Verlaine en *Les poètes maudits*) es uno de sus poetas predilectos («es más que Sócrates» escribe en «Divagación», *Prosas profanas*), muy presente en su creación poética (Ferrerres, 1975: 99). Tras la muerte de Verlaine el 8 de enero de 1896, Darío escribe el «Responso» (*Prosas profanas*) y la necrológica que publica *La Nación*, recogida nueve meses después en *Los raros*. Darío cuenta en su *Autobiografía* (XXXII) que conoció al «Fauno» una noche en el café D' Harcourt de París, en malas condiciones⁹. No obstante, su retrato de «el Leproso», como lo denomina Bloy en *Un breilan d'excommuniés* (1889), manifiesta admiración y compasión, pues Darío asegura que Job le trataría como un hermano. Aunque Darío no lo expresa explícitamente, bien puede relacionarse al Verlaine sufriente, aquejado de dolores, reumatismos y úlceras, con Job, que herido por Satán con una llaga desde la coronilla hasta la planta de los pies, se rascaba con una teja (Job, 2, 7-8). En efecto, «el leproso» solía ingresar en el hospital de Broussais, su «palacio de invierno», a donde iba a visitarlo Gómez Carrillo, a quien Darío no olvida mencionar como una de sus fuentes. No en vano, explica Darío que el guatemalteco ha dedicado a Verlaine una crónica en *Sensaciones de arte* y que fue a través de él (a quien conocía desde su etapa de director en *El Correo de la Tarde* en Guatemala) como «penetramos en algunas interioridades de Verlaine» (57)¹⁰. Darío siente devoción por Verlaine, seguramente porque no encuentra mejor espejo de la lucha entre la carne y el espíritu que el de este «viviente doble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana» (58). Porque ningún otro «raro» encarna para Darío la división del artista finisecular entre «la carne que tienta con sus frescos racimos» y «la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos» (*Lo fatal*, 1905), la dualidad del paganismo y del cristianismo (Ruiz Barrionuevo, 1999: 127-128).

Verlaine es el «santo sátiro», adorador del paganismo y de la lujuria primitiva, al tiempo que el converso y el asceta¹¹, que acude a buscar inspiración en el imaginario

9. Darío, *Autobiografía* (1920:113), «Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible y concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: *La gloire...! La gloire...! M...M... encore!...*»

10. Además de su crónica sobre Verlaine en *Sensaciones de arte* (1895), Gómez Carrillo escribe sobre Verlaine en *Esquisses* (1892), en *Almas y cerebros* (1898) y en *El alma encantadora de París* (1902:92-93), donde reproduce una carta del poeta en la cárcel de Mons (Bélgica) en 1878, en la que cuenta su conversión al catolicismo.

11. En su comentario del «Responso» (*Prosas profanas*), Ruiz Barrionuevo (1999: 128), destaca la confluencia de la cruz cristiana en el marco mitológico y pagano; de hecho, con la cruz se abre y se cierra el poema: «y el Sátiro contemple sobre un lejano monte/una cruz que se eleve cubriendo el horizonte/ ¡y un resplandor sobre la cruz!»

bíblico, bien para expresar la pérdida del paraíso en los *Poemas saturnianos* (1866), bien para alabar a la Virgen y al Cordero en *Sagesse* (1880). Darío reconoce en este ser atormentado al «hijo desdichado de Adán» (*Génesis*, 3) que cargó sobremanera con la herencia del padre y que hubo de enfrentarse a los enemigos del mundo, el demonio y la carne (58). Si logró resistir las embestidas del mundo y del demonio con «el escudo de la plegaria» (*Efesios* 6, 10-20), sucumbió a los envites de la carne, «eterno prisionero del deseo». Lo hemos dicho, Verlaine encarna la agonía del artista finisecular, escindido entre carne y espíritu, saciando su tormento, ora en la absenta, ora a los pies del altar; ora en los paraísos artificiales, ora en la plegaria; ora en la lujuria, ora en el claustro¹². De alguna manera, precede a la agonía de Darío, cuando al final de su vida clame por la gracia transformadora de los decadentes de Francia, de aquellos como Verlaine en quienes eran visibles «las dos faces de su alma pánica, la que da a la carne y la que da al espíritu; la que da a las leyes de la humana naturaleza y la que da a Dios y a los misterios católicos, paralelamente» (1919: 194-195).

4. BLOY, EL PROFETA

Léon Bloy (Périgueux, 1846-Bourg-la-Reone, 1917) es un raro muy raro: antimoderno en época de progreso; católico radical en tiempos de modernismo teológico y de secularización; autodidacta con erudición bíblica y escritor convencido de ser elegido por el dedo de Dios para una misión profética. Es audaz Darío al incluir al «verdugo moral», el «Monsieur de París de la literatura», el agitador del estanque literario y social de su época; con razón, la semblanza de la primera edición se titulaba «El verdugo: León Bloy». Darío ha leído el *Livre des Masques* donde Gourmont retrata a Bloy como profeta y panfletario que ha aprendido su estilo de Barbey d'Aurevilly y de Huysmans y que crea imágenes que parecen redactadas por Santo Tomás y Gargantúa.

Por tanto, Darío toma de Gourmont la imagen de Bloy como profeta, pero la desarrolla, pues concibe a Bloy como profeta que clama en el desierto, como un Isaías, o mejor aún, un Ezequiel, el visionario prisionero de Nabucodonosor en Babilonia donde clama ante el pueblo¹³. Esta lectura sobre Bloy le permite a Darío expresar su convicción de que el escritor modernista es un elegido que debe clamar

12. Gómez Carrillo lo expresa en *Almas y cerebros* (1898: 176-177), «Paul Verlaine es uno de esos espíritus desequilibrados por la neurosis, que se pasan la mañana en oración ante un altar de Cristo, y que luego, por la noche, se emborrachan y blasfeman. Empleó los cinco primeros años de su vida literaria en escribir un libro de poemas amargos, saturnianos y luego compuso, con las mismas manos pecadoras, un manojo de flores místicas cuyo perfume penetrante tiene mucho del tomillo y del romero sagrado de la Biblia; volvió a blasfemar con otro libro de prosa sonora, y luego recogió, por segunda vez, la lira cristiana, para cantar otro cántico ardiente dulce a la Virgen del cielo.»

13. El año 597, Ezequiel, hijo del sacerdote Buzí y llamado a ser sacerdote, se encontraba entre los primeros deportados por Nabucodonosor. En 593, tuvo una visión junto al río Quebar, cerca del Éufrates, que le transformó y comenzó a pronunciar oráculos.

desde su destierro («yo detesto la vida y el tiempo que me tocó nacer» escribe en *Palabras liminares, Prosas profanas*). Convencido de su misión, pese al silencio de la crítica y de la prensa, Bloy «clama con una voz tan tremenda y tan sonora, que se hace oír como un clarín de la Biblia» (82); «clama sobre París como Isaías sobre Jerusalén: «¡Príncipes de Sodoma; oíd la palabra de Jehová; ¡escuchad la ley de nuestro Dios, pueblo de Gomorra!»» (Isaías 1, 10).

Por su entusiasmo y su defensa de la ley de Dios en soledad, Bloy es también Ezequiel, el profeta que se alimentó con «el libro enrollado» (Ez 2, 9), y como él «lleva en su alma fuego de amor de la celeste hoguera de los serafines» (83). El poeta es el elegido, la «Torre de Dios» (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), «un instrumento divino, dotado de «conciencia de misión»» (Gullón, 1967: 374-375).

Darío recurre al lenguaje paulino de la *Carta a los Efesios*, para describir el combate de Bloy, «el gladiador de Dios» que lucha en el circo «armado de su fe» con las más temibles fieras (83), «los espadachines del silencio». Porque el escritor, como Ezequiel, debe rugir en el vacío con fortaleza dura de pedernal (Ez 3, 8-9). La convicción profética de Bloy, inspirada por la Biblia, le otorga la fuerza para imponerse a la «conspiración del silencio» de la crítica y de la prensa. Como explica Pierre Glaudes en *Leon Bloy, la littérature et la Bible* (2017), desde su conversión al catolicismo en 1869, Bloy concibe la literatura como reescritura del libro sagrado.

Completa Darío la semblanza de Bloy con el comentario de la obra literaria del «profeta»; en primer lugar, destaca los artículos publicados en *Le Chat Noir*, la revista del célebre cabaret en la que Bloy escribía «con manopla de un hierro antiguo; jinete inaudito, en el caballo de Saulo» (85). Pese al silencio de la prensa, los *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (1884), circulaban en la época por el morbo de las críticas furibundas de Bloy sobre personajes conocidos. El «perseguidor» (como se define a sí mismo) no deja títere con cabeza y actúa con «un gozo de correr a la campaña semejante al del caballo bíblico, que relincha al oír el son de las trompetas» (87). Bloy confiesa a Rodolphe Salis, creador de *Le Chat Noir*, que cuando escribe obedece a un impulso superior que le susurra que la vida es una persecución continua: «Je suis escorté de quelqu'un qui me chuchote sans cesse que la vie bien entendue doit être une continuelle persécution, tout vaillant homme un persécuteur, et que c'est la seule manière d'être vraiment poète» (81). Darío replica a quienes reprochan a Bloy sus excesos e impropiedades, que no halla injusticia en su lenguaje, mezcla de metáforas brillantes con groserías, sino «exceso de celo» de un profeta (89), porque «como a todos los grandes castos a León Bloy le persiguen las imágenes carnales; y a semejanza de poetas y videntes como Dante y Ezequiel, levanta las palabras más indignas e impronunciadas y las engasta en sus metálicos y deslumbrantes períodos» (90).

Bloy es también autor de obras sobre personajes históricos que le fascinan, convencido de que la historia es un libro sagrado que prolonga la Biblia y de que quienes la protagonizan son elegidos por Dios. Es el caso de Colón, a quien dedica dos libros, *Revelador del Globo* y *Christophe Colombo devant les taureaux*, y a quien

sitúa al nivel de los grandes personajes bíblicos: «Se tenía fe, entusiasmo por alguna cosa. Hoy es el indiferentismo como una anquilosis moral» (87). Por último, Darío considera la novela autobiográfica *El desesperado* (1886) como una obra maestra en la que Caín Marchenoir, *alter ego* de Bloy, se revela «Lot en Sodoma» (*Génesis 19*), como ejemplo de figura crística (Hinterhäuser, 1980).

No inquieta a Darío el fanatismo de Bloy, que juzga compensación ante la falta de entusiasmos de su generación; es más, el poeta encuentra en Bloy la energía y la determinación del elegido que debe realizar una misión, «el hombre destinado por Dios para clamar en medio de nuestras humillaciones presentes» (95).

5. CAVALCA: LA EDAD MEDIA Y LO MARAVILLOSO

«Hacia atrás. Fra Domenico Cavalca»: así titula Darío en la primera edición de *Los raros* la semblanza de Cavalca (Vicopisano, c.1270-Pisa, 1342). Hacia atrás, hacia muy atrás hay que ir para encontrar a Cavalca, marchando por la senda que siguen los prerrafaelitas en busca de los primitivos, que sigue Verlaine cuando expresa en *Sagesse*: «Le Moyen Âge énorme et délicat»¹⁴, que sigue Gourmont cuando escribe sobre el latín místico de la Edad Media. Que Darío incluya a Cavalca entre sus «raros» es una declaración de intenciones de quien detesta «la vida y el tiempo en que me tocó nacer» y de quien propone «volar en espíritu a los tiempos pasados, a la Edad Media» (175), para liberarse de la esterilidad de un «siglo de cartón» (como calificó a su época otro modernista amigo de Darío, el mexicano Amado Nervo: *La semana*, 8/I/1899).

Darío sitúa a Cavalca al nivel del «inmenso Dante», por traducir las *Vitae Patrum* al italiano en *Vite dei Santi Padri*, con un estilo que produce «tal encanto, tal ingenua gracia y tal animación»¹⁵. Fascinado por Cavalca, Darío pinta la tierra de color de rosa en «El reino interior» (*Prosas profanas*), el espacio de las siete doncellas blancas y de los siete mancebos como «satanes verlenianos». Leer a Cavalca inspira y expande el espíritu y sus escenas de santos que hablan con criaturas fantásticas revitalizan la imaginación; a Darío le encanta la escena en la que san Antonio, yendo a buscar al ermitaño Pablo, se topa con un «mezzo uomo e mezzo caballo», que le proporciona la dirección del eremita, y luego con un sátiro, un «uomo piccolo, col naso ritorto e lungo e con corna in fronte e piedi quasi come di capra» (177) que le regala dátiles y le pide que interceda por él ante Cristo, episodio que Darío había mencionado en cuentos como *La ninfa* (*Azul*). Añade Darío otro episodio del ermitaño san Macario de viaje al paraíso donde mora «el querubín con una espada

14. López Estrada (1970: 181) observa que Darío recurre a este verso de Verlaine en varias ocasiones, como la semblanza de Moréas o el «Diorama de Lourdes» (OC, III: 484).

15. López Estrada (1970: 133) explica que Darío buscaba «pintar con palabras lo que ocurre en su alma» como el hagiógrafo italiano.

de fuego en la mano, para guardar el árbol de la vida» (181), (*Génesis* 3, 24). Las *Vidas* de Cavalca contienen episodios que evocan visiones de «los fuertes profetas —Ezequiel, Isaías—» y aportan datos sobre santos y demonios y sobre las formas que adopta el «Bajísimo», con los que se han documentado los autores de los tratados demonológicos. Con la inclusión de Cavalca entre los «raros», Darío reivindica el misterio superador del cientificismo, voz que clama en los años finales del siglo XIX, a la que se unirán otras voces de la literatura hispánica¹⁶. Es «raro» Cavalca y son «raros» quienes lo reivindican en fin de siglo XIX; es «raro» escribir sobre él, también en el siglo XXI.

6. SATANISMO FIN DE SIGLO: LAUTRÉAMONT Y HANNON

La fascinación de los románticos por el ángel rebelde se prolonga hasta el fin de siglo XIX, alentada por el auge del satanismo en literatura y en arte y por la extensión de sectas satánicas. Ángeles y demonios se hallan en la obra de Cavalca y se agitan en las semblanzas de Rachilde, autora de *Monsieur Venus*, «un libro de demonómana» (133) y en los retratos de Georges D'Esparbes, Richepin y Augusto de Armas, y del poeta Dubus, el ocultista «pontífice de una de esas religiones de moda» (189). Darío escribe la semblanza de Lautréamont (1846-1870), a partir de la lectura de Bloy, que lo dio a conocer en Francia e «hizo ver como llenas de luz las llagas del alma del Job blasfemo» (209). *Cantos de Maldoror* es «un libro diabólico y extraño» (209), repleto de intertextualidades literarias, también bíblicas, apenas apuntadas en la semblanza de Darío, que no lo ha leído directamente. *Maldoror* muestra el alma torturada de un hombre a quien «como a Job, le quebrantan los sueños y le turban las visiones; como Job, puede exclamar: «Mi alma es cortada en mi vida; yo soltaré mi queja sobre mí y hablaré con amargura de mi alma». Pero Job significa «el que llora»; Job lloraba y el pobre Lautréamont no llora» (210). Porque este libro, al decir de Bloy, es «un breviario satánico» (210) y su autor precisa de un exorcismo, pues «el Bajísimo» le ha penetrado de tristeza¹⁷.

Darío accede al poeta belga Teodoro Hannon (1851-1916), a través de la lectura de Huysmans, presente en el epígrafe de la semblanza. El autor de *À rebours* (1884) menciona a Hannon en el capítulo XIV de su novela, cuando el personaje des Es-

16. La existencia de lo sobrenatural se debate entre artistas e intelectuales en la novela modernista; como ejemplo, en *Sangre patricia* (1902) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, el personaje Alejandro Martí asegura la existencia de criaturas como sirenas y centauros en un mundo sobrenatural. En *Huysmans en la literatura hispánica*, de próxima publicación, abordo este tema, además del satanismo literario en el periodo de fin de siglo XIX, desde una perspectiva comparada.

17. Véanse González Rodas, 1971, sobre «Rubén Darío y el Conde de Lautréamont» y Moure Pazos, 2011, para conocer el bestiario bíblico en *Maldoror*.

seintes lee su poesía, para aliviar su neurosis¹⁸. Darío destaca la poesía exquisita del autor de *Rimas de gozo* (*Rimes de joie*), vinculada a los aguafuertes de Rops, el pintor belga elogiado por Huysmans en *Certains* (1899). Solo que las pinturas satánicas de Rops no responden al imaginario bíblico: «no creáis que es el chivo impuro y sucio, de horrible recuerdo, o el dragón encendido y aterrador, ni siquiera el Arcángel maldito, o la Serpentina de la Biblia, o el diablo que llegó a la gruta del santo Antonio...» (202). En efecto, la pintura del aguafuertista belga Rops presenta un «diablo de frac y monóculo, moderno, civilizado, refinado, morfinómano, sadista, maldito...» (203), en definitiva, un personaje de novela decadentista. No sorprende que los decadentes aprecien a Rops, pintor de los aguafuertes de *Las diabólicas* de Barbey, alma atormentada que explora con afán la oscuridad del ser humano cautivo entre los demonios¹⁹.

7. EL EXOTISMO BÍBLICO: EUGENIO DE CASTRO

En septiembre de 1896, Darío leyó en el Ateneo de Buenos Aires una conferencia sobre «Eugenio de Castro y la literatura portuguesa» (*La Nación*, 26 y 29 de septiembre de 1896)²⁰, con la que presenta al poeta, ya valorado por la crítica italiana y francesa, al mundo hispánico (Fein, 1958). Darío descubre en De Castro un poeta afín y le dedica su poema «El reino interior» (Colombi, 2004). No pierde ocasión Darío de posicionarse en la primera parte de su conferencia (como se lee en la semblanza) a favor de la apertura de la literatura portuguesa a las novedades de la literatura extranjera, para clamar contra el aislamiento de la literatura española «encerrada en la muralla de su tradición, aislada por su propio carácter, sin que penetre hasta ella la oleada de la evolución mental de estos últimos tiempos» (275). La energía de «el alma portuguesa» (275) representada en un «país de guerreros, de descubridores y de poetas» (275) merece atención universal. Sigue a la exposición de la literatura portuguesa, la presentación de Eugenio de Castro (1869-1944) como «uno de los más exquisitos con que hoy cuenta la moderna literatura europea, o mejor dicho, la moderna literatura cosmopolita» (284), uno de esos artistas que junto a otros «en distintos climas y bajo distintos cielos van guiados por una misma estrella a la morada de su ideal» (284), artistas que se deben a «la aristocracia de su obra, que aleja a los espíritus superficiales,

18. Huysmans (*A contrapelo*: 328), «Su encantadora corrupción se adaptaba fatalmente a los gustos e inclinaciones de Des Esseintes quien, en los días de bruma y de lluvia, se recluía en el mundo cerrado que había imaginado este poeta y dejaba que sus ojos se embriagaran con el brillo tornasolado de sus telas...».

19. Véase: Vauthier, 2003, sobre Darío como difusor del poeta belga Hannon en el mundo hispánico.

20. Otra obra conocida de Eugenio de Castro es *Salomé* (1896), traducida al castellano por Villaespesa, Madrid, Sáez Hermanos, 1914, acompañada del prólogo de Rubén Darío. La hija de Herodías es otro de los grandes mitos bíblicos de la literatura y el arte de fin de siglo XIX.

o esclavos de límites y reglamentos fijos» (284). Ahíto de leer y escuchar opiniones desatinadas y superficiales, Darío reclama respeto para la literatura, que «es sólo para los literatos, como las matemáticas son para los matemáticos y la química para los químicos». Pero es en la segunda parte de su conferencia, con su presentación del drama en prosa *Belkiss*, la historia de la reina de Saba y de Salomón²¹, cuando el poeta encandila al auditorio. Desde luego, Darío no clamó en el desierto, como el Precursor, porque un año más tarde, Luis Berisso tradujo *Belkiss* al castellano e incorporó el discurso preliminar de Lugones, presente en la conferencia.

En esta obra, De Castro reelabora el episodio del *Libro de los Reyes* I, X, que Darío cita en latín: «Et ingressa Jerusalem multo cum comitatu, et divitiis, camelis portantibus aromata, et aurum infinitum nimis, et gemmas pretiosas, venit ad regem Salomonem, et locuta est ei universa quae habebat in corde suo» (295)²². Sin embargo, el desarrollo de la geografía, las descripciones detalladas de la fauna, la flora, las propiedades y virtudes de las piedras preciosas son exhaustivas, por lo que además del *Libro de los Reyes* y del *Cantar de los Cantares*, el poeta portugués debió de acceder a una amplia y variada bibliografía y debió de consultar la cartografía medieval y *Lapidarios* antiguos, para informarse sobre las virtudes de las plantas y de las piedras descritas con detalle. Darío destaca el trabajo de documentación arqueológica y el estilo fastuoso, que le recuerda al Flaubert de *Herodías* o de *La tentación de San Antonio*²³, y puesto que no existe una versión en castellano, recomienda que se lea *Belkiss* en la versión italiana de Picca o en el libro que ha impreso en Coimbra el editor França Amado. Como hemos dicho, la semilla sembrada por Darío creció en tierra fértil y dio fruto con la traducción de Berisso al castellano junto al prólogo de Lugones. El argentino se reconoce seducido por la recreación de la reina de Saba, que descubre en la conferencia de Darío: «Admiré, admiramos, ¡oh! Maravilla, mucho más a la Reina de Saba que a Salomón. En la Escritura no es así»²⁴. Con Eugenio de Castro, Darío reivindica la visión y el esplendor del orientalismo bíblico, su poder de evocación, su estilo brillante y su exhaustiva documentación.

21. La reina de Saba, la famosa sulamita, inspiró el *Cantar de los Cantares*, libro bíblico escrito por Salomón. Concha Meléndez (1971: 121-145) analiza el cuento «El Salomón negro» donde aparece Salomón contrapuesto «a un genio o príncipe de la sombra».

22. Arturo Marasso (1934: 168-169) refiere que Darío leía la Biblia en la traducción de Cipriano Valera y en las versiones clásicas de Torres Amat y de Scío; en los últimos años, en el texto latino de La Vulgata.

23. También el personaje de *À rebours* de Huysmans, elogia estas novelas de Flaubert: «La personalidad de este gran artista resplandecía con toda su fuerza en las incomparables páginas de la *Tentation de Saint-Antoine* y de *Salammbô*, en donde, lejos de nuestra vida tan mezquina, evocaba el esplendor asiático de épocas lejanas, sus efusiones y sus desalientos místicos...» (*A contrapelo*, 1984: 320).

24. Lugones en la introducción afirma que la obra de Eugenio de Castro «resultó raramente bella» y que *Belkiss* es un poema medieval.

8. CONCLUSIONES

Hemos visto que Darío propone en *Los raros* (1896) su biblioteca de escritores que representan pluralidad de direcciones literarias y estéticas en el ecléctico fin de siglo XIX, un «bosque espeso» de intertextualidades donde la Biblia ocupa espacio como «Gran Código» (Frye). Con el fin de adentrarnos en el «bosque», sin intención de abarcarlo, hemos seleccionado semblanzas significativas en busca de rastros bíblicos. Recurriendo a Baudelaire, Darío presenta a Poe como «cisne desdichado e inmaculado» arrojado en la Babel de los «calibanes». El genio artístico no libró a Poe de vejaciones en un medio hostil, lo que le vincula a Job, humillado por sus próximos. Darío se mira en el espejo de Verlaine, el «santo sátiro», alma atormentada y vacilante, a quien en sus padecimientos, Job trataría fraternalmente. *Pauvre Lelian* es un «hijo desdichado de Adán» (Gn 3) que cargó con el pecado más que otros, aunque tuvo el consuelo de la «plegaria» (Ef 6) del que careció Poe. A través del retrato de Bloy, Darío proclama la misión profética del poeta, quien como Isaías o Ezequiel, debe clamar en el silencio y en la indiferencia. La resistencia hostil justifica que el elegido ruja con fortaleza de pedernal (Ez 3), que se exprese con «exceso de celo» y soporte padecimientos como «Lot en Sodoma» (Gn 19). Al incluir a Cavalca, el hagiógrafo italiano medieval, Darío reivindica la fecundidad de lo maravilloso y el poder inspirador y revitalizador de la fantasía. El artista que se ahogue en la estrechez mental y espiritual de su época bien puede volar a la Edad Media y caminar por la senda de color rosa (como la pinta Cavalca) en busca de inspiración. Los ángeles y los demonios recorren el libro entero, de modo que en varias semblanzas, Darío explora diversas representaciones del mal, entre las que destacan el potente imaginario de los *Cantos de Maldoror*, apenas esbozado en la semblanza de Lautréamont, y la iconografía satánica de la poesía del belga Hannon vinculada a la pintura de Rops, ajena al imaginario bíblico y conectada con el decadentismo literario. En la semblanza de Eugenio de Castro, Darío reivindica la apertura de la literatura hispánica a otras literaturas y promueve la traducción al castellano de *Belkiss*, el bello poema dramático sobre la reina de Saba, muestra del esplendor del orientalismo bíblico, de un estilo brillante y de un exhaustivo trabajo de documentación. Basten por ahora estos ejemplos para quienes deseen acceder al «bosque espeso» de *Los raros*, dispuestos a seguir los rastros bíblicos, y a enredarse con sus «correspondencias» y su red de intertextualidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto (2005). «El acecho antidariano. Ataques y deformaciones en torno a Rubén Darío». *Crítica Hispánica* 27, núm. 2, pp. 249-270.
- Attala, Daniel; Fabry, Geneviève (2016). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Trotta.
- Arellano, Jorge Eduardo (1996). *Los raros. Una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura.

- , (1998). «*Los raros*. El contexto histórico y coherencia interna». En García Morales, A., ed., *Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 35-56.
- Baudelaire, Charles (1856). *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*, en Poe, E. A., *Histoires extraordinaires*, traducción de Charles Baudelaire, París, Michel Lévy, pp. 3-32.
- Biblia de Jerusalén*, (1976). Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Castro, Eugenio de (1919). *Belkiss, Reina de Saba, de Axum y de Hymiar*, discurso preliminar de Lugones e introducción de Luis Berisso, Madrid, Editorial América.
- Colombi, Beatriz (2004). «En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires». En Zanetti, S., coord., *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires (1892-1916)*, pp. 61-82, Buenos Aires, Eudeba.
- Darío, Rubén, (1919). *Historia de mis libros, Obras Completas*, vol. XVII, Madrid, Editorial Mundo Latino.
- , (1920). *Autobiografía, Obras Completas*, vol. XV, Madrid, Editorial Mundo Latino.
- , (1998). *Los raros*, Zaragoza, Editorial Libros del Innombrable.
- , (1999). *Antología*, ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1999). *Prosas profanas y otros poemas*, ed. de Álvaro Salvador, Madrid, Akal.
- , (2013). *Los raros*, ed. de Ricardo de la Fuente; Juan Pascual Gay, San Luis de Potosí, Colegio de San Luis.
- , (2017). *Los raros; Prosas profanas y otros poemas*, ed., estudio y notas de Álvaro Salvador; Gracia Morales, Madrid, UNED.
- Fabry, Geneviève (2010). «Las referencias al *Apocalipsis* en la poesía de Darío, Neruda y Cardenal: ¿símbolo, alegoría o estereotipo?». *Interférences littéraires, nouvelle série*, núm. 5, «Le sujet apocalyptique», dir. Ch. Meurée, pp. 97-108.
- Faurie, Marie-Josèphe (1966). *Le modernisme hispanoaméricain et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- Fein, John M. (1958). «Eugenio de Castro and the introduction of the Modernismo in Spain». *PMLA*, LXXIII, 5, 1958, pp. 556-561.
- Ferreres, Rafael (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- Frye, Northrop (1988). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa.
- García Morales, Alfonso, (1998). «Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa» en *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas profanas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 85-114.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- González-Rodas, Publio (1971). «Rubén Darío y el Conde de Lautréamont». *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, núm. 75, pp. 375-389.
- Glaudes, Pierre (2017). *Léon Bloy, la littérature et la Bible*, París, Les Belles Lettres.
- Gullón, Ricardo (1967). «Esteticismo y modernismo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 212-213, pp. 373-387.
- Hinterhäuser, Hans (1980). *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- Huysmans, Joris-Karl (1984). *A contrapelo*, ed. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra.
- Lastra, Pedro (1979). «Relectura de *Los Raros*». *Revista Chilena de Literatura*, núm. 13, pp. 105-116.
- López Estrada, Francisco (1971). *Rubén Darío y la Edad Media*, Barcelona, Planeta.

- Marasso, Arturo (1934). *Rubén Darío y su creación poética*, Argentina, Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez Domingo, José María (2016a). «La Biblia en el Modernismo: el Gran Código y la crisis finisecular». En Fabry, Geneviève; Attala, Daniel eds., *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, pp. 225-254, Madrid, Trotta; Logroño: Fundación San Millán de la Cogolla.
- , (2016b). «*Los raros*: arquitectura(s), jerarquías y filiaciones». En *Zama: Rubén Darío*, pp. 69-91.
- , (2013). «Artistas, Mesías y Redentores: la figura de Jesucristo en los modernistas hispanoamericanos». en Álvarez Castro, Luis y DuPont, Denise, eds, *Perfiles del heroísmo en la literatura hispánica de entresiglos (xix-xx)*, Valladolid, Verdelis.
- Meléndez, Concha (1995). «La voz de la Biblia en Rubén Darío». *Antología y cartas de sus amigos*, San Juan, Editorial Cordillera, Universidad de Puerto Rico.
- Monfort, Bruno (2016). «Poe» en Parizet, Sylvie, dir., *La Bible dans les littératures du monde*, 2 vols., París, Editions du Cerf.
- Montero, Oscar (1996). «Modernismo y “degeneración”, *Los raros* de Darío». *Revista Iberoamericana*, núm. 62, 176-177, pp. 821-34.
- Moure Pazos, Iván (2011). «Les *Chants de Maldoror* y la Biblia a través de la iconografía bestiaría». *Castilla: Estudios de Literatura*, núm. 2, pp. 253-270.
- Olmo Lete, Gregorio del (2000). *La Biblia en la literatura moderna. Guía temática y bibliográfica*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.
- Parizet, Sylvie (2016). dir., *La Bible dans les littératures du monde*, 2 vols., París, Editions du Cerf.
- Vauthier, Bénédicte (2003). «Les *Rimes de joie* de Théodore Hannon dans *Los Raros* de Rubén Darío». *Textyles*, 23, pp. 84-94.
- Very, Francis (1952). «Rubén Darío y la Biblia». *Revista Iberoamericana*, University of California, Berkeley, tomo XVIII, n. 35, pp. 141-155.

LECTIO DIVINA COMO PROCESO DE RECEPCIÓN CREADORA EN «JUAN 21, 7 O LOS CLAVADISTAS» DE JAVIER SICILIA

LUIS JORGE AGUILERA

Universidad de Pompeu Fabra

RESUMEN: El presente trabajo se introduce en el proceso de recepción creadora de la obra sanjuanina acometido por el poeta mexicano Javier Sicilia. Esta recepción creadora se construye como correlato de la *lectio divina* medieval, práctica monástica cifrada en las canciones de Juan de la Cruz. Dicho proceso creador alcanza una productividad visible en el poema «Juan 21, 7 o los clavadistas» poema en el que mediante la descripción de un acto iterativo, configurado en motivos y tópicos místicos, el poeta, como animal espiritual, insta a alcanzar la penetración en los misteriosos sentidos espirituales de la Biblia. Se concluye que Juan de la Cruz cumple como tutela creativa en el proceso creativo de Javier Sicilia, poeta que se sitúa y se adscribe a la tradición mística cristiana.

Palabras clave: recepción creadora, *lectio divina*, poesía mística, Juan de la Cruz, Javier Sicilia, tutela creativa.

ABSTRACT: This paper deepens in the creative reception process of John of the Cross that have place in Mexican poet Javier Sicilia's work. This creative reception bases on medieval *lectio divina*, a monastic way of prayer codified in Johns of the Cross's songs. This creative process reaches significant visibility in the poem «Juan 21, 7 o los clavadistas». By describing an iterative act configured in mystic topics and motifs, the poet as an spiritual animal, urges to reach Bible's spiritual senses via the sanjuanist way. The conclusion reached is that John of the Cross works as a creative guardianship in Javier Sicilia's creative process. This establishes Javier Sicilia's work in the cristian mystic tradition.

Keywords: creative reception, *lectio divina*, mystic poetry, John of the Cross, Javier Sicilia, creative guardianship.

Javier Sicilia nace en la ciudad de México en 1956. Ha publicado diez libros de poesía entre los años 1982 y 2013. En el prólogo a *La presencia desierta*, antología de su obra lírica escrita hasta 2004 explica:

siempre he creído que toda poesía narra un largo viaje hacia la luz. En mi caso, ese viaje es, como el título de mi primer libro, una permanencia. En realidad nunca

partí. Desde que decidí viajar para encontrar a Dios, Él ya estaba en mi y me aguardaba. Estos poemas, en su pequeñez, son sólo un atisbo a las confidencias de ese misterio» (Sicilia, 2004, p. 10).

A raíz del atroz asesinato de su hijo primogénito en 2011 atraviesa el poeta por una etapa de silencio lírico, una especie de afasia autoimpuesta ¿De verdad no va a escribir un solo poema más? —le pregunta la periodista Isabel Longhi-Bracaglia— «De verdad, ya lo dije. Es una pena, pero mi fe está basada en una cosa fundamental que es la palabra encarnada y a mi hijo le asfixiaron, le quitaron el aliento que es la base de la palabra. Yo sé que mi hijo ya resucitó, pero espero la resurrección de mi patria y en ese momento volveré a articular palabra» (Sicilia, 2001). Se vuelca entonces el poeta hacia el activismo por las víctimas de la delincuencia organizada en México y funda el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad que actualmente preside. No sin titubeos retoma brevemente la palabra poética en 2013 año en el que aparece *Vestigios*. En una de las presentaciones del libro dice a propósito del volumen: «La poesía ahí está, estará siempre y se revelará en distintas formas (...) No renuncio al poema, allí donde el lenguaje se hace más sagrado y sé que muchos seguirán escribiendo poesías, excepto yo» (Maristain, 2013).

Su obra es infundida con fuerza por Juan de la Cruz desde *La presencia desierta*. La recepción crítica de éste su primer libro comprende a Sicilia como «poeta católico» y «poeta místico en nuestros tiempos» (Domínguez Michael, 1985). Domínguez Michael dice además que el poema narrativo y reflexivo «Permanencia en los puertos» es uno «de los textos más interesantes de nuestra década; lo es por ser un viaje místico como los hay pocos en la poesía mexicana».

Pretendo aquí introducirme en el proceso de recepción creadora¹ de la Biblia manifiesto en distintos lugares del universo siciliano. Esta recepción creadora tiene como paralelo la *lectio divina* medieval, asumida por Javier Sicilia como práctica receptora. Entiendo recepción creadora como el «fenómeno receptivo» que sirve de «catalizador para la propia creación» (Kruse, 2016, p. 20). La que María Moog-Grünewald define como recepción productiva, que para ella tiene lugar entre «literatos y poetas que, estimulados e influidos por determinadas obras literarias filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte» (1993, p. 255). Centro el interés de este trabajo en el poema «Juan 21, 7 o los clavadistas» en busca de los vestigios que en el marco del poema generan una red de resemantizaciones a partir del texto bíblico en las que los indicios lexicales y paratextuales son el testimonio del proceso de recepción, asimilación y creación de Javier Sicilia. El proceso receptivo creador del texto bíblico es tutelado

1. Como la ha comprendido la Escuela de Constanza y la tipifica Moog-Grünewald. (1993). «Investigación de las influencias y de la recepción». En D. Rall (Ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pp. 254-270). México: UNAM.

por Juan de la Cruz. Tutela y recepción que a su vez se verifica en distintos niveles del universo siciliano y apunta hacia una recepción como rico proceso de inmersión.

Uno tiene varios maestros. Personalmente, pienso en San Juan, Saint-John Perse, Rilke. Sobre todo los místicos. Y, de los mexicanos, Jorge Cuesta y Gorostiza me fueron imprescindibles; el Padre Ponce. Pero fundamental ha sido San Juan; quizá de ahí viene el epíteto de poeta católico ¿no? (Sicilia)

En torno al final del siglo XIX y el comienzo del XX se produce el que quizá sea el cambio más significativo en la recepción de Juan de la Cruz. En vida del santo «se copiaban y se cantaban sus canciones como pregones espirituales para aspirar a la santidad por caminos de oración y contemplación» En un trazo general, «en los siglos XVII y XVIII los versos de fray Juan eran principalmente vehículos y pauta de una doctrina mística de alta perfección» (Bengoechea, 1989, p. 6). La de Juan de la Cruz es una «una palabra «iniciática», alumbradora de una senda que conduce a la vida mística, y capaz de inducir eficazmente a sus lectores a recorrerla (...) provoca en el lector un movimiento espiritual actuando como impulsora y reguladora de conducta» (Cuevas, 1992, pp. 257-258). Para O'Reilly tanto las canciones místicas sanjuaninas como sus «Declaraciones», comentarios escritos en prosa explicativa «grew out of *lectio divina*, and both were intended, in turn, to serve as *lectio* for others. They assume, in fact, a context of contemplative prayer» (O'Reilly, p. 119). En este contexto contemplativo de oración se concentran «focos poéticos» que tenían por finalidad la edificación y recreación de los espíritus

las carmelitas cantaban en sus recreaciones las coplas de la Madre y las canciones del Padre. Y con la canción se llegó a la imitación de rimadoras cabales. Carmelitas hubo que se inspiraban el padre Juan de la Cruz y componían liras y romances a veces con tal maestría que llegaron a confundirse con las del propio autor del «Cántico Espiritual» (Bengoechea, 1989, p. 10).

En el siglo XIX se gesta en la recepción reproductiva española la comprensión de Juan de la Cruz como poeta². La desacralización del pensamiento introducida por la

2. Aunque Juan de la Cruz ya venía ocupando un lugar en las historiografías de literatura española es en el *Discurso* de ingreso a la Real Academia Española que Menéndez Pelayo, en sus palabras, entrega al siglo XX un Juan de la Cruz mirado con los ojos de la carne, poseedor de un sistema literario que tolera y resiste el análisis. Ochenta y cuatro años pasaron desde su muerte para que Juan de la Cruz deviniera autoridad inquestionable en materias místicas. Tuvieron que pasar más, hasta la segunda mitad del siglo XX, una vez que Juan de la Cruz ocupó un lugar en el centro del canon literario español y se comenzó a hacer notorio el efecto en la recepción, para que su rol prototípico fuese sancionado por la recepción reproductiva dentro del subgénero lírico de poesía mística «el poeta místico —cuya representación casi prototípica es San Juan de la Cruz— tiene la única doble función de aprehender a Dios y de someterse a la incitación y capacidad de trasladar esta aprehensión a una obra de arte, es decir, en este caso particular, a una poesía mística» (Hatzfeld, 1955, p. 15).

edad moderna no condenó al olvido a Juan de la Cruz, por el contrario parece que en buena medida lo popularizó y en esa expansión se dejó de admitir la univocidad de la lectura teológica de sus canciones. Ya en el siglo xx Jorge Guillén alcanza el otro extremo del movimiento pendular previo³ y observa que «los poemas, si se leen como poemas —y eso es lo que son— no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte se percibe». (1969, p. 83). Un buen número de poetas acudirá entonces a Juan de la Cruz no ya por los motivos iniciático-espirituales que lo hicieran sus hijas e hijos del Carmelo reformado. Irán en busca del ejercicio poético, de la maestría en el dominio de la lira, de la conciencia de creación de núcleos simbólicos.

Javier Sicilia penetra en ambos horizontes. Juan de la Cruz es para él mistagogo, maestro espiritual y poeta ejemplar. Su práctica de *lectio divina* le reporta en ambos recintos, el lírico y el espiritual de tal forma que experiencia religiosa y experiencia estética no aparecen disociadas para Sicilia. Me interesa destacar en su recepción la relación de tutela creativa que establece Javier Sicilia con Juan de la Cruz como exégeta de la biblia y heredero de la tradición monástica de la *lectio divina*. Sabemos que fray Juan «throughout his life as a friar his day was shaped by the practice, originally monastic, of reading the Scripture in a liturgical and devotional context» (O'Reilly, p. 106); formación que deviene en una indisociable integración del léxico y el sentido místico de la Biblia en la obra sanjuanina⁴. Lo ha hecho notar con precisión Alicia Silvestre, en las canciones de Juan de la Cruz se verifica un marcado

3. José Ángel Valente en incisiva crítica revisa las lecturas dualistas que de Juan de la Cruz hicieran Dámaso Alonso y Jorge Guillén y que se mantuvieran como autoridades en materias sanjuanistas: «En el libro de Alonso, la muletilla de la «conversión del sentido humano en espiritual» nos lleva, más de una vez, a preguntarnos si entiende él acaso que lo humano carece de espíritu. Su obsesión por lo que llama «versión humana» y «refundición espiritual» lo lleva a sentar afirmaciones tan poco concebibles como la siguiente: «Córdoba refuerza y carga de sentido espiritual las imágenes nocturnas y aurorales de Garcilaso.» ¿Es que las imágenes de Garcilaso carecían de sentido espiritual? ¿Cómo puede Sebastián de Córdoba -poeta ínfimo o «aborto literario», al decir de Menéndez Pelayo «reforzar» a Garcilaso? Con análogo criterio dualista, Guillén escribe: «Los poemas, si se los lee como poemas [...] no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte poético se percibe.» He ahí, de nuevo, una chata visión de lo humano, que a ningún horizonte nos proyecta «El poeta —añade todavía dicho autor— canta en términos humanos.» Pero ¿en qué otros podría hacerlo?» (1995, p. 21).

4. La clave hermenéutica utilizada con mayor frecuencia por Juan de la Cruz es del orden de la teología mística, la tradición dionisiana de la *theologia cordis* en la que el sentido se revela a la voluntad y no al entendimiento «ni basta ciencia humana para saber entender, ni experiencia para lo saber decir: porque sólo el que por ello pasa sabrá sentir más no decir» (Cruz, 2007, p. 146). Así lo describe O'Reilly «St John's practice of *lectio* explains several features of his approach to the Scripture, including the importance he accorded to its 'spiritual' sense. The mystical interpretation of the Bible was long-established in the Carmelite Order.» (1995, p. 108)

desliz de lo intelectual —razonado a lo espiritual— inspirado. No se detiene ahí, san Juan de la Cruz va dentro de lo místico a un grado más místico» paulatinamente «se deshace de citas literales, de transiciones, del original latino hasta fundir la Escritura con su habla (Silvestre Miralles, 2015, p. 361).

Dámaso Alonso dirá a propósito del *Cántico espiritual* que Juan de la Cruz «se ve arrastrado a la imitación por la invencible inefabilidad del proceso místico (...) el poeta, ante lo inefable, se ha refugiado en el ambiente alegórico del *Cantar de los cantares*» (Alonso, 1956, pp. 115-121). A su manera, Javier Sicilia es consciente de la asimilación que hace Juan de la Cruz de la Biblia mediante el rigor de la *lectio divina*. Frente una acusación de plagio⁵ en su libro *Tríptico del desierto* de 2009 merecedor del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, máximo galardón de la poesía en México, Javier Sicilia responde con mexicana elocuencia y amparándose nuevamente en su maestro: «ese güey se chingó el *Cantar de los cantares*» (Sicilia).

El poema «Juan 21,7 o los clavadistas» forma parte del libro *Lectio* publicado en 2004 por el Fondo de Cultura Económica. En este volumen todos los poemas llevan por título un versículo bíblico; éste es el indicio de mayor visibilidad del proceso receptivo creador. A manera de entrada Sicilia explica en las primeras páginas del libro:

Lectio se refiere a *lectio divina* (lectura divina) que durante la Edad Media no sólo fue un método de oración —aún practicada por los monjes—, sino también una forma de aprender algo de los profundos e infinitos sentidos de la Escritura. El monje que leía y escuchaba las *voces paginarum* tomaba de aquel enorme viñedo del texto una palabra, una frase, uno o dos versículos y durante el día, como si se tratara de un fruto atrapado por un animal espiritual, lo rumiaban hasta obtener algo de sustancia. De ahí la recomendación de un monje a sus discípulos: «Cuando sientan náuseas por los mordiscos que han tragado sin entender deben regurgitarlos de nuevo del estómago a la boca para quitarles la corteza».

Durante los últimos cuatro años de mi vida, como un monje medieval trasplantado a un mundo sin significados, he rumiado algunos versículos, incluso algunos pasajes enteros de la Escritura, sobre todo el Evangelio; junto a ellos he rumiado también algunos poemas de los más altos poetas. Buscaba en ellos la sustancia que me permitiera encontrar ciertos sentidos de la Escritura en un mundo que no sólo ha perdido cualquier significación trascendente, sino que, incluso, a través de la técnica y de su virtualidad, ha ido velando las huellas de lo real, es decir, las huellas de Dios en la Creación.

5. La polémica, suscitada por la crítica del crítico Evodio Escalante, despertó las voces de conocidos poetas mexicanos como Luis Vicente de Aguinaga y Ernesto Lumbreras. Los textos clave de la polémica son «Sicilia y la apropiación como recurso poético» de Evodio Escalante y la respuesta de Javier Sicilia «Respuesta a un pequeño burgués» Ambos consultables en el suplemento cultural *Laberinto* del periódico *Milenio*.

He compuesto estos poemas bajo la oscuridad de la fe. Con esa pobre u pequeña lámpara he vuelto a releer la Escritura y a rumiar, de cara al mundo, algunos de sus pasajes. Esta es la sustancia de esta lenta y a veces gozosa «ruminación» (Sicilia, 2004, p. 157)

Vamos entonces al poema

Juan 21, 7

o los clavadistas

*Para mi hijo Juan Francisco
y para Edgar Rubio*

¿Has visto los clavadistas en «La Quebrada»?
Suben el risco ansiosos de alcanzar la cima
para luego mirar hacia el abismo
donde el mar es un dios oscuro e indomable,
una incógnita repetida como un bramido contra las rocas.
¿Qué buscan levantados y tensos como un arco presto a lanzar el arpón de sus
morenos torsos?
¿Para quién, por el amor de quién se precipitan una y otra vez en el vacío?
Una misteriosa voluntad nunca satisfecha los eleva y los vuelve a lanzar a través
del aire en el océano sin tiempo,
en esa herida abierta en el flanco de las rocas
como si el cosmos hubiera desgarrado ahí la materialidad de la tierra
y, apenas zambullidos, vuelven a salir, Sísifos del agua, a la superficie para emprender
de nuevo el camino,
mientras a sus espaldas, temerosos del dios, las falsas flores de las marquesinas,
los gritos del «trance»,
las torres de los hoteles,
esa Babel del consuelo que Baal erigió junto a las playas,
acallan la pregunta del mar,
la voz del dios que continúa su bramido en las profundidades del risco.

Sólo los espectadores,
unos cuantos salidos del círculo infernal,
sobre las terrazas y las escaleras contemplamos el rito
como si en los clavadistas lo real recuperara su signo,
como si en ellos,
en la forma en que levantan los brazos,
inclinan el torso y se lanzan al vacío
se materializara la experiencia de nuestras propias vidas
y expectantes aguardáramos una respuesta al misterio,
y yo me pregunto, en medio del tumulto,
¿si en cada clavado rememoran a Pedro
o acaso piensan en él cuando en la madrugada, sobre la barca, divisó al Señor en
la orilla del Tiberiades y ciñéndose la piel del carnero se arrojó al mar?

Pero ellos están desnudos
y al erguirse en el risco dibujan la gran incógnita de la existencia que fue
respuesta en Pedro.

Una y otra vez repiten el gesto
como esperando mirar un día al Señor junto a las rocas y ser acogidos en su
desnudez;

¿o tal vez aguardan la mirada de Juan,
ese hijo de la vigilia, que en medio de la noche da en el blanco que todos
buscaban y nadie veía?

No lo sé,
pero ellos,
aún inmaduros como nosotros,
en ellos, que ávidos se lanzan día tras día del árbol del risco en busca del dios
y al caer se hunden en el misterio sin encontrar reposo,
en ellos quiere dibujarse esa ternura de Pedro que era muestra de su amor.
Pero de sus gestos no emerge plenamente la ternura,
tensos ante el salto, temerosos de perderse, de extraviar la caída,
y una vez más vuelven a ascender con los oídos atentos a la resaca del dios
y una oscura esperanza que apunta ciegamente hacia el abismo.

Oh Señor, tómalas
colócala en tu corazón,
consérvala junto a la plenitud que todavía no nos pertenece
y ahí, en el secreto de lo oculto que el bramido del mar clama,
celebra el intento de los hombres por llegar a ti.
Tal vez de improviso,
en el océano al que se arrojan,
en ese ningún lado abierto en el risco,
se encuentra el sitio
donde la esperanza incomprensiblemente trasmuta el salto en ternura
y las aguas y su orilla en ese hueco abierto donde la suma de los saltos se revela
en el rostro de tu resurrección que nos acoge.

¿O no es verdad, Señor,
que al concluir el espectáculo,
en la sonrisa de los clavadistas
y la que nosotros les devolvemos desde la orilla,
existe ese rostro, atesorado desde siempre y aún desconocido por nosotros y
ellos, de tu aparición?

Ya en el título la conjunción disyuntiva —o— ofrece en síntesis la exégesis
siciliana del versículo, el contenido de éste puede ser también visto en el sintagma

los clavadistas. Los sustratos que alimentan el sentido del poema son hasta cierto punto evidentes. El más notorio, el versículo de Juan 21, 7 integrado en el título del poema; da cuenta en el evangelio de Juan de la llamada que hace Jesús a Pedro así como de la respuesta del discípulo en el Tiberiades: «Entonces aquel discípulo, al cual amaba Jesús, dijo a Pedro: El Señor es. Y Simón Pedro, como oyó que era el Señor, ciñóse la ropa, porque estaba desnudo, y echóse a la mar.» Este episodio contiene el germen de los elementos que mediante la penetración de la *lectio divina*, ese proceso de ruminación, serán ensanchados y orientarán el sentido del poema.

El primero de estos elementos es la llamada del «dios oscuro e indomable», el mar que insistentemente brama en los versos 5, 17 y 50. Mientras que en Juan 21, la voz que habla es la de Jesús introducida por *verbum dicendi*, «Entonces Jesús les dijo», la voz del mar que brama en el poema no es la del Señor al que se dirige el yo poético en los versos 47 y 59 y que es nombrado ya en los versos 29 y 33. Se trata del bramido de otro dios distinto al Señor. En la Biblia, quien habla en el rugido del mar es el dios veterotestamentario, Jehová, oscuro e implacable. Su voz estalla en las aguas «La voz de Jehová sobre las aguas; truena el Dios de la gloria; Jehová sobre las muchas aguas» (Salmos 29:3). El poema llama a sí dos divinidades distintas; una, hasta aquí identificada, es Jehová del antiguo testamento; la otra, a la que el yo poético se dirigirá en segunda persona al comenzar el poema: «¿Has visto los clavadistas en ‘La Quebrada’?», y al comienzo de sus últimas dos estrofas, es identificable por el vocativo «Señor», interlocutor común en diálogos bíblicos entre Jesús y sus discípulos. La visión que tiene Pedro de Jesús en el Tiberiades, relatada en Juan 21 y presente en el verso 30, actualiza la divinidad en el poema: es el Señor del Nuevo Testamento bíblico. Éste, el Señor, es el tú al que se dirige el yo poético en el poema con excepción de los versos 28, 29 y 30, en los que el yo poético se aparta del nosotros «espectadores» en el que hasta entonces se había incluido y desde el que estaba hablando, para hacerse a sí mismo una serie de preguntas en las que de nuevo aparece Juan de la Cruz:

¿o tal vez aguardan la mirada de Juan,
ese hijo de la vigilia, que en medio de la noche da en el blanco que todos buscaban
y nadie veía?

Reaparece gramaticalmente en el verso 37, «No lo sé», para volver a integrarse en la primera persona del plural en el verso 39.

Identificados el yo poético, el nosotros poético y el tú en el poema, toca ahora atender la descripción de los participantes móviles en el poema. Identificados con la tercera persona del plural: ellos, los clavadistas, segundo término de la conjunción disyuntiva en el título. Los clavadistas están configurados por tres símbolos en el poema: el Pedro bíblico, discípulo de Jesús, que es el segundo elemento que el poema de Sicilia aprovecha del versículo; Sísifo y la figura del *tuffatore*. Además de la fuerte deixis hacia el versículo bíblico del título y que ésta se dé por equi-

valente a «los clavadistas», es significativo que el yo poético se pregunte por el episodio narrado en el versículo que da título al poema. Se pregunta «¿si en cada clavado rememoran a Pedro /o acaso piensan en él cuando en la madrugada, sobre la barca, divisó al Señor en la orilla del Tiberiades y ciñéndose la piel de carnero se arrojó al mar?» Tal parece que quien rememora a Pedro en cada clavado es el yo poético que, observando los saltos de los clavadistas, piensa en Pedro arrojándose al agua motivado por su visión de Jesús. A diferencia de Pedro, que se arrojó al agua porque «oyó que era el Señor», los clavadistas se lanzan movidos por «una misteriosa voluntad nunca satisfecha» que guarda la esperanza de «mirar un día al Señor junto a las rocas y ser acogidos en su desnudez». Uno se lanza al agua porque vio; los otros se lanzan para poder ver.

El mito de Sísifo aporta una nota sustancial que no está dada en el contexto del episodio bíblico al que hasta ahora me he referido: la repetición del salto. «Se precipitan una y otra vez en el vacío»; «apenas zambullidos, vuelven a salir, Sísifos del agua»; «Una y otra vez repiten el gesto»; «ávidos se lanzan día tras día»; «una vez más vuelven a ascender con los oídos atentos a la resaca del dios». La iteración, que en el Sísifo homérico es condena, en el marco del poema es vista como una suma de intentos autoimpuesta por los clavadistas, Sísifos del agua. El dios repite también su llamada, los atrae a su interior una y otra vez «como bramido contra las rocas».

El motivo del clavadista no participa únicamente del patrimonio de kenótico del versículo bíblico. La repetición, «esa aspiración constante hacia la caída halla su perfecta metáfora en la figura del *tuffatore* de la ciudad romana de Paestum: el hombre que se zambulle en el mar-el paso al más allá» (Díaz Armas, 2012, p. 31). El rapto místico frecuentemente «metaforizado en el vuelo de un pájaro o de una flecha» (p. 29) se presenta, en «Juan 21, 7 o los clavadistas» en una inversión análoga a la que ofrece el poema «Il Tuffatore» de José Ángel Valente, quien se sirve del lenguaje místico utilizando, «desacralizados, en un mundo sin dioses, los símbolos y metáforas de lo indecible místico» (p. 28) con lo que termina por crear «una altísima mística despojada al fin de dios» (p. 36).

Lo que tienen de común «Il Tuffatore» de José Ángel Valente y «Juan 21, 7 o los clavadistas» de Javier Sicilia es la metáfora abisal que pone de relieve «el descenso del alma hacia el interior del individuo contemplativo, hacia su centro, lugar donde se produce el encuentro con Dios que también habita en el alma» (p. 29). Que en el caso de Valente es un dios-poeta, según verifica Díaz Armas. Este lugar es un «no-lugar» (Díaz Armas, 2012, p. 30), un «ningún lado» (Sicilia, 2004, p. 213), el *locus non locus* (Vega, 2002, p. 119) en el que textos místicos sitúan el encuentro unitivo de un yo humano con un tú divino⁶.

6. Los textos místicos también se refieren a él como *locus voluptatis* (de Certeau, 1993, p. 65).

La inversión del desplazamiento, del arriba al que va la paloma o la flecha mística⁷ hacia el abajo al que va el clavadista, el arpón de su cuerpo, es de gran relevancia para el sentido del poema. El símbolo de la flecha hunde sus raíces en el pensamiento religioso de las primeras culturas humanas:

Fue especialmente el dominio de la distancia, conseguido gracias al arma arrojadiza, el que suscitó innumerables creencias, mitos y leyendas. Recordemos las mitologías articuladas en torno a las lanzas que se clavan en la bóveda celeste y permiten la ascensión al cielo, o las flechas que vuelan a través de las nubes, atraviesan a los demonios o forman una cadena que llega hasta el cielo (Eliade, 1999, p. 27).

El desarrollo de las armas arrojadizas, según la hipótesis de Eliade, devino en la creencia religiosa de que el hombre puede alcanzar la altura: hay una elevación posible.

La altura de «Juan 21, 7 o los clavadistas» es una «altura abisal» (Díaz Armas, 2012, p. 36). En dirección opuesta a la paloma o la flecha que penetran en la profundidad del cielo, el arpón-clavadista se interna en la profundidad del mar. El desplazamiento «la antiquísima idea del descenso hacia el propio centro» (p. 31) descrita en los itinerarios sanjuaninos. Para aproximarnos al sentido místico en el poema, centremos nuestra atención en la mirada del yo poético, lo que ve en los clavadistas, lo que siente y lo que hace al verlos lanzar una y otra vez el «arpón de sus morenos torsos».

En la tercera estrofa, donde el yo poético asume la voz de los espectadores, el poema muestra que el topos mexicano de «La Quebrada» es el *theatrum mundi* donde la puesta en escena de los clavadistas materializa la experiencia de las vidas de los espectadores que aguardan «una respuesta al misterio» y siente como si en los clavadistas lo real «recuperara su signo». El yo poético ve en ellos su propia vida, el intento de todos los hombres por llegar a Dios. De cara al mundo se reconoce a sí mismo en los clavadistas aun cuando se aparta del tumulto para pensar en Pedro o en Juan de la Cruz. Este «yo que mira el mundo» (Díaz Armas, 2012, p. 29) centra

7. En el capítulo «III. Poesía mística y poema místico en tres poetas mexicanos» del libro *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea. Hacia una tipología* (2017) en el apartado «Javier Sicilia: la flecha y la paloma» ofrezco un recorrido del símbolo místico del pájaro, estrechamente relacionado con el símbolo de la flecha o el arpón. Me adentro en las casidas XLIX y XIII de Ibn Arabi (1165-1240) paso por unas estrofas del «Cántico espiritual» protagonizadas por la paloma sanjuanina; luego después al pajarillo de Sor Francisca de Santa Teresa para llegar a los clavadistas en el poema «Juan 21, 7 o los clavadistas de Javier Sicilia. Adelanto que «el «mal idéntico al mío» del yo lírico de Ibn Arabi, los «celos me da un pajarillo» de Sor Francisca de Santa Teresa y el sentimiento de que en los clavadistas «se materializara la experiencia de nuestras propias vidas» del yo poético de Javier Sicilia se asemejan en la auto identificación que los tres yo poéticos hacen en el símbolo de penetración en lo alto o en lo bajo, prototípicos en la tradición mística: ave, paloma, flecha, arpón» (Aguilera, 2017, p. 119).

su atención en los clavadistas y en su acto iterativo, ve en ellos un signo modélico de su propia vida y la de todos los hombres.

Para el yo poético de «Juan 21, 7 o los clavadistas» lo que buscan los clavadistas es conseguir la visión que de Jesús tiene el Pedro bíblico; ellos y todos los hombres persiguen la concreción del *ieros gamos*, forma de *unio mystica* que se interesa por la procedencia de los amantes: uno proviene del arriba y otro del abajo, es la «unión nupcial del arriba y del abajo» (Haas, 1999, p. 39) en un no-lugar. Alcanzar el estado unitivo con el Señor, ese es el fin de los clavadistas y de todos los hombres, para el que Pedro y San Juan de la Cruz son modelos, modelos hagiográficos a quienes hay que imitar para alcanzar la unión con el Señor.

«Juan 21,7 o los clavadistas» configura un modelo procesual en el que se verifican dos momentos ascéticos: uno, de carácter terminado, la desnudez de los clavadistas, que simboliza la desnudez del alma «esperando mirar un día al Señor entre las rocas y ser acogidos en su desnudez»; y otro de carácter iterativo, la repetición del intento: «Se precipitan una y otra vez en el vacío»; «apenas zambullidos, vuelven a salir, Sísifos del agua»; «Una y otra vez repiten el gesto», «ávidos se lanzan día tras día»; «una vez más vuelven a ascender con los oídos atentos a la resaca del dios». La mirada del yo poético atrapa a los clavadistas aquí, en este proceso de dos vías: la desnudez, el despojamiento del alma, la «*kenosis* (vaciamiento) del místico» (Sicilia, 1990, p. 15) y la repetición del proceso inmersivo, de penetrar una y otra vez en el misterio. Lo que en el marco del poema hacen los clavadistas, penetrar una y otra vez en la profundidad, esperando ver al Señor en la orilla y ser acogidos en su estado de vaciamiento, es un correlato sintético de la *lectio divina* en que se ha internado Javier Sicilia para la escritura del poema. La lección del monje medieval, el proceso de exégesis iterativa que se encuentra en la génesis de Lectio: rumiar el bocado para extraer el fruto, es análogo al proceso iterativo por el que el yo poético cree que los clavadistas serán acogidos por el Señor. En ambos casos, tanto penetrar el misterio del mar como el misterio de la palabra de la Escritura, supone intentar una y otra vez hasta conseguir el resultado.

Hasta aquí Javier Sicilia se acoge a la tutela de Juan de la Cruz. Ambos, maestro y discípulo, supieron alumbrar el vínculo entre la *lectio divina* y la oración de recogimiento. Como advierte Juan de la Cruz en sus *Dichos de luz y amor*:

Buscad leyendo y hallaréis meditando;
Llamad orando y abriros han contemplando (Cruz, 2007, p. 97)

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, L. J., (2017). *El poema místico en la poesía mexicana contemporánea*. Hacia una tipología. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Alonso, D., (1956). *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)* [1942]. Madrid: CSIC.
- Bengochea, I., (1989). *Antología poética sobre San Juan de la Cruz*. Cádiz: Editorial Miriam.

- Cruz, s. J. d. l., (2007). *Obras completas*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Cuevas, C., (1992). «Destinatarios de los escritos de San Juan de la Cruz: del «logos» poético al exégetico». *Analecta Malacitana*, pp. 257-270.
- de Certeau, M., (1993). *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Trad. Jorge López Moctezuma. México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia.
- Díaz Armas, J., (2012). «José Ángel Valente, poeta abisal». *Campo de Agramante: revista de literatura*, Issue 17, pp. 27-36.
- Domínguez Michael, C., (1985). «Para leer a un poeta católico». *Proceso*, 16 noviembre. Issue 472.
- Eliade, M., (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas. I De Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Buenos Aires: Paidós.
- Guillén, J., (1969). «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico». *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Haas, A. M., (1999). «Visión en azul. Arqueología y mística de un color». *Visión en azul. Estudios de mística europea*. Barcelona: Siruela, pp. 33-53.
- Hatzfeld, H., (1955). *Estudios Literarios sobre Mística Española*. Madrid: Gredos.
- Kruse, E., (2016). *La recepción creadora de la tradición mística en la lírica de Dámaso Alonso*. Tübingen: Orbis Romanicvs.
- Maristain, M., (2013). *sinembargo.mx*. [En línea. Último acceso: 03-XII-2018].
- Moog-Grünwald, (1993). «Investigación de las influencias y de la recepción». D. Rall, ed. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, pp. 254-270.
- O'Reilly, T., (1995). «St John and the Traditions of Monastic Exegesis». *From Ignatius Loyola to John of the Cross*. Hampshire/Brookfield: VARIORVM, pp. 105-126.
- Sicilia, J., (1990). «Presentación». *El libro de Dios*. México: CONACULTA.
- , (2001). *El hombre que movilizó a México con su dolor* [Entrevista] (10-IV-2001).
- , (2004). *La presencia desierta. Poesía 1982-2004*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- , (2008). *Entrevista con Javier Sicilia* [Entrevista] 2008.
- , (2009). *circulodepoesia.com*. [En línea. Último acceso: 10-XI-2018].
- Silvestre Miralles, A., (2015). *La traducción bíblica en san Juan de la Cruz: Subida del Monte Carmelo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Valente, J. Á., (1995). «Formas de lectura y dinámica de la tradición». J. Á. Valente & J. Lara Garrido, edits. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, pp. 15-22.
- Vega, A., (2002). *Ramon Llull y el secreto de la vida*. Madrid: Ediciones Siruela.

EL GÉNESIS COMO HIPOTEXTO EN *TRILOGÍA DEL INFINITO*, DE ANGÉLICA LIDDELL¹

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA
Universidad de Granada

RESUMEN: El teatro de Angélica Liddell recibe influencias provenientes de ámbitos culturales diversos. Entre los intertextos más llamativos en su dramaturgia se encuentran los pertenecientes a la Biblia. Esto se hace especialmente patente en su *Trilogía del infinito*, compuesta por *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*, *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la Belleza)* y *Génesis VI, 6-7*. En este artículo se analiza la presencia del Antiguo Testamento, en concreto el Génesis, como hipotexto fundamental en estas obras, examinando las claves que justifican su uso y dan sentido a estas piezas. Para ello, se estudia la inclusión de episodios bíblicos como la Teofanía de Mambré o el sacrificio de Isaac. En conclusión, las estrategias discursivas puestas en acción en estas representaciones escénicas nos permiten demostrar cómo la autora reclama el mito, en este caso el Dios del Antiguo Testamento, para contrarrestar la ruindad que observa en el mundo.

Palabras clave: Estudios teatrales, Angélica Liddell, Hipertextualidad, Antiguo Testamento, Literatura comparada

ABSTRACT: The theatre by Angélica Liddell is influenced by different elements of the cultural sphere. Among them, the biblical intertexts are one of the most interesting in her dramaturgy. This is specially remarkable in her *Trilogía del infinito*, composed by *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*, *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la Belleza)* and *Génesis VI, 6-7*. This article analyzes the presence of the Old Testament, in particular the Genesis, as fundamental hypotext in these plays. In addition, the discursive strategies putted into action on stage are examined, including the biblical episodes of the Theophany of Mamre or the sacrifice of Isaac. In conclusion, the strategies put into action in these theatrical shows let us to demonstrate how the

1. Este trabajo se enmarca dentro el proyecto AUTODICO «Pensar lo real: autoficción y discurso crítico» (Referencia FFI2017-89870-P), dirigido por la profesora Ana Casas Janices. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

author proposes the myth, in this case the God of Old Testament, as opposition to the meanness that she sees in the world.

Keywords: Theatre Studies, Angélica Liddell, Hypertextuality, Old Testament, Comparative Literature

INTRODUCCIÓN

La dramaturgia de Angélica Liddell se constituye en uno de los pilares de la escena contemporánea europea. Ello se debe a un discurso radical en su contenido y a unas formas escénicas impactantes. Pero a pesar de lo vanguardista de sus propuestas, esto no es óbice para encontrar en ellas un carácter fuertemente enraizado en la tradición más humanista del teatro. Vemos, pues, a través de sus influencias, cómo sus propuestas teatrales transitan desde la tragedia griega al teatro de la crueldad de Artaud o a las *performances* artísticas.

En cuanto a su discurso, se puede advertir un claro rechazo a ciertos aspectos de la realidad actual con los que se muestra muy crítica. Para llevar a cabo su argumentación, parte de la idea de la asunción plena, por parte de las sociedades, de los principios rectores de la Ilustración. Para la autora, estos crearon una noción de Estado tan supuestamente racional como perversa, con las teorías de Rousseau a la cabeza, en tanto que se legitimó una serie de prácticas aberrantes —como la guerra— con el fin de alcanzar ideales como el de la paz social. Partiendo de la negación de este ideario presente en nuestras sociedades y, por extensión, en el arte, reclama desde sus textos un retorno a ciertas ideas del pasado, donde lo irracional —de acuerdo a lo que el racionalismo entendería por esto— reconquiste su espacio en este mundo tan supuestamente lógico como cruel.

En este deseo de retorno a un estado previo a la Ilustración, no resulta sorprendente que la Biblia se convierta en una obra crucial, tanto para su dramaturgia como para la configuración de su cosmovisión particular². Tal y como la autora ha reconocido en alguna ocasión (Ruíz Mantilla, 2010), los textos sagrados se convirtieron en una fuente de inspiración para ayudarle a entender conceptos como el de piedad, tan presente en su obra. Y es que, debido a la preocupación de la dramaturga por los sectores más desfavorecidos de la sociedad, el texto bíblico se constituye en una fuente textual clave. Sigue así una cierta corriente que ha visto en las Sagradas Escrituras un texto idóneo para reclamar la dignidad de ciertas clases sociales a las que se les había dado tradicionalmente un trato desfavorable: «the Bible is read by

2. La presencia de los grandes títulos de la historia se puede advertir también en otras obras, como en *The Scarlet Letter* (2018), donde reinterpreta *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne (1850), o *You are my destiny* (*Lo stupro di Lucrezia*), donde parte de los relatos sobre la violación de Lucrecia ofrecidos por Tito Livio y Shakespeare para arremeter contra la imagen históricamente ofrecida de esta mujer, ensalzada por suicidarse para salvar su honor.

these historically oppressed groups to liberate those who suffer and those who benefit due to race, class, and gender oppression [...]» (Torre, 2002: 10).

Pero si hay algo que resulte más atractivo en el caso de la apropiación de este texto en la dramaturgia de Angélica Liddell, es el hecho de que no acuda al Nuevo Testamento y a la figura de Jesucristo con su mensaje misericordioso³. Y es que será precisamente contra una serie de discursos derivados de la palabra crística contra los que actuará en parte de sus obras, contra un buenismo mal entendido que no hace sino someter a la opresión y a la infamia a determinados grupos sociales, fruto de una compasión transmutada en hipocresía. Es por ello que el Nuevo Testamento sea el libro que mejor se ajuste a su visión del mundo, con la idea de un Dios clemente únicamente con aquel que lo merece, y despiadado con los que transigen la ley por él impuesta.

Este interés de Liddell por la Biblia, y en concreto por el Antiguo Testamento, la podemos advertir a lo largo de su producción dramática de diferentes formas, como pueden ser los paratextos correspondientes a los títulos de sus obras. Encontramos un claro ejemplo en *Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation*. Este título es tomado del Libro de Jeremías, en el que se apoya para reforzar su visión inmisericorde con el mundo, de acuerdo a la conducta del propio Dios: «Así dice Yahveh: maldito sea aquel que fía en hombre, y hace de la carne su apoyo, y de Yahveh se aparta en su corazón» (Jeremías 17:5).

A pesar de esta visión pesimista acerca de la condición humana, en el teatro de Liddell se vislumbra un llamamiento a la belleza como lo único capaz de redimir la vileza del mundo. Esto no solo se distingue en sus textos, sino también en sus puestas en escena, dotadas de un alto sentido estético que intenta trascender lo mundano para alcanzar cotas más elevadas. Es en este conflicto con su presente donde el retorno a otras épocas y textos, desde una visión mitificadora, se hace preciso. Así ocurre en su *Trilogía del infinito*⁴, compuesta por *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*, *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la ley y al problema de la Belleza)* y *Génesis VI, 6-7*, donde expresa su búsqueda de la belleza absoluta, recurriendo para ello a la idea de lo sagrado como espacio incontaminado por la ruindad del mundo.

En el presente trabajo se realiza un análisis de los intertextos bíblicos de esta trilogía haciendo un ejercicio de interpretación acerca del sentido que adoptan en

3. Existen excepciones a esto. Un ejemplo lo configuraría su *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, obra incluida dentro del *Ciclo de las Resurrecciones* (Liddell, 2015a). Encontramos aquí, en cambio, también otra obra influida por las Sagradas Escrituras, *Salmos*, cuyo título y forma actúan como hipertextos de los salmos bíblicos.

4. Queremos recordar aquí cómo parte importante de su producción ha sido agrupada por Liddell en trilogías, al menos en sus ediciones, como es el caso de *El centro del mundo (Maldito sea el hombre que confía en el hombre: un projet d'alphabetisation, Ping Pang Quiu y Todo el cielo sobre la tierra [el síndrome de Wendy])*, o *Trilogía: actos de resistencia contra la muerte (Y los peces salieron a combatir contra los hombres, Y cómo no se pudo Blanca nieves y El año de Ricardo)*.

la obra de la dramaturga española. Para ello se estudiará tanto el texto dramático como el texto escénico⁵, dada la condición de la autora como actriz, dramaturga y directora de escena de sus obras, algo que también le ha valido ser calificada como autora autoficcional (Abuín, 2011; Torre-Espinosa, 2014; Casas, 2018)⁶.

Pretendemos, pues, interpretar la manera en la que el Génesis bíblico se hace presente en su dramaturgia, así como describir las estrategias seguidas en este proceso. Dentro de las tres tipologías de relaciones establecidas por Robert Detweiler y Vernon K. Robbins (1991) entre crítica literaria y hermenéutica bíblica, nos ubicaremos en la que hace mención a cómo la Biblia ha influido tanto en la composición como en la interpretación de ciertos textos literarios. Pretendemos, pues, ofrecer una lectura de estas obras de Liddell que permitan, gracias al análisis de los hipertextos (Genette, 1989) bíblicos, discernir e interpretar las ideas presentes en *Trilogía del infinito*, siempre en relación con el resto de su producción dramática. De ellas emana un sentido autónomo que otorga a estas producciones de una singularidad autoral indiscutible.

ESTA BREVE TRAGEDIA DE LA CARNE (EMILY) Y GÉNESIS VI, 6-7

En *Esta breve tragedia de la carne (Emily)*, la primera parte de la trilogía, la dramaturga española se identifica con el estado emocional de la poeta estadounidense Emily Dickinson para expandir su desolación sobre la realidad. Para ello, el personaje de la escritora es usado metonímicamente para hablar de EE. UU. y, por extensión, del resto del mundo. El carácter de Dickinson se presenta como resultado de una vida frustrada que le ha provocado un temperamento agrio, e incluso violento, que es plasmado en su poesía. Liddell, para ilustrarlo, destaca un famoso verso de Dickinson: «Mi vida ha sido un Fusil Cargado» (en Hustvedt, 2017). Esta naturaleza airada es la que también es observable en el dios iracundo del Antiguo Testamento, lo que le vale a Liddell para asimilarlo a la propia figura de Dickinson, aunque de una forma exenta de cualquier tipo de deificación, sujeta a lo telúrico, aunque con resonancias bíblicas:

Emily no es un hombre ni una mujer sino una tierra de indios, de raptos, asesinatos y canibalismo, donde cada persona es un fusil cargado, una tierra regada con la san-

5. Para el análisis que efectuaremos de los espectáculos, nos centraremos en las representaciones acaecidas en los Teatros del Canal entre el 23 y el 30 de mayo de 2018, siendo además su estreno en España.

6. A este respecto, queremos señalar que a lo largo de este trabajo usaremos el concepto de autora a menudo cuando hablemos del personaje representado de sí misma, dada la asimilación entre autora, narradora y personaje propia de la forma autoficcional, sin querer decir por ello que se deba dar una correspondencia plena entre el yo lírico y la autoría factual, aunque queda siempre sujeta a un pacto ambiguo (Alberca, 2007).

gre de los 600.000 hombres que murieron durante la guerra civil, una tierra donde el Dios de la ira alimenta la ira de los hijos de Dios. (Liddell, 2016: 19)

Tanto en esta obra, como en su representación, de claro signo performático, es donde menos presencia de la Biblia encontramos en toda la trilogía, donde la cantata 147 de Johann Sebastian Bach, titulada *Jesus bleibet meine Freude*, es prácticamente la única cita directa al texto sagrado.

Esta ausencia de la Biblia se revertirá, y de forma más que notable, en la tercera parte de la trilogía, intitulada *Génesis VI, 6-7*, versículos que dicen lo siguiente:

le pesó a Yahveh de haber hecho al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón. Y dijo Yahveh: «Voy a exterminar de sobre el haz del suelo al hombre que he creado, —desde el hombre hasta los ganados, las serpientes, y hasta las aves del cielo— porque me pesa haberlos hecho». (Génesis 6:6-7)

Ese carácter destructivo invocado por Liddell, ya distinguible en la primera parte de la trilogía, se hace patente en el título de esta obra, también de notable carácter performativo, donde el análisis de la puesta en escena es crucial para desentrañar los mensajes presentes en la misma. El simbolismo de gran parte de lo representado dificulta la decodificación, aunque una lectura atenta al Génesis, y a los motivos temáticos que allí aparecen, ayudan a esclarecer tanto el sentido de las imágenes creadas sobre el escenario como del espectáculo en sí.

La obra arranca con la proyección de varios minutos, en primer plano, de la operación de fimosis de un adulto. Las imágenes, capaces de generar desmayos en su estreno en Madrid, pueden resultar a primera vista un ejemplo de provocación vacuo, pero este tema no resulta gratuito si tenemos en consideración el pasaje del Génesis al que hacen mención. Estamos hablando del episodio donde Dios firma su alianza con Abraham (97 años) y su hijo Ismael (13 años), obligándoles a la circuncisión (Génesis 17:10-14), y además bajo la siguiente amenaza: «El incircunciso, el varón a quien no se le circuncide la carne de su prepucio, será borrado de entre los suyos por haber violado mi alianza» (Génesis 17:14). Se muestra aquí la naturaleza propia del Dios del Antiguo Testamento, que castigará la intransigencia de la Ley actuando con mano firme y cruel.

El hecho de que las imágenes que se proyectan en la representación correspondan a la circuncisión de un adulto nos remiten directamente al pacto de Yahvé con Abraham. Si se establece que la circuncisión debe efectuarse sobre los niños a los ocho días, y en los adultos en el momento de la conversión, este video representa un acto de redención de la humanidad, donde la circuncisión es un hecho necesario para firmar una nueva alianza. Estaríamos ante la invocación a un dios destructor para acabar con la maldad instaurada en nuestras sociedades, proponiendo en cierto modo un nuevo pacto que, tras ser firmado, libere a la humanidad.

La obra, a continuación, se compondrá de una serie de imágenes escénicas de gran fuerza visual, muchas de las cuales hacen referencia al Antiguo Testamento.

Presidiendo el escenario encontramos una mesa amasadora de pan (Figura 1). La propia Liddell aparecerá sobre la escena, y comenzará a trabajar la masa de forma repetitiva y ceremoniosa. De nuevo, es la lectura atenta al Génesis la que nos ofrece la posibilidad de interpretar esta y otra serie de imágenes relacionadas. En concreto, esta parte hace referencia a la Teofanía de Mambré (Génesis 18:1-15), cuando Yahvé visita a Abraham y este le ofrece un poco de comida y descanso a la sombra de una encina. Abraham entra en la tienda para pedirle a su mujer que prepare pan para agasajar a Dios. Sara, de forma diligente, comienza a amasar para preparar unas tortas. Yahvé, al despedirse, les dice que volverá en un año, y que entonces serán padres de un hijo. Sara, con la regla ya retirada, escucha a sus espaldas y se ríe para sus adentros. Yahvé le reprende: «Sara negó: «No me he reído» (y es que tuvo miedo). Pero aquél dijo: «No digas eso, que sí te has reído»» (Génesis 18:15). Al cabo del año, Sara y Abraham fueron padres efectivamente⁷.



Fig. 1. Mesa amasadora de pan y bailarinas encintas en *Génesis VI, 6-7*

Este discurso acerca de la esterilidad de Sara, que es revertida por la palabra de Yahvé, es asumida por el personaje que encarna la propia Liddell, quien ya, dada su edad, se ve incapaz de concebir. Como contraste con su cuerpo yermo, dos bailarinas-*performers*, gemelas y jóvenes, aparecerán sobre el escenario embarazadas (Fig. 1). Actúan de contrapunto de Liddell, que parece reclamar la palabra de Yahvé para que restituya también, al igual que hiciera con Sara, su capacidad reproductora:

7. Estos personajes serán convocados de diferentes formas a lo largo de la representación. Abraham y Sara aparecerán encarnados por dos actores desnudos, maquillados de rojo y portando un tefilín cada uno en su frente. El hecho de que aparezcan portando tefilines les convierte en portadores de la palabra de Dios, ya que son las cajas de piel negra que portan los judíos, al menos una vez al día, en frente y brazo, salvo en Shabat y días festivos, y donde llevan las Escrituras (Éxodo y Deuteronomio) en pergaminos escritos a mano.

*porque tu existencia lo vuelve imposible,
o al revés, lo vuelve demasiado posible,
pero tal vez si otro lo leyerá dentro de mí,
tal vez si otro leyerá dentro de mí el proyecto imposible,
vería al fin el plan completo,
la verdadera conclusión,
el Génesis (Liddell, 2016: 322-323)*

Busca de esta forma, con un embarazo que transija la ley natural, que surja una nueva alianza que genere un nuevo estatuto del hombre. Invoca de esta forma la salvación a través de la destrucción y la posterior fundación de un renovado Génesis que, mediante una nueva circuncisión, libere a los hombres de la mezquindad del mundo.

¿QUÉ HARÉ YO CON ESTA ESPADA? (APROXIMACIÓN A LA LEY Y AL PROBLEMA DE LA BELLEZA)

La segunda parte de la *Trilogía del infinito* es *¿Qué haré yo con esta espada? (Aproximación a la Ley y al problema de la Belleza)*. El título se corresponde con un verso del poema de Fernando Pessoa *O conde D. Henrique*, dedicado al heroico Conde don Enrique de Borgoña, el padre del primer rey de Portugal, y quien gobernaría el país luso entre finales del siglo XI y comienzos del XII.

Todo começo é involuntário.
Deus é o agente,
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.

À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
«Que farei eu com esta espada?»

Ergueste-a, e fez-se.

(Pessoa, 1960: 9)

A través de este verso, Liddell presenta una visión del hombre sujeto a su sino, en este caso bajo mandato divino, siguiendo el ideario de Pessoa. El que se citen estas palabras en la obra es debido a que el personaje que interpreta la dramaturga se sentirá responsable de las consecuencias de empuñar una «espada». Pero en este caso con consecuencias funestas, ya que se autoinculpará de los atentados de la sala Bataclan, cuando en la noche del 13 de noviembre de 2015 un grupo terrorista islámico irrumpió en el concierto que se estaba celebrando en la sala parisina asesinando a decenas de asistentes.

Este tema tendrá su desarrollo en la segunda parte de la obra, en la que tratará la desolación que le produce el haber causado tal estrago, producto de la expansión de su desolación personal sobre el mundo. La autora, que en la obra cuenta que vivía cerca de la zona donde se produjo el atentado, se declara culpable de todo el horror vivido en la sala y alrededores. Se produce así una personificación de la monstruosidad mediante la asunción de la responsabilidad de uno de los crímenes más impactantes sucedidos en Europa en los últimos años.

Si esto se expone en la segunda mitad de la obra, la primera parte se desarrolla en torno a otro suceso que también conmocionaría, años antes, a la sociedad francesa: el asesinato cometido por el japonés Issei Sagawa el 11 de junio de 1981. El criminal, estudiante de literatura en la Universidad de la Sorbona, invitaría a una compañera de clase, de nacionalidad holandesa, a su casa para cenar. Esa noche la mataría, la descuartizaría y comenzaría a devorarla.

Liddell representa sobre el escenario el intercambio epistolar que mantendría con Sagawa, donde reflexiona acerca del sentido de ese acto tan atroz de canibalismo. Y, sobre todo, porque de forma transversal a toda la obra y como tema principal, se desarrolla la búsqueda de la belleza para trascender los horrores de la humanidad, como fue el crimen cometido por Sagawa. Para ello, sobre el fondo del escenario, se proyectan las fotografías reales de los restos de la joven asesinada, mientras se dirige al señor Sagawa:

Toda civilización, en tanto en cuanto resistente frente a la barbarie, asentada en el racionalismo, necesita un canto que nos devuelva la intimidad con el instinto, con lo incomprensible, con los nervios, que nos devuelva el espanto de la existencia pura, y la revelación mediante el espanto, y el amor por el espanto. La reflexión será siempre un acto incompleto, frente a lo irracional que es completo en sí mismo. (Liddell, 2016: 43)

Como ya señalamos, la sociedad contemporánea, asentada sobre los principios racionalistas de la Ilustración, se muestra para la autora absolutamente incapaz de establecer una sociedad verdaderamente humana y justa. La obra, por ello, reclama la huida de estos postulados y, en consecuencia, ser míticos y no moralistas, especialmente cuando se parte de una moral fundada en la religión y que ha sido tamizada por los principios bienpensantes ilustrados. Es por ello que, dentro de esta lógica de pensamiento, no resulte extraño que recupere la Biblia como una obra fundamental para retornar a un estado social previo al imperio de la razón, y, así, proponer un nuevo modelo de relación social que dé sentido al mundo. Liddell, frente a la razón histórica, reclama pues el mito, porque solo siendo mítico puede volver el hombre a restablecer su relación con lo sagrado, liberado de lo mundano y cruel. Y el canto, como forma previa a la palabra, a toda la cultura logocéntrica, se plantea como medio plausible para lograrlo: «Una vez que ha estallado la violencia la sangre necesita un canto» (Liddell, 2016: 43). En consecuencia, plantea el teatro como el verdadero

canto y motor de vida, porque, como declara en la obra, «Una cultura que deja de ser mítica, muere» (*ibíd.*, 44).

Partiendo de estas ideas, la autora española se permite realizar una exégesis de la maldad del mundo actual, dándole un sentido mítico que tiene su correlato directo en la narración de las acciones del Dios bíblico: «No puede existir un Dios que, al igual que nosotros mismos, no lleve en su seno la destrucción, y en una suerte de perfecta espiral, destruimos todo aquello que no podemos comprender. Incluso destruimos la idea de Dios» (Liddell, 2016: 46). Vemos en este fragmento cómo el dios que la autora convoca en esta obra no recuerda al del Nuevo Testamento, sino al del Antiguo. Un dios tiránico y que, si bien actúa siempre en beneficio de los hombres, no tiene en cuenta el carácter destructivo de sus métodos salvíficos. Actúa siempre con mano firme cuando ve imposible redimir tal grado de degeneración al que ha llegado su pueblo: «Si Dios estaba ya desde el principio fatigado de su obra/ la defensa de este muestrario disparatado / lo único que conseguía era fatigar todavía más a Dios» (Liddell, 2016: 90). Así, por ejemplo, son entendidos episodios tan importantes como el del diluvio universal o el de la destrucción de Sodoma y Gomorra.

Diferentes motivos temáticos del Génesis se dan cita en *¿Qué haré yo con esta espada?*, pero tal vez el más importante sea uno que ya había transitado el pensamiento de la autora, tanto en su dramaturgia como en sus escritos ensayísticos: el sacrificio de Isaac. El acto cruel que Dios le ordena cometer a Abraham es un sinsentido, y sin un fin teleológico. No supone la salvación de su pueblo, ni beneficio alguno; no tiene más objetivo que el de ofrecerse en un acto de obediencia. Lo importante a hacer notar es que este sometimiento a Dios supone realmente la transgresión de la propia ley que él ha impuesto. Esto convierte al acto sacrificial en un gesto aparentemente gratuito, sin fin alguno más allá de su cumplimiento.

Esto le sirve a Angélica Liddell para llevar a cabo la asimilación del acto de Abraham con su concepción del sacrificio dramático, al que llega a través de una lectura metafórica. Tanto uno como el otro son gestos gratuitos y plenos de contradicciones: «No salvamos el mundo, no atendemos a los enfermos, no descubrimos la vacuna de la malaria, el arte es un asunto profundamente individual, absurdo. [...] Lo terrible y lo hermoso del sacrificio es que es solo una prueba» (Liddell, 2015b: 109). Este sentido del teatro como fin en sí mismo enlaza directamente con las ideas de Antonin Artaud y su visión del teatro de la crueldad. El artista francés usa las plagas de peste que asolaron Europa en la Edad Media para defender la idea de un teatro autólogo, donde usar este arte como mero medio se convierte en un acto estéril que va contra la verdadera naturaleza del hecho teatral:

La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharlas. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho. (Artaud, 2001: 27)

Pero a pesar de esta visión, y de la consideración de Liddell como autora ar-taudiana, en este caso la invocación al episodio del sacrificio de Isaac tiene una clara función discursiva, que la autora relaciona con la interpretación que Søren Kierkegaard da a este capítulo de la Biblia. En concreto, hace mención a cuando el pensador danés, en *Temor y temblor*, comienza a razonar acerca de las diferencias entre el mundo *externo* de las apariencias visibles, donde «Todo está en manos del poseedor» (1958: 20), y el mundo *espiritual*, donde «reina un orden eterno y divino» (*ibid.*). Es en este segundo mundo, el trascendente, donde «sólo quien saca el cuchillo recobra a Isaac» (*ibid.*). Con esto nos dice que hay que acometer la transgresión de la Ley para congraciarnos con Dios. De ese valor, de ese arrojo, pero, sobre todo, de la obediencia sin condiciones, surge la gracia divina. Es por ello que, en este uso metafórico por parte de Liddell del sacrificio de Isaac para hablar del teatro, invoque la autora la idea de lo sagrado, con el sentido dado por Kierkegaard, para combatir la inanidad del mundo:

Si el hombre no tuviese conciencia eterna; si un poder salvaje y efervescente productor de todo, lo grandioso y lo fútil, en el torbellino de las oscuras pasiones, no fuese el fondo de todas las cosas; si bajo ellas se ocultase el vacío infinito que nada puede colmar, ¿qué sería la vida sino desesperación? Y si así no fuese, si un vínculo sagrado no atase a la humanidad [...] ¿qué vanidad y qué desolación serían la vida! (Kierkegaard, 1958: 11)

Además de este caso, encontramos también en la obra otras referencias directas a Abraham, como en el pasaje correspondiente al diario del 27 de febrero de 2015: ««Camina delante de mí y sé perfecto», le dijo Dios a Abraham. Y yo dije: «Haz de mí para que yo pueda ver lo que hago»» (Liddell, 2016: 61). La autora cita aquí los siguientes versículos: «Cuando Abrán tenía noventa y nueve años, se le apareció Yahvé y le dijo: «Yo soy El Sadday, anda en mi presencia y sé perfecto. Yo establezco mi alianza entre nosotros dos, y te multiplicaré sobremanera»» (Génesis 17:1-2). Es en este momento cuando Dios establece con él su alianza y le da el nombre de Abraham, padre de una gran multitud. La autora, siguiendo estas palabras, busca también una nueva alianza con su público gracias al arte, lo que le ayudará a expandir su mensaje por las resonancias que queden en la audiencia. Pero para ello necesita un modelo que le guíe, porque hasta el momento el operante solo ha causado destrucción.

La idea de la expansión y de la procreación se hace evidente en este pasaje bíblico, tanto por la expansión de la palabra de Dios como por la de la estirpe de Abraham. La fertilidad se convierte de esta forma en un tema importante que es recuperado en esta obra de Liddell, donde la autora se asimilará a Sara al decir: «Cuándo podré decir: «Dios me ha hecho reír»». (Liddell, 2016: 61). Vuelve a hacer mención aquí a la Teofanía de Mambré, para hablar de descendencia y transcendencia, en el mismo sentido, ya comentado, que plantea en *Génesis VI, 6-7*.

La desolación que siente la autora se refleja también, por tanto, en su incapacidad de concebir, como más adelante dice en otra parte diarística de la obra: «Y tal vez sea la falta de descendencia aquello que me separa de la vida y me hace observar el mundo como una retrasada mental en su basurero. Dios no me hace reír» (Liddell, 2016: 67). Esta situación le aflige, al impedírsele transgredir la Ley como hizo Dios con Sara: «¿Por qué fecundaste contra toda ley, / a la más anciana de entre todas las mujeres?» (Liddell, 2016: 167).

Si se hubiera procedido con ella mediante esa misma trasgresión, si hubiera irrumpido lo irracional quedando encinta como Sara quedó, hubiera dado lugar a que surgiera la belleza, según lo expuesto por Liddell. Esto parece ser lo único capaz de restituir el mundo. Es por ello que la obra arranque con ella encima de una mesa de autopsias, vestida de dorado y mostrando su sexo al público (Figura 2). Quiere que su cuerpo yerto y estéril sea violado y fecundado, para darle sentido a su propia existencia, aunque ya sea una vez muerta. Además, vaticina, a modo profético, que el niño que gestará actuará como un nuevo mesías, que salvará al mundo mediante la destrucción del mismo:

*y ese niño romperá la piedra del sepulcro para salir,
y correrá y correrá y correrá envuelto en llamas
hasta prenderle fuego al mundo y reducirlo a cenizas,
invirtiendo el Génesis para siempre,
y así devolver el mundo al principio,
para que yo pueda regalarte el principio del mundo,
los susurros del universo, el canto,
después de la Gran Explosión llegó el canto,
las ondas de los instantes más violentos de la Creación,
Para que yo pueda regalarte el Amor, [...]*
Si alguien hiciera todo eso con mi cadáver,
si alguien me violara después de muerta,
entonces, no hubiera sido una vida arrojada a la basura.

(Liddell, 2016: 130-131)



Figura 2. Liddell sobre la mesa de autopsias en *¿Qué haré yo con esta espada?*

La autora, pues, se ofrece en sacrificio (poético) para salvar el mundo destruyéndolo y dando paso a otro nuevo. Estamos ante una estructura circular de la historia, donde la destrucción del universo llevará a un nuevo génesis. Esta parece ser la única manera con la que puede combatir el dolor que le ocasiona el creerse responsable de las atrocidades que le rodean, como el atentado de la sala Bataclan. Su persona ocasiona actos terribles, sin poder huir de su destino, como expresa la propia autora citando directamente la Carta de San Pablo a los romanos (7:15-24): «*Así que descubro esta ley: que cuando quiero hacer el bien, me acompaña el mal*» (en Liddell, 2016: 202). Su acto poético, por tanto, actuará como su propia redención y la de la sociedad, ante el efecto atroz ocasionado por ella en el mundo.

CONCLUSIONES

Estas tres obras recogidas en *Trilogía del infinito*, de Angélica Liddell, se incardinan dentro de una larga tradición discursiva en torno a la Biblia, y que es aquí reapropiada mediante la reflexión acerca de las resonancias de algunos pasajes concretos de las Escrituras sobre la situación del hombre contemporáneo. Se configura así en una relectura sui géneris que le permite amplificar el sentido de lo emanado desde el escenario, puesto que su poética personal es vinculada a un texto conocido, y reconocido, por todos, y donde lo connotativo es esencial en la configuración del sentido.

De ello extraemos la idea de que el valor político de su palabra es puesto en un primer nivel, siendo el impacto, por contenido y por formas, bastante efectivo. La cuestión sería ver si la lectura de Angélica Liddell del Génesis se constituye en un intertexto que podrá intervenir en la posterior recepción del texto bíblico. Sin lugar a dudas así actuará, por ejemplo, para un sector del público que sienta desapego de la religión y que se sienta atraído por la obra de esta artista. Siguiendo lo expuesto por Roland Barthes, en su análisis de Hechos de los Apóstoles, 10-11, podríamos estar hablando de un caso de intertextualidad más allá de su uso del Génesis como hipotexto:

En lo que se llama lo intertextual hay que incluir los textos que vienen después: las fuentes de un texto no están solamente por delante de él; están también después de él. Este es el punto de vista que adoptó muy convincentemente Lévi-Strauss, al decir que la versión freudiana del mito de Edipo forma parte del mito de Edipo: si se lee a Sófocles, hay que leer a Sófocles como una citación de Freud; y Freud como una citación de Sófocles. (1993: 294)

De lo que no hay duda es que, como comenta José Domínguez Caparrós, las posibilidades que ofrece la Biblia para los estudios literarios es enorme desde el punto de vista de las teorías de la recepción, en cuanto permite establecer horizontes de expectativas, al modo de Hans-Robert Jauss (1976), a lo largo de siglos. Desde este punto de vista, «El patrimonio cultural de la Biblia es incomparablemente más rico que ningún otro» (Domínguez Caparrós, 1999: 210), mostrándose válido, como es el caso, para obras tan genuinas y presuntamente alejadas del cristianismo como los espectáculos de Angélica Liddell aquí analizados.

Debemos tener en cuenta que «El problema «central» de la religión consiste entonces en restablecer una especie de puente entre el hombre y Dios» (Leach, 1975: 41), y que este se ha efectuado tradicionalmente mediante la Biblia, a través de la palabra, siendo conscientes de que «En mucha mayor medida que cualquier texto moderno, la Biblia mantuvo siempre una dimensión oral y lineal al servicio de su audiencia» (Kennedy, 2003: 20). Realizando una lectura a partir de esto, la dramaturgia de Angélica Liddell se propone como conexión del hombre con lo sagrado, pero sin connotaciones divinas, algo necesario según ella para el desarrollo de las sociedades. Actúa para ello a modo mesiánico, aunque profano, para transmitir un nuevo mensaje al mundo que revele las formas instauradas de forma cruel, y proponer un nuevo pacto —alejado este, ya, del social de Rousseau—.

Es por ello que recurre al mito, para actualizarlo, puesto que, siguiendo a Roland Barthes, este solo es entendible desde su dimensión histórica y como habla, aunque no necesariamente oral, ya que «puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica» (1970: 200).

En *Trilogía del infinito*, al ser teatro, estaríamos ante un sistema potencialmente multimedial, contemplable desde la pluralidad de códigos presentes en el espectáculo, y junto a la palabra declamada tendríamos que tener en cuenta al resto de elementos sígnicos presentes, en sus variadas formas, donde el discernimiento de lo hipertextual se presenta como elemento imprescindible para encontrar el significado de lo expresado, y donde el Génesis se constituye en su hipotexto principal.⁸ Y es que, como Northrop Frye (2018) estudió, la literatura occidental podría ser interpretable a través de la Biblia y sus estudios, en concreto sobre sus mitos y sus metáforas. Volviendo a citar a Liddell, pues, y para concluir, no parece descabellado entonces reclamar lo declamado por ella en la obra: «¡Sed míticos, por favor, sed míticos!» (2016: 251).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abuín Gonzalez, A. (2011). Poetry and Autofiction in the Performative «Field of Action»: Angelica Liddell's Theater of Passion. *Thamyris/Intersecting*, 24: 151-172.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

8. Dada la breve extensión de este trabajo, sería interesante que se abordase en posteriores estudios la presencia de otros pasajes bíblicos del Génesis que aquí no hemos procedido a analizar. Un ejemplo sería el que aparece en la parte correspondiente al diario, en concreto al día 3 de marzo de 2015: «Me siento como Jacob preparándose para su encuentro con el ángel, ¿por dónde vendrás?, ¿estarás frente a mí, o estarás a mis espaldas?» (Liddell, 2016: 64), que hace mención a la lucha, en Penuel, que enfrenta a Jacob con el ángel que le bautizaría como Israel (Génesis 32:23-33).

- Barthes, R. (1970). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- , (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Casas, A. (2018). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de Literatura*, 80.59: 67-87.
- Detweiler, R. - ROBBINS, V. K. (1991). From New Criticism to Poststructuralism: Twentieth-Century Hermeneutics. En Prickett, S. (Ed.), *Reading the Text. Biblical Criticism and Literary Theory*. Oxford: Basil Blackwell: 225-280.
- Domínguez Caparrós, J. (1999). Sobre teoría literaria y hermenéutica bíblica. *Signa*, 8: 201-216.
- Frye, N. (2018). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Gedisa: Barcelona.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Kennedy, G. A. (2003). *Retórica y Nuevo Testamento: la interpretación del Nuevo Testamento mediante la crítica retórica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Kierkegaard, S. (1958). *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.
- Leach, E. R. (1975). El génesis como mito. En Chabrol C. – Marin, L (Eds.), *Semiótica narrativa: relatos bíblicos*. Madrid: Narcea: 37-56.
- Liddell, A. (2015a). *Ciclo de las resurrecciones*. Segovia: La uña RoTa.
- , (2015b). Abraham y el sacrificio dramático. En Liddell, A., *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes: 99-118.
- , (2016). *Trilogía del infinito*. Segovia: La uña RoTa.
- Pessoa, F. (1960). *Obra Poética*. Río de Janeiro: José Aguilar.
- Ruíz Mantilla, J. (7 de noviembre de 2010). Es normal estar en el mundo del teatro y detestarlo. *El País Semanal*, 07/11/2010. https://elpais.com/diario/2010/11/07/eps/1289114813_850215.html
- Torre, M. A. de la (2002). *Reading the Bible from the Margins*. New York: Orbis Books.
- Torre-Espinosa, M. de la (2014). Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell. *Telondefondo: revista de teoría y crítica teatral*, 20: 53-67.

LA HERENCIA BÍBLICA EN EL TEATRO CORPÓREO DE ANGÉLICA LIDDELL

PATRICIA ÚBEDA SÁNCHEZ

Universidad de Almería

RESUMEN: En el siguiente artículo vamos a analizar la base bíblica en la cual se fundamenta el teatro de Angélica Liddell. En la última etapa de su teatro, Liddell se aleja del teatro documental y político para ahondar el camino hacia lo sagrado. En sus últimas obras, *El ciclo de las resurrecciones* (2015) y la *Trilogía del infinito* (2017), la dramaturga ha empleado imágenes propias de la religión cristiana y hebrea. Con el empleo de las imágenes religiosas quiere acercar el teatro a su esencia sagrada. El objetivo de este artículo es comprobar que las distintas construcciones corpóreas se inspiran en la religión hebrea y cristiana. Para ello, la metodología, que se va a emplear en el artículo para abarcar el objetivo propuesto, es interdisciplinar, ya que hemos de estudiar el cuerpo no solo desde la perspectiva religiosa, sino también desde la perspectiva de las artes escénicas. También hemos de mostrar que la conexión entre el teatro y la religión existe, y que nunca se ha abandonado.

Palabras clave: religión hebrea; religión cristiana; cuerpo; Angélica Liddell.

ABSTRACT: In the following article we are going to analyse the biblical basis with that bases on the theatre of Angélica Liddell. In the last period of her theatre, Liddell distances of the politic and document theatre for deeping the sacred road. In her last works, *El ciclo de las resurrecciones* (2015) y la *Trilogía del Infinito* (2017), the playwright has employed images of the Christian and Hebrew religion. She wants to approximate to sacred essence with the use of the religious images. The aim of the article is testing that the different corporeal buildings inspire in the Christian and Hebrew religion. For this, the methodology that it uses in the article for the purposed aim is interdisciplinary because we have to study the body not from religious point of view, but from point of view of dramatic arts. Also we have to show that connection between the theatre and the religion lives, and it has never left.

Keywords: Hebrew religion; Christian religion; body; Angélica Liddell.

INTRODUCCIÓN

En el Antiguo Testamento nos encontramos con numerosas imágenes en las que el cuerpo aparece desmembrado por la violencia. El cuerpo no es un obstáculo para

contemplar la interioridad del alma, sino la mediación que ha creado dios para establecer conexión entre el espíritu y el mundo. Según el Génesis, el cuerpo es lo que se asemeja a Dios y no el alma. Mediante el cuerpo recibimos el soplo de dios. En *El Cantar de los Cantares* observamos la evocación del encuentro entre el cuerpo de la novia y el cuerpo del novio. La comunicación entre dios y el individuo se produce por el contacto físico. Así lo afirman Duch y Melich: «El hombre, por medio del trabajo de los sentidos corporales, es concebido como una unidad de potencia vital, que le permite mantener una continua relación con dios y con el mundo político y social de su entorno» (2008: 62). La realidad del hombre y de dios no se puede entender sin la presencia absoluta del cuerpo. Duch y Melich (2008) citan a Claude Tresmontant respecto a la lengua hebrea que es

una lengua concreta que nombra lo que existe. Por eso, no tiene ningún nombre para nombrar la «materia» ni tampoco para el «cuerpo», ya que estos conceptos, en oposición a aquellos que no llevan a creer nuestras viejas costumbres dualistas y cartesianas, no se refieren a realidades empíricas. Nadie ha visto nunca la materia ni el cuerpo en el sentido que los comprende el dualismo sustancialista. (Tresmontant, 1953: 53)

Siguiendo a Duch y Melich, la tradición semita no se enfocaría tanto lo que comparte en ambas realidades, como su funcionalidad. Hay otra idea interesante que subrayan, y es que el cristianismo se distingue de la tradición hebrea por la interpretación que ofrece sobre la unión del hombre con el mundo. En la religión hebrea el hombre no estaría separado de la tierra, ni se encontraría escindido entre la dimensión divina y la dimensión terrenal, sino que pertenecería a una, a la del trabajo corpóreo. Su mundo se constituye con lo que ha sido labrado, con lo que ha producido el hombre con sus tierras. En los textos del Antiguo Testamento el hombre se ve angustiado por la muerte, por la oscuridad y la pérdida de memoria, ya que significa la exclusión de su cuerpo. La herida supone entonces un alejamiento de aquello que le unía a la vida. La muerte significa la separación con el mundo sagrado. El mundo queda amenazado por las sombras, por el olvido. De ahí que el dolor de Job sea causado por el hecho de que su cuerpo desaparezca en cualquier momento: «Es en mi carne que yo contemplaré a Dios» (Job, 19: 26). En cambio, el cristianismo primitivo se fundamenta en la encarnación del hijo de Dios. Cristo se manifiesta como la entrada corpórea de Dios en la historia de la humanidad. Su corporalidad se constituye mediante sus acciones. Más tarde su cuerpo será el templo donde los creyentes se refugian y rezan. Según Duch y Melich, el cristianismo se debe considerar como una somatología, una concreción espaciotemporal de «lo que era desde el principio». Por lo que

las acciones —curación de enfermos, resurrección de los muertos— tienen cierta corporalidad, por ejemplo, cuando Jesús es interrogado por Juan Bautista por su identidad, su legitimidad como hijo de Dios. Jesús le da pruebas en la curación de los cuerpos. (Mt 11, 2-5)

Cristo cuida con ternura el cuerpo del enfermo. No desprecia su carne enferma, sino que está dispuesto a curarla. Uno de los momentos clave que visibiliza la corporalidad del mensaje cristiano es la resurrección de Cristo. El cuerpo resucitado es la imagen final de la salvación. La resurrección supone el acercamiento entre los hombres y Dios. Hemos de recordar la noche en que sus discípulos reconocen el cuerpo de Cristo a través de sus llagas. Esto significa que la herida es un elemento que relata la violencia que ha sufrido. Las llagas están grabadas en su cuerpo y no se pueden borrar del pensamiento de sus discípulos.

Pero el interés del cristianismo por la corporeidad de Cristo y su mensaje pierde consistencia, cuando se incrusta el pensamiento neoplatónico para estudiar e interpretar el mundo cristiano. Este es dividido por una posición dualista, el cuerpo no es la única imagen que representa el pensamiento del cristianismo, sino que es acompañado por el espíritu. En este sentido, no se contemplaría el cuerpo como prueba única e irrefutable de la salvación, sino que el cuerpo funcionaría como un vehículo que conduce el espíritu hacia el buen camino; si el cuerpo se mancha, el alma está abocada al abismo. Esta visión neoplatónica, en la que el cuerpo es la prisión del alma, que debe estar vigilante para que el alma no sufra, ya que va unido a la carne, va a ser tomada por grupos cristianos posteriores. Esto significa que el desprecio del cuerpo no es algo propio del cristianismo, sino se inspira en las otras tradiciones, como la grecolatina. Así lo confirma Dodds: «el menosprecio de la condición humana y el odio al cuerpo era una enfermedad endémica en toda la cultura de la Antigüedad» (Dodds, 1990: 60). No obstante, Duch y Melich (2008) matizan que el judaísmo aceptó con posición radical la transcendencia de Dios sobre lo terrenal, por lo que ningún otro podía trascender del cuerpo del padre. Por este motivo las autoridades judías condenaban la imagen de Cristo. La mayoría de las veces que se menciona el cuerpo en las antiguas escrituras aparece enfermo, llagado y corrupto. La presencia constante del cuerpo herido tiene un propósito y es reconocer las heridas y liberalizarlas del mal y del cansancio, y constituir las como síntomas del mal y de la falta de moral del individuo. En la «Epístola a los romanos», Pablo afirma lo siguiente:

Bien conozco que nada bueno hay en mí, quiero decir, en mi carne. Pues, aunque hallo en mí la voluntad para hacer el bien, no hallo cómo cumplirla, por cuanto no hago bien que quiero; antes el mal que no quiero [...] Veo otra ley en mis miembros, que lucha contra la ley de mi mente y me sojuzga a la ley del pecado, que están en los miembros de mi cuerpo. (Rm 7, 18-19)

El cuerpo se considera, entonces, un obstáculo para alcanzar la salvación. La ley del pecado se aloja en los miembros del cuerpo. Se convierte en un desafío, en una lucha interna que no le permite hacer el bien.

Por otra parte, el arte ha conseguido tener un papel primordial en reflejar el pensamiento humano. En el arte primitivo el cuerpo relataba la historia, el mensaje que

la comunidad quería mostrar. En él hallamos imágenes en las que el hombre estaba unido a sus quehaceres de la tierra. No obstante, este se derruiría con la entrada de la Iglesia en la sociedad feudal. El arte era administrado por los representantes de la Iglesia. Ellos daban autoridad a aquellas imágenes que consideraban adecuadas para transmitir su mensaje. Pero no debemos olvidar que el arte del cristianismo primitivo se dio principalmente en Bizancio. Si imaginamos los mosaicos bizantinos, nos damos cuenta de que hay una mayor fijación por el rostro que por el cuerpo cubierto por las telas. Cavallo (1994) afirma que el rostro donde se concentra la fuerza interior, donde se expresa el individualismo de la imagen. Sin embargo, Le Breton (2005) defiende que en la Edad Media y el Renacimiento el rostro conformaba un sentido menor para los hombres, incluso señala que la boca como sitio del apetito insaciable o de los gritos de la plaza pública deja de tener relevancia en la modernidad.

Poco a poco la distancia del cuerpo era más pronunciada, el juicio y la razón se habían instalado como principios del clasicismo y del neoclasicismo. Anteriormente, en el Renacimiento cristiano, al contrario de las anteriores épocas, asumidas por la hostilidad y la desconfianza y la perturbación del cuerpo, la imagen se muestra más relajada, armónica con respecto a la carne. Los retratos de los cuerpos no debían ser un intento de subvertir el poder, sino debían estar subordinados, vigilados por una fuerza mayor. Para designar la realidad interior del hombre se utilizaban los órganos como símbolos, metáforas corporales, el corazón, los riñones y el estómago. Estos símbolos se inspiran en una retórica del espacio: la tierra (vientre, genitales, piernas) y el cielo (corazón, pulmones). El espíritu se encontraría entre el corazón y los pulmones. Las partes donde más se inscribe la violencia son las partes bajas del cuerpo. El cuerpo humano es despreciado cuando se acerca al deseo y al placer, mientras que el cuerpo sufriente es ensalzado. El cuerpo vivo debe descansar y guardar reposo para el momento de la encarnación que significa para todos los hombres la salvación.

Los ejercicios de mortificación se introducen en la vida cotidiana de los creyentes. Uno de los motivos de su auge fue la identificación del martirio con la salvación. Los estigmas eran las marcas visibles del sufrimiento. Se realizaban en ese intento de acercarse a lo sagrado. Esta concepción dolorosa del cuerpo se manifestaba en la práctica de las santas, en concreto con la *estigmatización* del cuerpo, en el caso de Isabel de Spalvech y Catalina de Siena, mientras la autoflagelación se producía en pequeñas comunidades cuando se producían las crisis sociales y religiosas (Le Goff, 2005). Por lo que esta concepción cristiana del cuerpo, tejida entre el rechazo y la exaltación, se ha mantenido hasta nuestro presente. Su supervivencia es motivada por diferentes motivos, por ejemplo, la recuperación de las fuentes grecolatinas, las distintas manifestaciones de dualismo, la revolución tecnológica, el surgimiento del deporte y el psicoanálisis y el descubrimiento de la sexualidad (ib.).

Como veremos en el arte del siglo xx, este gusto por la carne sufriente y la autolesión aparece, de forma histriónica, con las primeras performances de Gina Pane y Marina Abramovic. Tanto Gina Pane como Marina Abramovic emplean el cuerpo

como materia creadora. Lo llevan a límites incompresibles de dolor. Solo hieren una parte de sus cuerpos para corporeizar la violencia primitiva. Los espectadores no podían evitar sentirse incómodos cuando empleaban el dolor en sus performances, a tal punto que abandonaban o interrumpían la performance. No podemos olvidar que estas acciones indirectamente se sujetaban a la idea de crueldad de Antonin Artaud. El actor o el artista debía conseguir una reacción al espectador. Con la herida Pane y Abramovic nombran a quienes han sufrido. Su dolor es una muestra pequeña de la violencia real. La herida en sus cuerpos remite al sufrimiento colectivo que había ocasionado la Guerra de Vietnam. No obstante, Eguía (2013) afirma que estas acciones convierten el cuerpo en la manifestación física del martirio del yo y en una herramienta de sublimación.

2. LA DRAMATURGIA SUFRIENTE DE ANGÉLICA LIDDELL

La dramaturgia de Angélica Liddell se impregna de esta cosmovisión de la herida-sacrificio. En las últimas obras *liddellianas* veremos cómo esa corporeidad cristiana se desplaza hacia la idea del mal. La tradición bíblica en su teatro es evidente. Eguía (2013: 24) explica su influencia a través de la educación recibida en un colegio de monjas en Burgos. Su infancia y su adolescencia están marcadas por la disciplina militar y el riguroso culto a la religión. De ahí todo ese legado bíblico se haya transmitido y materializado en sus obras.

Los dos hechos corpóreos que resumen su poética teatral, recuperados en el teatro vanguardista, son el sacrificio de Abraham a su hijo Isaac y el dolor de Job. En estos dos hechos el cuerpo es la materia creadora de la acción y al mismo tiempo destructora de esta. El cuerpo es el yo que se sacrifica, sustituyendo su dolor íntimo por el colectivo. El sacrificio es el lugar de encuentro entre dios y el hombre, así lo dice Pablo en la «Epístola a los Romanos»: «Ofrezcan sus cuerpos en sacrificio viviente, santo y agradable a Dios: este es el culto verdadero» (Ro 12, 1). El cuerpo es la expresión verdadera, no es lo que da forma el espíritu, sino que es el propio espíritu. Por lo que el sacrificio es el objetivo final de la expresión corpórea. En nuestra cultura occidental asociamos el sacrificio con la imagen de Cristo crucificado o el sacrificio abrahámico. En su breve ensayo «Abraham y el sacrificio dramático» Liddell (2014c) afirma la necesidad de un sacrificio poético, en él adoptamos una postura abrahámica sobre la ficción y la realidad: «La aproximación se realiza por desconfianza de la ficción. Cuanta más desconfianza nos produce la ficción, más se aproxima el sacrificio poético al nihilismo destructor» (103-104). Para ella el sacrificio es la exposición del dolor por encima de las leyes ficticias y de los mecanismos con los que se construye la realidad. El sacrificio supone la ruptura de la hipocresía, del lenguaje arbitrario y de las ataduras que limitan las expresiones poéticas. Según Liddell la angustia que nos produce ante la aproximación a la muerte es una forma de transgredir las normas sociales, lo podemos observar en la siguiente cita:

Abraham llevó a su hijo Isaac al monte Moriah para sacrificarlo por orden divina, sin mayor objetivo que acometer la acción en sí, ya que el mandato era desconcertante, suponía trasgredir las leyes de los hombres e incluso las del mismo Dios, puesto que Dios repudia los sacrificios humanos y la ley principal, es no matar. (ib.)

La transgresión supone no solo una alteración de los límites de los cuerpos, sino también una alteración de las fronteras del pensamiento occidental sobre lo corpóreo. Muchos desechan el dolor porque lo consideran una anomalía que debe ser borrada en esta época plagada de simulaciones. Liddell rescata la concepción de dolor y trata de darle cierta corporalidad en su escritura. «¿Por qué el dolor?» Es la pregunta que realiza Job a Dios, cuya respuesta nunca se materializa. El *Libro de Job* pudo haber sido publicado en la época postexílica, en la que la sabiduría hebrea se caracterizaba por un conocimiento basado en la experiencia. El mundo se presentaba ordenado por las normas que había establecido Dios en el momento de la creación. Pero el dolor del individuo desestabiliza ese orden ya que enfrenta las leyes a su propia realidad. La violencia quebranta las leyes y la razón. Para Liddell, en palabras de Bataille, la suspensión de la ética es la verdadera transgresión. Entonces el individuo se pregunta por qué la oscuridad se manifiesta en las acciones buenas y ordenadas. Él no afirma ninguna responsabilidad de su dolor, puesto que atribuye el sufrimiento de los hombres a Dios. No obstante, con su sufrimiento el individuo mantiene su fidelidad, aunque no le sea proporcionada la respuesta que desea. Asimismo, cabe resaltar la tesis que recoge la opinión de los judíos medievales en cuestión al cuerpo como elemento del microcosmos, en este caso, resaltar una interpretación de los comentaristas judíos del *Libro de Job*, Abraham Ibn Ezra por su formación neoplatónica, por lo que no solo va a negar la importancia del cuerpo, sino también va a exponer su visión negativa sobre lo corpóreo:

Después de que mi piel haya sido arrancada, así esto, y sin carne veré a Dios. Después de que mi piel haya sido arrancada (*niqfo*), así esto, es como así se arranca (*we-niqaf*) la espesura del bosque (Is. 10, 34). Esto es mis huesos. Sin carne veré a Dios: las heridas que renovará sobre mí. (Gómez Aranda, 2004: 149)

Para Abraham Ibn Ezra la piel es un obstáculo que impide la conexión entre el espíritu y él, sin embargo, la herida supone lo contrario, es una puerta abierta a lo sagrado. Y es que el neoplatonismo ha defendido el cuerpo como una desviación, una anomalía del espíritu. Es una de las hipótesis por la que el cuerpo herido cobra mucha importancia en los textos bíblicos. Son muchos los pasajes donde el sufrimiento atraviesa el cuerpo y la carne; donde la destrucción corporal supone la ascesis. El sacrificio y el dolor son dos vías por las que el cuerpo ha de sufrir para que el espíritu pueda salvarse: «se siembran cuerpos puramente naturales y resucitarán cuerpos espirituales» (1 Co, 15).

En las últimas obras dramáticas de Liddell, *El ciclo de las resurrecciones* (2015) y la *Trilogía del infinito* (2017), la carne aparece siempre deformada o atravesada

por el dolor. Para la dramaturga la transparencia de la carne le angustia, se siente vulnerable. A pesar de ello, Liddell desea en muchos momentos arrancarse la piel para sentirse cerca del espíritu de dios. Su encuentro con dios debe ser producido mediante el contacto con un cuchillo ardiente:

Soy una pieza de carne sin agujeros, sin vaciado posible, pero eso para penetrarme debes herirme, debes perforarme porque no hay manera de entrar en mí, todo está cerrado, no hay conducto, no hay camino, solo puedes follarme si antes me haces un agujero, un coño, un culo, una boca, y luego te hundes en la herida agujero sangrante y caliente, y me follas, me follas, y creo que solo así gritaría al fin. Un grito de verdad, sólo así, me sentiría completamente real, porque solo soy una pieza irreal de carne sin agujeros, y tú sólo puedes existir si no escribo tu nombre. (Liddell, 2015: 208)

En ambos libros, la carne ha de ser rasgada para que el individuo pueda acercarse al mundo sagrado, el cuerpo clausurado es un problema que impide el diálogo con el espíritu. Los agujeros exponen la verdad, la ruptura con la ficción. La autolesión o el sexo son dos formas de mostrar una realidad que nos hace más vulnerables, pero también son dos formas de conocimiento por las que alcanzamos una parte de la verdad que no se *fictionaliza*. El texto es también un territorio en conflicto, un cuerpo que sufre borraduras. Lo diseccionamos para conocer sus órganos y sus funciones. Liddell quiere sentirse diferente de esa masa transparente que la rodea. Por eso recurre a la soledad, al aislamiento porque quiere explorar su intimidad y los recovecos de su cuerpo para conocer a fondo su angustia y plasmarla en el texto. Esta actitud remite a la escritura de las monjas de los siglos xv y xvi en sus libros de vida, en los cuales uno de sus mecanismos del yo es la confesión. La confesión era el modo con el que el confesor aprobaba y legitimaba sus textos. La escritura que empleaban las monjas es una escritura claramente corpórea¹. Hay quienes aceptaban el sufrimiento del cuerpo femenino como una especie de castigo por tener la condición de ser mujeres. Es complejo comprobar si existe esta intertextualidad. Aun así, las obras de Liddell se asemejan a los libros de vida cuando la dramaturga recurre al martirio y a las alucinaciones. Aunque no exista un confesor que vigila la escritura liddelliana, Liddell recurre siempre a metáforas que conforman una realidad mística. El lenguaje se erige a base de excreciones, fluidos y esputos con la finalidad de expulsar los demonios de su interior:

1. Para una mayor lectura sobre la relación entre cuerpo y escritura en los libros de vida de las escritoras conventuales se recomienda la tesis de Beatriz Ferrús, *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina* (2005).

¿Qué mancha será la más digna de representar al hombre?
 Tal vez un pedazo de la moqueta mugrienta
 o tal vez las cortinas salpicadas de orín
 vaciadas de tabaco,
 de esputos
 de eructos,
 de eyaculaciones rancias,
 de exhalaciones de bronquios sibilantes. (Liddell, 2017: 143)

Aunque Liddell trate de construir un discurso más sexualizado, en él se perciben ecos de las escrituras de vida, donde la monja relataba su sufrimiento y su sacrificio más corpóreo. El dolor que las monjas ponían en escrito era palpable. Describían sus vómitos, sus cuerpos expuestos a la cera ardiente y sus secreciones para purgar sus pecados y crear un diálogo con Cristo. Era su modo de sentirse cercanas a él. Esa imitación del sufrimiento era un acto de salvación: «Mas Él fue herido por nuestras transgresiones, molido por nuestras iniquidades. El castigo, por nuestra paz, {cayó} sobre Él, y por sus heridas hemos sido sanados» (Is 53, 5.1).

Liddell asume el dolor colectivo como íntimo. A través de las partes más terrenales, las partes más bajas del cuerpo transmite su dolor, el dolor de Job, el dolor de Cristo y de los pueblos aniquilados. Su cuerpo es un repositorio de heridas que atraviesan la propia palabra:

El cuerpo en escena es el lugar del *pathos* de la palabra es decir el lugar del sufrimiento. La palabra, incendiada por las aflicciones y su fracaso, en el cuerpo se transforma en agonía, en un tránsito hacia la muerte. (Liddell, 2014a: 15)

Liddell trata de romper la banalidad, que emponzoña a la sociedad, con la finalidad de recuperar las voces perdidas y borradas por los crímenes aceptados por ella. En la *Trilogía del Infinito* invoca para un futuro aquelarre a los asesinos más sanguinarios de la crónica negra. Está dispuesta a entregarles su cuerpo y su sangre a cambio de forjar una alianza. Ella quiere fundar un ejército del mal, celebrar ceremonias sacrificiales para el bien de la comunidad:

Si os hablara de los celos que he sentido
 mirando las fotos de todas esas jóvenes a las que
 asesinó a Ted Bundy.
 Pasar por delante de Ted Bundy
 y que Ted Bundy se fijara en mí
 en mi culo, en mis pezones, en mi boca,
 y sentir quiere rajarme a causa de mi belleza
 como quien desea rajar una virgen de Leonardo... (Liddell, 2017: 33)

Respecto a sus creaciones escénicas, explica Eguía (2013) que se componen de la presencia de elementos símbolos parciales, puesto que implican la totalidad de

sentido. Por lo que la herida no es un símbolo que remite a las heridas cristianas, sino que materializa la expiación de la culpa, del dolor individual sobre lo terrenal, sobre lo corpóreo; sin embargo, la dramaturga no busca la herida, tampoco el milagro:

Todo tiene que ver con a la Pasión —afirma Liddell—, actúo como un Cristo falso y hambriento, soy una figurante sin importancia, apenas sin papel, como el figurante que hace de Cristo en la *Ricotta* de Pasolini, un cristo de bulto, un Cristo no milagroso, desclavado, mirando los agujeros de sus manos y de sus pies sin saber muy bien donde se dirige. (Liddell, 2014b: 110)

Liddell no nos muestra las vías para salvarnos por completo, no nos guía hacia la luz, sino nos conduce por un bosque de espinas, nos obliga a conocer la oscuridad y el horror. También nos obliga a caminar por territorios donde nuestra vulnerabilidad se expone, donde el riesgo a perderla es mayor que la posibilidad de salvar nuestro espíritu. Mientras tanto, ella camina también por el abismo, buscando respuestas a un dios ausente. La pasión se origina, a partir de ese dolor innumerable. La ausencia y la pérdida son los momentos más importantes para la dramaturga ya que le permiten mostrar su disconformidad con el mundo. Quiere mostrar a través de la soledad el camino, la verdad y la vida que se escapa de nuestra visión acostumbrada al entretenimiento y conformismo.

La herida traslada al espectador a la realidad que quiere evitar, una realidad abyecta y angustiada, pero Liddell pretende que, a través de la herida, la persona rescate su individualidad; la estrategia poética y estética del dolor es mostrar el horror, la anatomía de un cadáver; enseñarnos esta poética como si fuera un médico forense. Pero sus obras dramáticas van más allá de realizar una radiografía a nuestra piel. Según Eguía (2013), uno de sus referentes para emplear un lenguaje corpóreo es Andreas Vesalius, un anatomista renacentista que contempló el cuerpo humano como el objeto principal de estudio y, cuya lectura y cuyo análisis se separan de las teorías de otros anatomistas anteriores. El método de Vesalius supuso un antes y un después en la historia de la anatomía humana. Su método significó un cambio epistemológico: los cadáveres que se apilaban en las calles eran por primera vez mostrados en las facultades de medicina. Vesalius mostró una manera diferente de leer y de estudiar el cuerpo humano que las autoridades grecolatinas propugnaban. Llevó a cabo la disección *post-mortem* dentro del campo médico. El cadáver era mostrado en una de las aulas de medicina, congregando a un gran público alrededor del cadáver. Estas aulas se convertían en los primeros escenarios anatómicos. El anatomista diseccionaba el cuerpo mientras señalaba la función de cada órgano. Liddell ha mostrado siempre su interés por la anatomía humana y la disección forense en sus obras dramáticas. La exposición del cuerpo a su más explícita fragilidad remite a la fragilidad del cadáver. Por esta razón Liddell emplea un lenguaje visceral, un lenguaje realista con que el individuo no se identifica por las imágenes desagradables que suscita.

La dramaturga es consciente de que relatar y exhibir el cuerpo del individuo no es suficiente, ya que puede crear conflictos morales al espectador y al lector. Aun así,

su obligación es mostrar las vísceras y los fluidos, por muy desagradables que sean, con el fin de que el espectador o el lector cuestione su propio pensamiento. La sangre es, por excelencia, uno de los fluidos más nombrados en la literatura y uno de los significantes más utilizados en las antiguas escrituras. Por su importancia simbólica, muchas de las escritoras conventuales han recurrido a la sangre como metáfora, ya que con ella establecían una conexión con el cuerpo de Cristo. Las escritoras conventuales consideraron la sangre como el nexo que les conectaba a él. Sin embargo, la sangre menstrual era considerada por los altos cargos eclesiásticos como un mal que había que eliminar o limpiar del cuerpo femenino. A pesar de ello, la sangre sigue siendo un significante con un gran poder semiótico. Las autolesiones que realizaban las monjas eran motivadas en parte por el deseo de sentirse libres, de abrir sus cuerpos y despojarlos de la clausura. En el caso de Liddell, emplea la sangre de su cuerpo para *desestigmatizarla* de su simbología negativa y rescatar su poder primigenio. No obstante, ella trata de crear una poética del sufrimiento no solo basándose en el empleo pictórico de la sangre, sino también en otros ejercicios de mortificación. Por ejemplo, los personajes no solo se rasgan la piel, sino también vomitan y execran. Muchos de sus personajes femeninos se sacrifican; asimismo, ella desnuda su cuerpo y lo perfora en la escena para que el público aprecie su angustia. Es por este motivo por el que el sacrificio abrahámico es fundamental ya no solo en sus textos, sino en sus propuestas escénicas. El sacrificio es el no-lugar donde se revela la angustia del ser humano, donde se muestra la vida de la persona sin veladuras. Y no tiene que por qué ser sangriento, solo la soledad del individuo frente a la muerte es de por sí una imagen angustiosa. Además, ante la falta de respuestas, el individuo se siente aislado y herido. Hay un fragmento que pertenece a la segunda parte de la *Trilogía del infinito*, donde el yo poético nombra angustiado y esperanzado la soledad y la oscuridad mediante símbolos religiosos:

porque una vez enterrado mi cuerpo mi vientre nacerá un niño fuego
 que habrá crecido en el interior de mi cadáver
 dentro de la sepultura
 porque allí estuvo dios, allí,
 en la sala de autopsias estuvo Dios,
 porque los dolores
 Por eso siempre quedan vivos en las tumbas. (Liddell, 2017: 130)

Liddell observa el mundo desde las ruinas, desde la tumba, desde la soledad del individuo. Son los únicos territorios donde cabe la posibilidad de renacer. Ese niño, que crece en su vientre vacío, que nace de lo putrefacto es quién nos ha de salvar. No podemos dudar de su función terapéutica: el dolor nos mantiene vivos tras la desesperanza y la oscuridad. Aunque no presenciemos ese dolor, se encuentra materializado en cada pérdida que ella nombra, en cada víctima olvidada. Ella se sacrifica por el bien de la sociedad, mostrando su otra cara, maquillada por la hipocresía y la

ética social. Con su sacrificio, suspende el tiempo y el pensamiento con el objetivo de que todo pueda ser restaurado de nuevo. No es la herida lo que nos duele, sino el vacío que nos invade inconscientemente.

3. CONCLUSIONES

Podríamos concluir que la poética de Angélica Liddell es una poética que atraviesa la carne y traspasa las fronteras del sufrimiento humano. La presencia de una corporeidad sagrada siempre ha estado en los principios de su dramaturgia. Es una dramaturgia enfocada no solo a lo primitivo del teatro, sino también a los orígenes de la religión. En sus obras encontramos personajes abocados al abismo, personajes que cometen crímenes incompresibles sin posibilidad de redención. Ella trata de purificar el cuerpo sacrificándolo. Con ello Liddell revela la verdadera naturaleza del mal. Su escritura se basa en la idea primigenia del cuerpo, en la que debe ser sacrificado para el bien común. Por otra parte, su visión del cristianismo se consolida o se corporeiza en su última obra, la *Trilogía del Infinito*. En ella, el cristianismo surge en el momento en que se origina el mal y las personas buscan, de forma desesperada, el amparo y el consuelo. Es a partir de estos momentos convulsivos cuando el individuo empieza a reaccionar. La religión y el teatro surgen en ese momento en que se producen las primeras relaciones entre los individuos. Estableciéndose lazos entre ellos, liberalizan sus emociones y las comparten con otros compañeros del grupo. Por tanto, el teatro de Angélica Liddell supone una vuelta a aquellas ceremonias en las que el propio individuo se preguntaba con terror qué era la muerte e intentaba superarla colocando su cuerpo a los límites de su expresión.

BIBLIOGRAFÍA

- Cavallo, G. (1994). *El hombre bizantino*. Madrid: Alianza.
- Dodds, E. R. (1975). *Paganos y cristianos en una época de la angustia*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Duch, L; Melich, J. C. (2008). *Los escenarios de la corporeidad*. Barcelona: Trotta.
- Eguía, J. (2013). *Motivos & estrategias en el teatro de Angélica Liddell*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Trigueros y Ángel Berenguer Castellary. Universidad de Granada, Granada, España.
- Ferrús, B. (2005). *Heredar la palabra: escritura, vida y cuerpo en América Latina*. Tesis doctoral dirigida por Nuria Girona Fibla. Universidad de Valencia, Valencia, España.
- Gómez Aranda, M. (2004). *El comentario de Abraham ibn Ezra al libro de Job*. Madrid: Editorial CSIC.
- González Diéguez, G. (2016). *El cuerpo y el mundo: el motivo del microcosmos en el neoplatonismo judío medieval (al-Ándalus, siglos XI-XII)*. Tesis doctoral dirigida por Amparo Alba Cecilia. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Le Breton, D. (2005). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, J. (2005). *La historia del cuerpo humano en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- Liddell, A. (2014a). «La llaga en nueve agujeros». En *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes, pp. 11-30.
- , (2014b). «El mono que aprieta los testículos a Pasolini». En *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes, pp. 33-44.
- , (2014c). «Abraham, y el sacrificio dramático». En *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes, pp. 99-118.
- , (2015). *El ciclo de las resurrecciones*. Segovia: La uña rota.
- , (2017). *Trilogía del Infinito*. Segovia: La uña rota, pp. 30-314.
- Tresmontat, C. (1953). *Essai sur le pensée hébraïque*. París: Ed. du Cerf.