



Universidad de Valladolid



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL:
LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

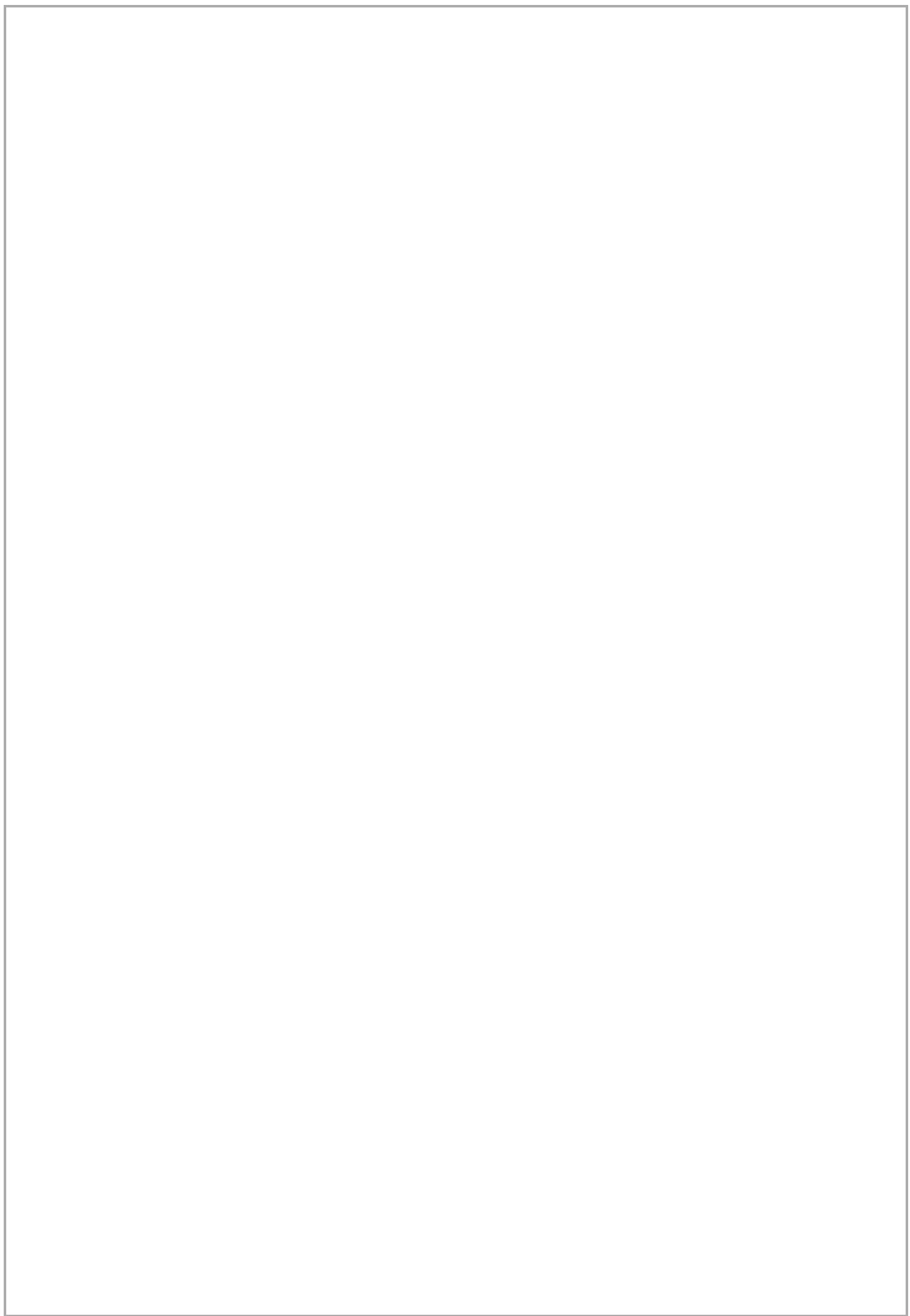
TESIS DOCTORAL:

**La figura de Caín en el teatro del Siglo de Oro. Edición y estudio de
El primer condenado, comedia atribuida a Felipe Godínez**

Presentada por Irene González Escudero
para optar al grado de
Doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

D. Germán José Vega García-Luengos



A mi padre.

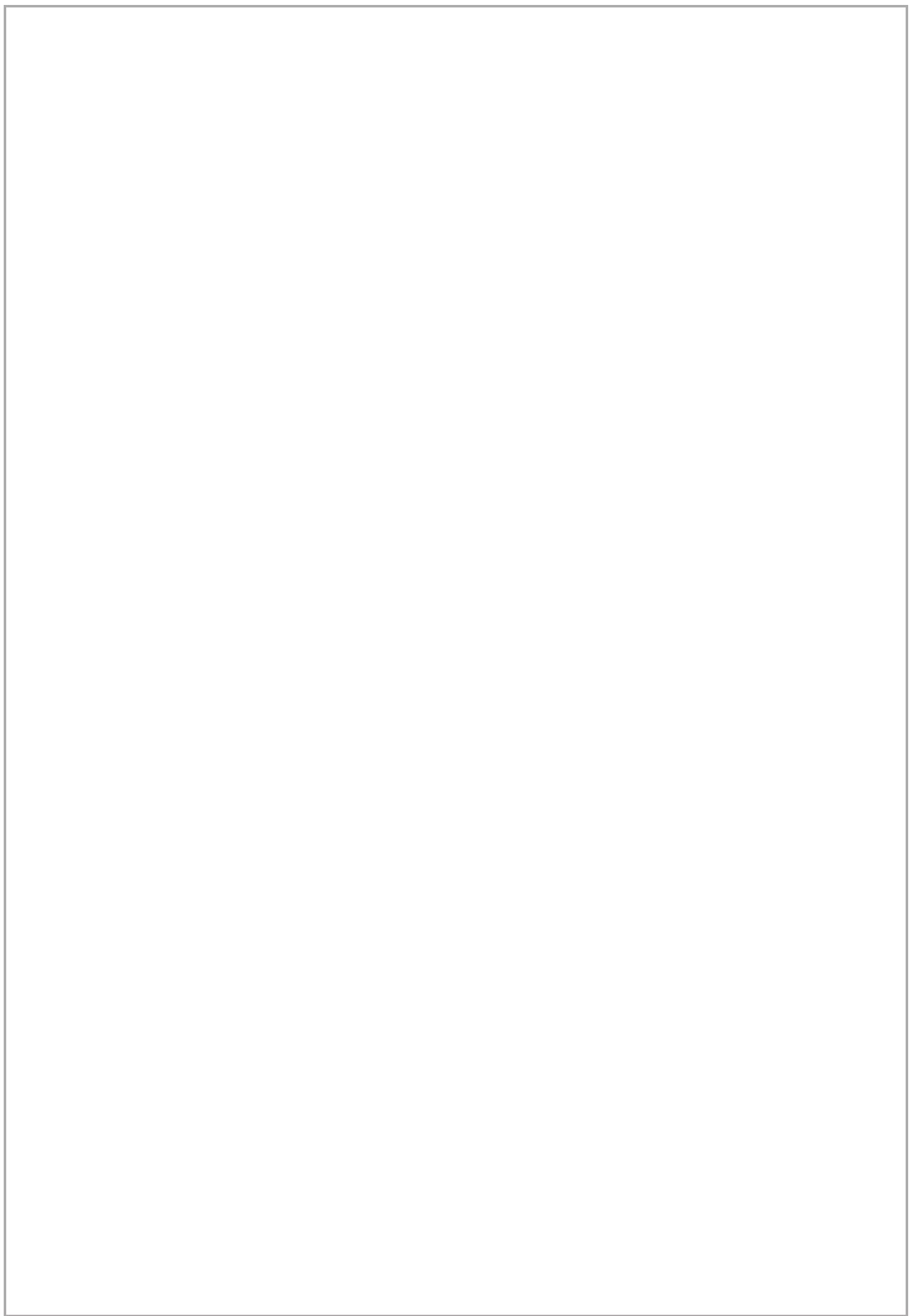
A mi madre.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	8
I. INTRODUCCIÓN	11
II. EL TEATRO BÍBLICO EN EL SIGLO XVII	18
1. El arte de predicar en el siglo XVII.....	25
2. La polémica <i>De auxiliis</i>.....	31
3. La Inmaculada Concepción	35
III.EL PRIMER CONDENADO	41
1. Lo que hoy sabemos sobre Felipe Godínez y su obra	43
1.1. El proceso inquisitorial de 1624.....	52
1.2. Su teatro veterotestamentario	59
2. Los problemas de atribución de <i>El primer condenado</i>.....	70
2.1. Resultados del estudio estilométrico	70
2.2. Una propuesta de atribución de <i>El primer condenado</i> a Felipe Godínez	74
3. Datación y representación.....	82
4. Argumento y género dramático.....	84
5. Fuentes	92
5.1. Antiguo Testamento	93
5.2. La importancia de los Apócrifos en <i>El primer condenado</i>	96
5.3. Los bestiarios medievales	118
5.4. San Ambrosio.....	125
5.5. <i>Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI</i>	131
6. Temas principales de la comedia	137
6.1. El perdón de los pecados y la misericordia divina	137

6.2. El debate <i>De auxiliis</i>	140
6.3. Dialéctica entre tradición y modernidad.....	144
7. Los personajes	153
7.1. Las personalidades de Adán	153
7.2. Caín.....	157
7.3. Abel como prefiguración de Cristo	162
7.4. Los personajes femeninos.....	164
7.5. Los hijos de Caín	169
8. Uso de los tópicos literarios en <i>El primer condenado</i>	172
9. Aspectos dramáticos y puesta en escena	178
9.1. Aspectos dramáticos	178
9.2. Puesta en escena	181
10. Estructura y versificación	190
11. Criterios lingüísticos y de edición	193
IV. EDICIÓN DE <i>EL PRIMER CONDENADO</i>	195
Jornada primera	198
Jornada segunda	224
Jornada tercera	248
V. EL PERSONAJE DE CAÍN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO	269
1. Introducción	269
2. Resumen de las principales interpretaciones al Gén. 4: 1-16.....	272
3. Caín como ejemplo. Representación o relectura plana	282
3.1. La figura de Caín en la Edad Media.....	282
3.2. La figura de Caín en el Renacimiento.....	288
3.3. Los personajes bíblicos en la literatura barroca y el caso de Caín.....	293
4. La figura de Caín en el teatro Barroco I	307
4.1. Relectura plana con macrotexto argumental	310

4.2. Relectura plana con macrotexto parcial	310
4.3. Relectura plana. Cita y adaptación	326
5. Caín interpretado o relectura profunda	363
6. La figura de Caín en el teatro barroco II	365
6.1. Relectura profunda con macrotexto argumental	367
6.2. Relectura profunda con macrotexto parcial	375
7. La evolución de Caín hasta nuestros días. Relectura arquetípica o estructura traducida.....	385
VI. EPÍLOGO: CONCLUSIONES FINALES	399
VII. BIBLIOGRAFÍA	405



AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, a lo largo de estos años, me han ayudado de diferentes maneras a conseguir este objetivo tan anhelado, como es una tesis doctoral. En primer lugar, debo agradecer a la Universidad de Valladolid, en colaboración con el Banco Santander, la concesión del contrato predoctoral que he disfrutado estos años. Y, también, al subproyecto de investigación *Edición y estudio de la obra dramática de Felipe Godínez*, financiado por el Plan Nacional I+D (FFI2014-54376-C3-3-P) del Ministerio de Economía y Competitividad y los Fondos Feder.

A mi familia debo agradecer todo el ánimo y el apoyo que me han brindado en estos años. A mi querido compañero, Daniel, por aguantarme y echarme una mano siempre que lo he necesitado. A mis tres hijos, Aire, Luz y Martín, por enseñarme a mejorar cada día. A mis hermanas, Nuria, Marta y Ana, por haber sido siempre un modelo para mí, cada una a su manera. A Mabel, por su ayuda incondicional. Y, sobre todo, a mis padres, Carmen y Emilio, por haberme inculcado el valor del esfuerzo y el estudio, y artífices de que retomara mi formación académica.

A mis queridos profesores de la Universidad de Valladolid, que me han enseñado a amar la filología. A Pedro Conde, por su inestimable ayuda con la edición de la comedia, y por transmitir con tanta pasión su sabiduría. A José Ramón González, por su cariño y dedicación. A José Antonio Izquierdo por su siempre desinteresada disposición para ayudarme desde que le conozco. A Héctor Urzáiz, por sus consejos. Y, a Julio Vélez, de la Universidad Complutense de Madrid, por haberme recibido tan amablemente en los meses de estancia que disfruté en el ITEM.

A mis amigos de carrera, Clara, Paulo y Alba porque, sin ellos, la vuelta a los estudios no hubiera sido lo mismo. A Víctor, por su ayuda y ánimos en los momentos bajos, pero, sobre todo, por su fuerza contagiosa. A Félix, mi último compañero de camino académico, antes de que la vida, tal y como la conocíamos, se truncara, del que tanto aprendo. Y a los demás compañeros de Departamento: Raquel, Jesús, Pablo, Claudio, etc., porque siempre hemos podido contar los unos con los otros. A Juanma, por ayudarme con sus sugerencias. Y a Jesús Díaz, “Chus”, por haber dedicado su tiempo y esfuerzo en dibujar las magníficas ilustraciones sobre la puesta en escena de la comedia.

También a mis compañeras de fatigas en los inolvidables Olmedo Clásico: Esperanza, Gema y Cristina, que tantísimo me han ayudado en todos estos años y de las que no he dejado de aprender ni uno de los segundos que hemos pasado juntas, aunque cada vez sean menos.

Por último, a mi querido Germán Vega, que tan bien me ha tratado en este largo y, a veces, tortuoso camino. De él he aprendido, no solo las características de un buen profesor y director de tesis, sino también la honestidad y la elegancia de las personas que viven su vida con alegría y determinación.

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca dentro del interés que en las últimas décadas ha suscitado la edición crítica y el estudio riguroso de las obras del enorme patrimonio que constituye el teatro del Siglo de Oro, tan valorado como conjunto y por el relieve de algunas de sus manifestaciones, pero tan faltó aún de recuperación y examen detallado. Lo que, afortunadamente, se ha intentado remediar en las últimas décadas con la formación de diferentes equipos de investigación —única forma de abordar repertorios tan cuantiosos—, con financiación de programas I+D. Desde 2012 dos de esos proyectos, coordinados desde las Universidades de Castilla-La Mancha y Valladolid se han ocupado de la producción teatral de los dos más destacados dramaturgos de origen judío, Felipe Godínez y Antonio Enríquez Gómez. Común a ambos, pero especialmente notorio en el primero de ellos, es su interés por los asuntos de Antiguo Testamento, algo que, por diversas razones, no es tan común entre los autores que compartieron dedicación teatral en esas décadas. De la edición y el estudio de las diferentes obras de teatro veterotestamentario que han figurado tradicionalmente a nombre de Godínez se han ocupado diversos especialistas, sin embargo, aún permanece sin edición crítica y sin estudio en profundidad la que aborda nuestra tesis, titulada *El primer condenado* en el único testimonio que se ha conservado, una suelta del siglo XVII custodiada en la Biblioteca Nacional de España, que no se ha conocido hasta tiempos recientes. Al interés que supone sacar a la luz en las debidas condiciones una obra que ha permanecido sin lectores desde hace siglos, se añade su asunto: ese “primer condenado” no es otro que Caín, cuya trayectoria en las letras auriseculares, no contemplada hasta el momento, es también un objetivo prioritario de nuestro trabajo.

Como preámbulo al estudio de esta comedia veterotestamentaria hemos creído pertinente dar algunos datos relativos a cuestiones de la época en la que fue escrita para situar su creación en un contexto histórico. Nos hemos centrado en cuestiones teológicas fundamentalmente puesto que aquellos hechos más puramente históricos son de sobra conocidos y han sido estudiados en numerosos trabajos desde hace décadas. Así, hemos querido abordar aquellos aspectos que tienen que ver con la predicación en el siglo XVII, puesto que hemos hallado una intención sermonaria claramente diferenciada en la comedia que nos ocupa. Asimismo, se aprecia cómo encuentran eco en ella algunas de

las grandes polémicas que tuvieron lugar en el primer tercio del siglo XVII, como son la *De auxiliis* y la de la inmaculada concepción de la Virgen, aunque en menor medida.

Establecidas desde el principio estas cuestiones de época, hemos considerado conveniente tratar sobre la atribución de la comedia, sustentada en el único dato objetivo de que su nombre figura en el encabezamiento de la única copia conservada. Dejaremos en primer lugar constancia de la vida y obra de Felipe Godínez, pues es el único nombre propuesto tanto por la antedicha copia como por los índices y catálogos históricos desde el de Fajardo (1716) o Medel (1735) a La Barrera (1860) o Urzáiz (2002), quizá con referencia en última instancia a la suelta. La consideración de las vicisitudes vitales y literarias de Godínez, así como de los usos métricos que encontramos en la comedia, pueden arrojar alguna luz sobre el problema de atribución, ya que se encuentran en el texto aspectos que nos remiten a ellas, y que nos hacen pensar que, aunque Felipe Godínez no fuera el autor del texto de forma íntegra, sí podría estar implicado en su creación de alguna otra manera. Digamos que quien la escribió tenía una formación y unos problemas que en alguna manera son parejos a los que Godínez refleja en sus comedias indisputadas. Pero, por otra parte, hay otras cuestiones que no acaban de encajar en esa atribución. Sin duda el más relevante —por la fundamental razón de que es objetivo sin fisuras— es el análisis estilométrico al que hemos sometido la obra, cuyos resultados no muestran una afinidad con los de obras seguras del escritor de Moguer. Aunque no sacralizaremos los resultados de esta herramienta, a pesar de que tiene demostrada su utilidad para los problemas de atribución, sobre todo cuando los resultados son asertivos, sí merece la pena partir de esta indeterminación de autoría; algo que, por otra parte, debería hacerse por sistema, habida cuenta del alto número de comedias afectadas, incluyendo bastantes cuya autoría no se había disputado hasta ahora.

Una de las tareas que nos han resultado más interesantes es la relativa a las fuentes de la comedia. El autor de la obra emplea recursos, temas y tradiciones dentro de lo que es habitual en su época. No hemos hallado innovaciones que vayan a cambiar en nada los estudios que existen hoy en día sobre el teatro veterotestamentario del siglo XVII. Sin embargo, para un lector del siglo XXI sí que ha sido estimulante conocer las fuentes que nutren la idea que tenemos en la actualidad de la primera pareja de hermanos de la humanidad. Especialmente, la localización y estudio de diferentes elementos de la tradición apócrifa nos ha llevado a poder explicar muchas de las concepciones que se despliegan en esta comedia. De la misma manera sucede con otras fuentes que han servido para la argumentación de la pieza, como son los bestiarios medievales, los textos de san

Ambrosio, la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, además, cómo no, del Antiguo Testamento.

En el estudio de los temas principales veremos tres grandes argumentos que vertebran la comedia. En primer lugar, dada la intención edificante y sermonaria de la pieza, encontramos una exemplificación del perdón y la misericordia divinas de tres maneras diferentes: desde la penitencia de Adán, la redención que anuncia el personaje de Abel y la condenación eterna de Caín. Relacionado con este tema, está el debate acerca de la influencia de Dios sobre los hombres; un debate, *De auxiliis*, que ya habíamos anunciado en el contexto religioso abordado al principio, y que en la obra se materializa en forma de diálogo entre un creyente, Abel, y un hereje, Caín. Por último, en la tercera jornada, se ofrecen unos planteamientos que, si bien podrían ser entendidos como pertenecientes al enfrentamiento tópico entre la tradición y la modernidad, los hemos querido conectar con los otros dos temas que proponemos, y que pondrán de manifiesto una intención de mostrar las ideas de la doctrina católica frente a las de los protestantes, los herejes. Creemos, pues, que, si entendemos *El primer condenado* en estos términos, la pieza se nos revela como un ejemplo de las potentes y férreas ideas de la Contrarreforma, tan importantes y decisivas en la historia moderna de España, especialmente en los Siglos de Oro, como sabemos.

Los personajes que intervienen en la comedia también son estudiados desde el punto de vista de la tradición judeocristiana, dando cuenta de sus orígenes en los apartados dedicados a cada uno de ellos, así como desde su participación objetiva dentro de la pieza. La razón de esta manera de proceder es que, como hemos dicho, gracias al estudio de esta tradición, hemos encontrado que el origen de los personajes implicados, más allá de lo que podemos leer en el cuarto capítulo del Génesis, se halla en aquellos textos que se encuentran en los márgenes de lo aceptado por el dogma católico y que son poco o nada conocidos en la actualidad. De esta manera, los personajes de los que se ha valido el autor para presentar diversas cuestiones no fueron escogidos al azar, sino que responden a personajes que cumplían con una función específica como estereotipos que serían conocidos por los espectadores de la época.

Dentro del estudio de los tópicos empleados en *El primer condenado* destacan los de la bucólica, siendo reflejados en largos parlamentos entre la pareja de enamorados: Abel y Délbora. Asimismo, hallamos el empleo de otra serie de tópicos habituales en la literatura del siglo áureo y que enumeraremos en el apartado octavo de este estudio.

El género dramático no es solo literatura, por mucho que los parlamentos de los personajes sean importantes en fondo y forma, por lo que hoy se hace imprescindible proponer cómo podían tomar cuerpo esas palabras en los tablados de la época. Para ello hemos escogido cinco momentos que hemos creído destacados por diferentes razones: el paso del cometa que presagia los males que se avecinan, por su originalidad; el sacrificio de los hermanos y el asesinato de Abel, por ser las claves del pasaje bíblico; y las apariciones de Caín y Abel (y un león) una vez muertos, por su potencial dramático, y porque denotan una gran imaginación por parte de su creador. Para ello hemos creado una serie de ilustraciones que nos ha permitido hacer una simulación de estas particulares escenas o cuadros tan representativos de la obra.

Para finalizar el estudio de la comedia hemos realizado un análisis de la versificación y establecido los criterios lingüísticos y de edición que hemos seguido a la hora de abordar esta propuesta. No hemos hallado grandes problemas textuales en el ejemplar de la única edición conservada, por lo que no ha sido necesario recurrir en demasiadas ocasiones a la *emendatio ope ingenii*. *El primer condenado* que conservamos no debe de distar mucho del texto que recibieron los lectores y espectadores de la época.

A continuación, presentaremos la edición crítica de la comedia que nos ocupa. Hemos transscrito el texto de la suelta conservada en la Biblioteca Nacional de España y hemos anotado aquellos aspectos que hemos considerado importante señalar. Cuestiones como pasajes oscuros o de difícil comprensión, erratas de diversa índole y aclaraciones de conceptos que podrían resultar complicados o confusos para el lector actual. La numeración de las notas es independiente del resto del trabajo, pues entendemos esta propuesta de edición como un bloque autónomo, además de ser el objetivo principal de este trabajo.

En el último capítulo de esta tesis doctoral hemos tratado de recoger testimonios en los que el personaje de Caín aparece en la literatura española para observar su importancia, sus características y su evolución, en cuanto a su empleo como arquetipo. Para lograr recoger el repertorio de las obras en las que aparece este singular personaje nos ha sido indispensable herramientas de búsqueda como TESO (Teatro Español del Siglo de Oro), ArteLope y CORDE (Corpus Diacrónico del Español), de las cuales hemos extraído los ejemplos analizados para argumentar las diferentes maneras en las que Caín ha sido empleado a lo largo de la historia de la literatura y, especialmente, en el teatro barroco español. A partir del estudio de estas obras hemos podido sacar algunas conclusiones sobre cuestiones fundamentales de su figura como símbolo del mal, de la

envidia y de la lujuria. Para empezar, hemos realizado un resumen de las principales ideas exegéticas sobre el pasaje bíblico de Caín y Abel, puesto que las preguntas que se ha realizado la humanidad sobre las indeterminaciones del capítulo han sido las responsables, en última instancia, de las múltiples interpretaciones sobre la historia y personalidad de Caín, las cuales han llegado hasta nuestros días. Para analizar las diferentes formas en las que el personaje de Caín aparece en nuestro teatro áureo hemos comenzado por establecer una división tripartita, propuesta por Gregorio del Olmo Lete (2008). Dicha división nos ha permitido estructurar nuestro estudio para establecer de manera clara los diferentes modos con los que ha sido tratado este personaje tan importante en nuestra cultura. Así, para llegar al Barroco hemos realizado un breve repaso de algunas obras literarias anteriores a este periodo, en las que Caín es empleado, según la terminología de del Olmo Lete, como “Representación o relectura plana”. Esta tendencia, podríamos decir, es la que más se cultivó desde la Edad Media hasta el Barroco, tomando el personaje de Caín y sus circunstancias dentro de su mismo marco de representación. A partir del siglo XVII este tratamiento va enriqueciéndose, de tal forma que los autores se preocupan por ahondar en las razones por cuales Caín se convirtió en el primer asesino de la historia, así como de las implicaciones derivadas de ser el fundador de la primera ciudad. A este modo de proceder, del Olmo Lete lo denominó “Interpretación o relectura profunda”. A la hora de abordar el estudio detallado de nuestro personaje en el teatro barroco, nos hemos valido también de la terminología empleada por Arellano (1999), mediante la cual, según sea empleado el pasaje bíblico en sí, encontramos que Caín (o cualquier personaje de la tradición que pudiera ser objeto de estudio) puede aparecer en un “macrotexto argumental”, es decir, la obra toma el episodio bíblico como argumento de forma total; en un “macrotexto parcial”, en la que el argumento de la vida del personaje en cuestión es insertado en otro argumento, en ocasiones, más amplio; o lo que Arellano denominó “Cita plana y adaptación”, recurso empleado en comedias en las que el personaje aparece como un modelo, como arquetipo que, con ser simplemente nombrado, se conseguiría establecer una serie de connotaciones en las mentes de los espectadores. Somos conscientes de que la tarea de analizar todas y cada una de las comedias en las que Caín aparece es, sin duda, inabordable. Estimamos probable que algunas de ellas se nos hayan escapado, especialmente aquellas en las que nuestro personaje es simplemente aludido en un único parlamento de la obra. Sin embargo, creemos que el corpus estudiado es lo suficientemente amplio como para poder observar con claridad los distintos usos de los que los dramaturgos se valían. Especial

atención hemos prestado a las obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca, por tratarse de autores de referencia, tanto en el siglo XVII como hoy en día. No hemos establecido una diferenciación de géneros literarios, puesto que no lo hemos creído necesario para conseguir el objetivo perseguido; aunque sí hemos considerado aparte el auto sacramental, por las características tan específicas que tiene este género dramático.

Por último, y por entender que el estudio quedaría, de alguna manera, inconcluso, hemos analizado, brevemente, algunas obras literarias en las que aparece el personaje de Caín en la literatura posterior al siglo XVII, puesto que la tercera división es la que establece el empleo de nuestro personaje como “Relectura arquetípica o estructura traducida”, de modo que Caín es trasladado a otros ambientes, a otras épocas, en obras cuyo argumento se basa en el bíblico, incluso pueden citarlo y hacer menciones directas, y cuyo conflicto es semejante o paralelo. Asimismo, hemos escogido algunas obras cinematográficas, como ejemplo del tratamiento que más recientemente se ha hecho de la figura de Caín. El objetivo es mostrar las consecuencias de aquellas interpretaciones históricas y exegéticas acerca de nuestro personaje, que han llegado hasta nuestros días y que han condicionado nuestro imaginario colectivo respecto a este primer malvado de la historia de la humanidad.

Después de las conclusiones, hemos dejado constancia de la bibliografía empleada a lo largo de todo este trabajo, incluso aquellas obras citadas en la edición crítica de la comedia. La presentamos en orden alfabético, como es norma, y creemos que, de este modo, será más sencillo para los lectores de esta tesis consultar todos los trabajos citados.

En definitiva, este trabajo pretende ahondar en dos líneas de análisis complementarias. Por un lado, el teatro bíblico del siglo XVII, a través del ejemplo de la edición crítica de una obra desconocida hasta ahora como es *El primer condenado*. Y, por otro, el estudio de su protagonista, Caín, cuya importancia en nuestra tradición y en nuestra cultura es reveladoramente importante en cuanto a nuestra idea del mal y sus consecuencias.

II. EL TEATRO BÍBLICO EN EL SIGLO XVII

La unión de la Biblia y teatro es, como se sabe, muy antigua. Las piezas dramáticas, surgidas al abrigo de la Iglesia, parten en primer lugar de aquellas referidas a los ciclos evangélicos de Pascua y Resurrección; después, pasan por ampliar la temática en las fiestas del Corpus, donde cobran especial importancia las figuras del Antiguo Testamento,¹ hasta llegar al establecimiento del auto sacramental barroco y su uso de la alegoría.

La llegada del periodo renacentista supuso una ruptura con una tradición que había guiado el pasado de Europa, dejando a un lado el teatro religioso medieval. Así ocurre en la época isabelina inglesa y en Francia, pero no de igual forma en España. El Renacimiento español destaca por el mantenimiento y continuidad de los fundamentos principales medievales. Al contrario de lo que sucede en otros países europeos, España no rompe de manera radical con las costumbres culturales de la Edad Media; es por esta razón por lo que, mientras en el resto de Europa se desvanecía este tipo de teatro, en España se seguía cultivando hasta las cotas más altas de desarrollo y perfeccionamiento, que se alcanzaron con Calderón.

Los autores peninsulares consiguieron insuflar en las formas teatrales que venían de atrás todo aquello que era necesario para que deleitara a toda clase de público. El tardío desarrollo del arte español, propiciado por la Contrarreforma, es lo que favoreció el mantenimiento de este tipo de expresión dramática, resultando de las manifestaciones artísticas más importantes de la literatura española del Siglo de Oro. El Concilio de Trento, convocado para combatir las doctrinas luteranas entre los años 1545 y 1563, se preocupó por revisar y definir aquellos puntos del dogma católico criticados por el protestantismo. Este espíritu contrarreformista, como es sabido, tiene sus más hondas repercusiones en España, respondiendo al tradicional sentimiento religioso de su

¹ Se han encontrado testimonios muy tempranos de relaciones entre estos personajes veterotestamentarios (Adán, Eva, David, etc.) y las celebraciones de la eucaristía. La función de estas figuras en la evolución de dicha fiesta hasta formas puramente teatrales en la zona de Valencia ya fue demostrada por Mérimée (1985: 14-15). También, podemos encontrar ejemplos de estos personajes en celebraciones teatrales en el Corpus toledano desde el siglo XV (Sánchez Arjona, 1887). Además, estas relaciones entre las fiestas en honor al sacramento y la prefiguración bíblica siguieron siendo muy empleadas durante el siglo XVI, como por ejemplo se puede apreciar en el número de autos sobre el Antiguo Testamento que forman el *Código de Autos Viejos* (fechado alrededor de 1550 y 1578), editado por Léo Rouanet en 1901 con el título *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, y que forma un repertorio teatral para las fiestas del Corpus Christi.

sociedad, causado entre otros factores por los siglos de lucha de la Reconquista. Es destacable, para estos hechos que narramos, la figura de san Ignacio de Loyola, quien inicia, con su Compañía de Jesús (creada cinco años antes del Concilio), una práctica educativa al servicio del catolicismo. Este hecho es importante para nuestro cometido, puesto que en los colegios de la Compañía se puso en práctica la escenificación de representaciones religiosas como método pedagógico para comprender mejor la doctrina católica y estimular la fe. Algunos estudiosos, como García Soriano (1945: 16-31) o Menéndez Peláez (2012), creen que estas iniciativas por parte de los jesuitas tuvieron una extraordinaria influencia en el teatro español del siglo XVII, en el que los autores de comedias religiosas, autos sacramentales, etc., ayudaban en la tarea de divulgación de las ideas contrarreformistas.² Esté o no en lo cierto García Soriano, es fácil de entender que la influencia de los años escolares en nuestros dramaturgos áureos fue importante; y que las representaciones vistas y vividas por ellos influirían en su gusto por esta clase de dramas, especialmente aquellos que estudiaron en los colegios dirigidos por la Compañía de Jesús.

Como decimos, desde los albores del teatro en lengua romance se venían representando en la Península episodios bíblicos, y así continuó en el siglo XVII, dorado y prolífico periodo en la historia del teatro español. Según apunta Valladares (2012: 257), el receptor teatral estaba familiarizado con las materias sagradas gracias a las predicaciones de clérigos y las lecturas religiosas habituales en la época. Los dramaturgos, conscientes de los conocimientos que manejaba la sociedad, se preocuparon por atender estas expectativas, especialmente aquellos más próximos a las ideas de la Contrarreforma. Es destacable, además, el número de dramaturgos que pertenecían al estamento eclesiástico. Estas circunstancias socioculturales influyen en el momento de componer las obras, tanto a la hora de escoger los motivos y los argumentos, como de decidir todas aquellas cuestiones que se verán o sugerirán en la representación (personajes principales y secundarios, espacios, tiempos, etc.).

Creemos oportuno hacer un breve repaso a las composiciones que toman como fuente la Biblia y que tienen más rasgos en común con la comedia que nos ocupa en esta ocasión. Empezamos por el auto sacramental. No existe aún un estudio completo acerca de los autos que versan sobre temas bíblicos específicamente, así lo señala Ignacio

² Obviamente, no solo se empleaba el teatro para la propaganda dogmática de Iglesia, también se valía de otros tipos de expresiones artísticas como la pintura y las artes plásticas, en general.

Arellano (1999) en relación con Calderón de la Barca, el autor más destacado en este género dramático:

La presencia de la Biblia en los autos sacramentales calderonianos es vastísima, y exigiría un libro entero muy documentado y detallado, en el que un estudioso igualmente versado en la Biblia y en la obra calderoniana examinara los distintos modos de uso, adaptaciones, y funcionalidades dramáticas y doctrinales de los intertextos bíblicos, etc. (Arellano, 1999: 17).

Los autos sacramentales son, de alguna manera, formas muy espectaculares de sermón y, por lo tanto, tienen en la Biblia un fundamento importante, pero no todos son bíblicos ni suponen un comentario bíblico especializado (Arellano, 1999: 21). Las referencias testamentarias en estas piezas son casi innumerables, pero lo más importante consiste en “la reformulación poética de los textos bíblicos, su transformación, básicamente por medio de la *amplificatio*, en una obra teatral más o menos espectacular y comprensible no tan solo para el clero sino también para un público laico sin especial cultura religiosa” (Tietz, 2019: 189). En este sentido, las farsas medievales dieron paso, gracias, entre otros, a los autos de Lope de finales del siglo XVI, a la influencia de la comedia profana, producida ya por dramaturgos profesionales, imponiéndose así las características de esta última.

Dejando a un lado los autos, podemos encontrar tres tipos de comedias religiosas: las teológicas,³ las hagiográficas y las bíblicas. En el primer grupo se plantea un problema teológico, fundamentándose en un conflicto humano, con personajes humanos. González Ruiz (1953: 12) señaló algunos ejemplos entre los que destacan:

- La devoción de la Cruz* y *El mágico prodigioso* de Calderón.
- El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.
- El esclavo del demonio* de Mira de Amescua.

Las comedias hagiográficas forman el grupo más numeroso y popular en la época. Su origen se relaciona con las fiestas en honor de los patronos de los pueblos y ciudades, con el objetivo de contar las leyendas y devociones religiosas. Los dramaturgos entienden que es una necesidad escribir comedias para un grupo de espectadores heterogéneo, popular, lo que ha condicionado sus creaciones, por ejemplo, en la utilización de versos sencillos y los numerosos rasgos líricos de estas representaciones.

³ No debemos confundir comedias teológicas con auto sacramental. Aparte de que las comedias están divididas en tres actos y sus personajes son humanos, la tesis se expresa a través del conflicto; mientras que en los autos sacramentales la tesis se plantea directamente.

Respecto a la comedia bíblica, esta puede versar tanto sobre el Nuevo como sobre el Viejo Testamento. El argumento, los personajes y el desenlace los toma el autor de los textos sagrados, lo cual no quiere decir que los autores no aprovechen otras fuentes o incluyan otros materiales para la mejor dramatización del episodio bíblico. De hecho, como veremos, los autores tienden a enriquecer la historia bíblica de la que parten y, al hacerlo, incluyen adiciones de su propia invención y comentarios de los textos sagrados o de diferentes tradiciones religiosas. En la práctica, la verdadera labor creativa del dramaturgo residía en las enseñanzas universales que obtenía de los acontecimientos bíblicos que llevaba a las tablas. Entre las comedias que se clasificarían en este grupo, podemos citar, siguiendo el estudio de Valladares (2012):

- La creación del mundo y primera culpa del hombre, El arca de Noé o El mundo al revés, El robo de Dina, Los trabajos de Jacob (Sueños hay que verdades son), La corona derribada y Vara de Moisés y David perseguido y montes de Gelboé, Historia de Tobías*, del Antiguo Testamento. Del Nuevo, *La madre de la mejor, La limpieza no manchada, El nacimiento de Cristo, La prueba de los amigos, La mejor enamorada, La Magdalena, El vaso de elección San Pablo y El antecristo*, todas ellas de Lope de Vega.
- Los triunfos de Joseph, Los cabellos de Absalón, La sibila de Oriente y gran reina de Saba, Judas Macabeo y El mayor monstruo del mundo*, de Calderón.
- El mejor esposo* de Guillén de Castro.
- El anticristo* de Ruiz de Alarcón.
- La reina Ester, Los trabajos de Job, La paciencia de Job, El primer condenado, Las lágrimas de David, Amán y Mardoqueo y San Mateo en Etiopía*, de Felipe Godínez.
- La escala de la gracia o La soberbia de Nembrot y primer rey del mundo, La prudente Abigail, La conversión de la Magdalena, La culpa más provechosa, El vaso y la piedra y El médico pintor San Lucas*, de Antonio Enríquez Gómez.
- El más feliz cautiverio y los sueños de Josef, Los prodigios de la vara y capitán de Israel, El clavo de Jael, El capitán Jepté, El arpa de David y Vida y muerte de Lázaro*, de Mira de Amescua.

–*La mejor espigadera, La venganza de Tamar, La mujer que manda en casa, Jezabel, La vida y muerte de Herodes y Tanto es lo de más como lo de menos*, de Tirso de Molina.

–*El pastor más perseguido y finezas de Raquel, Los celos de San José, La sirena del Jordán, San Juan Bautista y Los príncipes de la Iglesia*, de Cristóbal de Monroy y Silvia.

–*La creación del mundo, Las tres edades del mundo, La hermosura de Raquel - I^a Parte, El amante pastor y dichoso patriarca, La hermosura de Raquel - II^a parte, La adversa y próspera fortuna de José, Los tres portentos de Dios y Santa Susana*, de Vélez de Guevara.

En total se contabilizan 122 comedias de tema bíblico (excluyendo zarzuelas o comedias de cuatro o cinco actos), aunque existen noticias de algunas más que hoy se tienen por perdidas, según los datos de Valladares (2012: 262-265). Si nos ceñimos al Antiguo Testamento, el corpus de comedias creadas según los preceptos del *Arte nuevo* es de un total de 68, aunque hoy solo es posible leer 57, según el cómputo de Vega García-Luengos (2013: 58). Por lo tanto, el número de este tipo de comedias es muy reducido si lo comparamos con otros temas que se recrearon con prolíjidad en nuestro siglo áureo. Sin embargo, sí queremos dejar constancia de que, en lo concerniente a temas bíblicos, aquellas comedias que versan sobre el Antiguo Testamento son algo más numerosas que las del Nuevo. Y que los episodios del Testamento Viejo fueron llevados a las tablas por muy diversos autores, lo cual indica un interés por este tipo de fuentes en el panorama dramático del siglo XVII, según señala Valladares (2012: 266).

El Antiguo Testamento contiene un gran número de sucesos e historias, cuya potencialidad dramática, podemos afirmar, era de gran importancia para las representaciones de la época. Cabría esperar una nómina más amplia de comedias que versaran sobre estos textos, por lo que se deduce que las causas de esta carencia debían estar relacionadas con otras cuestiones. Vega García-Luengos (2013) apunta dos razones no excluyentes entre sí:

[...] las cortapisas que progresivamente los guardianes de la ortodoxia católica habían puesto para acceder a los textos de las Sagradas Escrituras a lo largo de la edad moderna habrían conseguido que los escritores miraran con mucha cautela la posibilidad de acercarse a ellos. Por otro lado, estarían las interferencias de la mentalidad dominante

cristianovieja que relacionaba Antiguo Testamento y judaísmo. (Vega García-Luengos, 2013)

Parece que el hecho de escoger el Antiguo Testamento como fuente primigenia creaba una serie de inconvenientes, especialmente referidos a la censura y a conseguir los permisos establecidos tanto para su representación como para su publicación en papel, que lo hacían poco práctico o recomendable. En este sentido, han sido varios los trabajos que se han preocupado de analizar y poner de manifiesto varias cuestiones. Tietz (2012) analiza los aspectos relacionados con el debate, muy importante en la época, sobre la licitud del teatro y cómo se acudía paradójicamente a ciertos pasajes de la Biblia de forma alegórica y descontextualizada. Este era un procedimiento habitual que se debe entender teniendo en cuenta que en la Biblia no hay opiniones explícitas sobre el teatro, ni a favor ni en contra, pero que, al mismo tiempo, esos textos sagrados eran considerados de suma autoridad y se empleaban para legitimar, especialmente, los argumentos más adversos al hecho teatral (Tietz 2012: 270-273). Urzáiz (2012) estudia aquellos aspectos relacionados con las censuras conservadas, derivadas del gran debate sobre la licitud del teatro. Afirma que aquellas comedias basadas en episodios bíblicos eran examinadas con mayor recelo por los censores, convirtiéndose en una materia delicada junto con otras obras como “las traducciones de las Sagradas Escrituras ([...], las obras de brujerías y nigromancia, y los libros de autores árabes y judíos, entre otros)”, que fueron incluidas dentro de los famosos “índices inquisitoriales de libros prohibidos” (Urzáiz 2012: 283).

Con estos y otros trabajos similares se nos presenta una duda difícil de responder: si llevar a las tablas episodios del Antiguo Testamento, especialmente, era tan arriesgado por ser examinadas con mayor recelo, ¿por qué lo hacían?, ¿por qué se exponían de esta manera? Algunos estudios como los de Tietz (2019) argumentan que esta “predilección peligrosa” está relacionada con que sus temáticas “se prestaban mejor a formar el núcleo de la acción dramática” (Tietz, 2019: 194) que los del Nuevo Testamento. De hecho, como apunta en nota el estudioso a modo de ejemplo, hubo una tradición escriturística en el siglo XVII que encontraba una estructura dramática en el *Libro de Job*.⁴ Los personajes que más destacan dentro de este tipo de comedias son: Jacob, Raquel, su esposa y su hijo José. También son importantes los descendientes del patriarca: David y sus hijos, Amnón, Tamar y Absalón. Otros personajes que protagonizan o aparecen con relativa frecuencia son: Caín, Noé, Abraham, Lot, Moisés, Josué, Sansón, Rut, Jezabel, Judit, Tobías, Ester,

⁴ Véase Tietz (2012: 279).

Job y Daniel (Tietz, 2019: 194). Estos datos no suponen una contestación a las preguntas planteadas unas líneas más arriba, sino que suscitan otras, como: ¿qué métodos emplearon los autores para convertir en comedias de unos tres mil versos de media pasajes veterotestamentarios que, en numerosas ocasiones, son muy escuetos como es el caso del de Caín y Abel, por ejemplo? Como ya hemos comentado más arriba, emplearon los preceptos de la comedia nueva, recogidos por Lope en su *Arte nuevo* de 1609, por su probada eficacia a la hora de cumplir con las expectativas de los espectadores de la época y porque era una forma de escribir teatro que manejaban con soltura. Por lo tanto, esta fórmula condicionó el hecho teatral, desde su concepción hasta su construcción, lo cual no implica que esta afirmación esté exenta de problemas.

Como sabemos, la trama principal de las comedias basadas en el Antiguo Testamento sigue el argumento bíblico con más o menos añadidos. La subtrama, pensada para divertir, solía consistir en dos niveles de acciones protagonizadas, generalmente, por personajes bíblicos (los de clase alta) y los inventados o procedentes de otros pasajes (los de clase baja) que, normalmente, representaban algún tipo de enredo amoroso y entre los que se encontraba a su vez el gracioso, componente indispensable de la comedia lopesca. Como veremos en *El primer condenado*, los personajes bajos solo aparecen en la tercera jornada, siendo estos también bíblicos, extraídos de otros capítulos del Testamento Viejo. Esta particularidad no se corresponde con lo que solía hacer Lope, por poner un ejemplo. Siguiendo con el análisis de Tietz (2019) podemos argumentar que la comedia que nos ocupa dista bastante de las finalidades del Fénix:

El hecho de que Lope no entre en menudencias interpretativas del texto bíblico ni entre en exhortaciones morales para excitar las emociones de los espectadores es una señal fehaciente de que la comedia pretende diferenciarse claramente de la predicación y no quiere ser otra cosa que una comedia más, basada, eso sí, en una materia veterotestamentaria. Se puede, pues, afirmar que la finalidad de esta comedia bíblica no fue otra que la de las demás comedias de Lope: divertir al público (Tietz, 2019: 199).

Esta afirmación nos lleva a plantearnos una importante diferencia de nuestra comedia con respecto a otras piezas de tema veterotestamentario de la época. En *El primer condenado* sí parece encontrarse un afán predicador. El tono serio y doctrinal que se muestra a lo largo de prácticamente toda la obra nos hace valorar aquí la importancia de la predicación en el siglo XVII. Aunque es un tema necesitado de estudio todavía, hoy en día podemos hacernos una idea de la relevancia de estos discursos para una sociedad esencialmente analfabeta.

1. El arte de predicar en el siglo XVII

El templo era el hogar colectivo donde sublimar el sacrificio de la vida cotidiana, distraer el ocio y hallar consuelo en las aflicciones. Además el púlpito era la escuela gratuita del pueblo llano, que no conocía más horizonte cultural que el constituido por las verdades religiosas. La importancia de la predicación en el pasado español —no me cansaré de repetirlo— es de tal magnitud que sin ella no se puede entender nuestra historia (Aguilar, 1982: 206).

Las vivencias sacras de lo profano y viceversa son fuertes, provocando que la vida común gravite entre la presencia de lo trascendente y lo sagrado creando así una unidad entre lo humano y lo divino, entre lo temporal y lo eterno. La cultura “dirigista, masiva, urbana y conservadora”, como dijo Maravall (1986: 129-306), envuelve la actitud vital del hombre. Y estos cuatro puntos son los que indican la importancia de las predicaciones que actuaban “al servicio del orden establecido para mantener inalterable la adhesión al sistema frente a cualquier quebranto proveniente de la novedad. [En] El púlpito se muestra la cátedra más influyente en medio de la masa inculta” (Núñez, 2000: 34), siendo, de esta manera, el lugar más propicio para la comunicación y la propaganda en una sociedad en la que la letra escrita era un privilegio. En este sentido, los sermones servían para orientar la conducta humana en la dirección deseada por la mentalidad dominante y la asimilación de los “valores tradicionales y oficiales, en crisis según la conciencia del hombre del seiscientos” (Núñez, 2000: 34).

Sin duda, las predicaciones sirven para la cristianización, la culturización y el fortalecimiento de mentalidades. De esta forma se pueden establecer dos objetivos fundamentales en el ejercicio catequético: por un lado, aumentar el nivel de cultura cristiana de los fieles y, por otro, crear un modelo de conducta moral, no solo religiosa, al que debían adherirse todas las personas. En palabras de Núñez Beltrán (2000: 41):

La predicación pretende mover al oyente, cambiar y dirigir conductas. Supone, por ende, una acción psicológico-didáctica capaz de tocar las fibras más íntimas del ser humano. Utiliza para ello todos los resortes en su haber. En un siglo en el que existe tan alto nivel de analfabetismo, la palabra adquiere una importancia única. El artificio de la palabra, unido a la acción psicológico-didáctica, es el medio principal para conseguir encauzar los comportamientos.

También el teatro se circunscribe a esa acción psicológico-didáctica que pretende la predicación, convirtiéndose en una herramienta más al servicio de sus objetivos, como llevaron a la práctica, por ejemplo, la Compañía de Jesús, que advirtió en el teatro una manera a la vez amena y eficaz para transmitir conocimientos religiosos y unas normas

morales que llegaban fácilmente a sus estudiantes. Asimismo, debemos tener en cuenta que no se intentaba convencer con la lógica del razonamiento, sino más bien se intentaba apelar a los sentidos (Núñez, 2000: 42). Por ejemplo, Dámaso Alonso, que estudió la relación entre el teatro barroco y la predicación decía:

Tal vez de los hechos sociales en que la literatura tiene intervención, los dos más importantes de aquellos siglos sean el teatro y la oratoria sagrada. Dejada a salvo la diferencia, los parecidos son grandes: fenómenos ambos atados a las categorías de tiempo y espacio que buscan —y tienen forzosamente que hacerlo— el sacudir al público [...] pero además fenómenos totalmente sociales y nacionales para todo el pueblo (Alonso, 1962: 95).

Es más, en algunos tratados de la época para dar instrucciones sobre las predicaciones se aconsejaba apelar a ese lado sensitivo o irracional que mueve al público desde el púlpito, poniendo en relación con los oradores a los actores de una función teatral y encontrando similitudes que hacen posible esta relación. Por ejemplo, traemos aquí un fragmento del instructor Diego de Estella, quien sugiere, para conseguir impacto en los oyentes, la utilización de “artificios” diferentes, como son los efectos de la voz o la acción del predicador en consonancia a lo que se quiere conseguir, es decir, enseñar o conmover:

Cuando enseña, como es cosa que pertenece al entendimiento, no pide sino atención al oyente, para que se entienda lo que trata el predicador. Mas cuando pretende mover, entonces trata con la voluntad y así ha de ser con fervor y meneos, como un padre que se hace pedazos persuadiendo a su hijo que sea bueno. Y así cuando enseña, ha de ser ir con reposo y con sosiego, como está dicho, y después con calor, cuando lo ha con la voluntad y quiere mover (Estella, 1951: 156).

Todos los tratadistas coinciden en que se “precisa de naturalidad elegante en la dicción, acoplando la voz a las circunstancias” (Núñez, 2000: 43). También recalcan en los gestos, que deben ser mesurados, aconsejando moderación y naturalidad, aunque no siempre se lleva a la práctica, como se deduce de diferentes testimonios que critican estas actitudes en algunos predicadores. Asimismo, era habitual el uso de diálogos fingidos, interpretados por el orador, con preguntas (a veces retóricas) y respuestas dirigidas al público (por sí mismo o como interlocutor de Dios), con un uso frecuente de símiles, metáforas, alegorías, ejemplos, paradojas, etc., que suponían recursos muy útiles para la transmisión provechosa del mensaje. Todo ello supone una teatralidad a la que nos venimos refiriendo y que, además, como ocurre en nuestra comedia, se apoya en el recurso a la autoridad. De igual manera, no debemos olvidar el componente escénico que se intentaba presentar ante los oyentes mediante la ornamentación, la música e, incluso,

los aromas, que hacían del templo en su conjunto una escenografía didáctica con la intención de provocar un estado de ánimo que favorezca mover conductas (Núñez, 2000: 44-47).

Las fuentes de las que se nutren los sermones estudiados por Núñez (2000)⁵ son muy variadas, pero de entre ellas sobresalen las de comentarios bíblicos, que indican la importancia de la Sagrada Escritura. Esto es lógico, teniendo en cuenta la formación eclesiástico-teológica de los predicadores y el hecho de que tanto la Biblia como los comentarios de ella fueron textos que entraron primeramente a engrosar los estantes de las bibliotecas de todo tipo de instituciones religiosas y, en consecuencia, las primeras obras mencionadas en catálogos e inventarios. De este hecho no se puede afirmar de manera concluyente que conocieran de primera mano la numerosa cantidad de comentarios a los que se refieren en sus discursos, tanto directa como indirectamente. Además, hay que tener en cuenta que muchos autores se copiaban unos a otros, aunque siempre dando su toque personal dentro de la estructura temática del sermón. En muchas ocasiones se citan obras de los Santos Padres que hoy se encuentran perdidas⁶, siendo una de las empleadas la *Catena Aurea* de Santo Tomás de Aquino. En este sentido, Guillermo Fraile pone de manifiesto la importancia de estas selecciones:

A mediados del siglo XII, el desarrollo de las escuelas, la organización de los estudios, la abundancia de materiales acumulados, aun antes de la plena recuperación de la filosofía aristotélica; el cúmulo ingente de textos de Santos Padres y la dificultad de adquirir y manejar unos volúmenes tan costosos, hacen sentir vivamente la necesidad de seleccionarlos y ordenarlos. Comienzan a aparecer copiosas colecciones de extractos de Santos Padres, bajo el nombre de flores, deflorationes, florilegia, liber floridus, flores sententiarum, excerpta, pancrisis, oculus aureus, scintillae, catenae, auctoritates, libelli auctoritatum, o lo que hoy llamaríamos enquiridiones (Fraile, 1986: 541).

Así, se deduce que muchos de los predicadores tomaban estos compendios y comentarios, y los citaban en sus discursos a través de este tipo de obras. Además, durante los siglos XVI y XVII siguieron apareciendo colecciones de textos patrísticos y de la literatura cristiana antigua, que se almacenarían en las bibliotecas donde podían acudir los estudiosos a consultarlos.

⁵ Núñez Beltrán (2000) reflexiona en su estudio acerca de 6634 citas que ha encontrado en los sermones estudiados.

⁶ De algunas de ellas quedan fragmentos recogidos en *catenas*, recopilaciones de textos exegéticos que tratan sobre uno o varios libros bíblicos. Estas recopilaciones sirvieron desde el Medievo para facilitar el estudio e interpretación de la Sagrada Escritura. A partir del siglo XII fueron comunes las glosas; y en el siglo XV los *Commentarium* o *Commentaria*, como sabemos.

Respecto a la influencia de autores coetáneos en los oradores, se citan muchos de ellos, pero pocas obras de cada uno. Existen temas que los predicadores tomaban de distintos autores que no versaban sobre tema religioso. Parece probable que conocieran estos textos gracias, precisamente, a florilegios, sobre todo de grandes autores como san Agustín, san Isidoro⁷ o santo Tomás, aunque también puede ser que tuvieran conocimiento directo de estas obras e incluso poseer algunas de ellas (Núñez, 2000: 165-168).

Según el trabajo de Núñez (2000) podemos apuntar aquí otras características de los sermones. Los testimonios determinan que la extensión de los impresos debía ser igual o superior a 15 folios, 30 páginas, aunque no eran predicados en su totalidad, sino que se los retocaba para su impresión. En la práctica, un sermón podía alargarse hasta las dos horas de duración, especialmente los creados a finales del seiscientos, infringiendo las sugerencias de los manuales. Cada sermón se divide en tres partes: exordio, cuerpo y conclusión, los cuales, a su vez, se pueden dividir en partes más pequeñas, según el tipo de sermón que se analice. Respecto a la clasificación de estos, Núñez (2000) los divide en cinco tipos: “la predicación homilética (exégesis-explicación de la Sagrada Escritura), la predicación moral, la predicación dogmática doctrinal y apologética, la predicación panegírica de santos y las diversas formas de predicación fúnebre” (Núñez, 2000: 73-74).

Para el tema que tratamos aquí, nos interesa el primer tipo de sermones, los de tema homilético que, como en el caso de nuestra comedia, toman por recurso de autoridad el Antiguo Testamento, en concreto el Génesis. En este sentido, Núñez (2000: 104-105) expone las ideas fundamentales de este tipo de sermones, las cuales se corresponden de forma singular con nuestra comedia. El estudioso contabiliza 153 citas sobre el Génesis entre todos los discursos analizados. Las preguntas sobre los orígenes de la vida y de la humanidad son cuestiones que se ha planteado el hombre a lo largo de todos los tiempos. El hombre del siglo diecisiete no es una excepción, pues considera que en la Biblia se encuentra la palabra de Dios, en la cual reside todo el conocimiento. Los predicadores encuentran en el Génesis una respuesta religiosa que, habitualmente, confunden con el razonamiento científico, queriendo dejar claro el dominio de Dios como único creador. De esta forma, los sermones que tratan sobre la creación del hombre ocupan un lugar

⁷ La importancia e influencia de san Isidoro es bien conocida y ha quedado reflejada en obras como, por ejemplo, *Chronicon Mundi* (aprox. 1197-1204), de don Lucas de Tui (arzobispo de Tui), quien refunde textos de san Isidoro y de otros autores, mezclando lo ajeno con lo propio. Nos interesa porque en esta obra, cuando se narra el comienzo de los tiempos, se dice que Caín y Abel nacen con sendas hermanas, Calmaná y Délbora.

importante, colocando a Adán como padre de todos los hombres y rey de la creación. El origen del mal (entendido tanto de forma individual como colectiva) se afronta desde el pecado original, desde el primer hombre, siendo el paraíso el enlace entre la creación y el pecado. De esta forma, los predicadores dejan constancia de que el pecado del primer hombre llega hasta su presente, dando explicación a las calamidades de su tiempo (enfermedades, guerras, catástrofes, muerte, etc.) y haciendo una llamada a la conversión. La ruptura con Dios lleva al desasosiego y a la infelicidad, que solo puede ser recuperada con la vuelta al Altísimo a través de un cambio de vida y de conducta.

Los predicadores emplean estos primeros pasajes bíblicos, desde el pecado original hasta el diluvio universal, para expresar la idea de oposición entre el bien y el mal: el mal es simbolizado por Caín y sus descendientes, que corrompen a la humanidad, y el bien es representado en Abel, después en Set y en los patriarcas antediluvianos hasta Noé, con quienes comienza una nueva humanidad y quienes simbolizan a Jesucristo, perteneciente al pueblo elegido, y fundador del cristianismo.

El Pentateuco, del que forma parte el Libro de Génesis, es para los judíos (el pueblo elegido) la Ley, siendo el movimiento profético un fenómeno propio del pueblo de Israel. De esta manera encontramos que el profeta es fundamentalmente un predicador, es un representante de Dios en el pueblo, su portavoz y, en consecuencia, su guía espiritual. Así, los profetas son los protagonistas del Antiguo Testamento, como sabemos, y los principales instrumentos de la revelación. Para el tema que nos ocupa es interesante apuntar aquí las tres líneas de la doctrina profética que señala Núñez (2000: 116): el monoteísmo, la vida ética del pueblo y la esperanza de salvación. Los predicadores del siglo XVII encuentran un paralelismo entre su misión predicadora y la de los profetas y se sienten como los encargados de orientar al pueblo desde la voluntad divina mediante la doctrina oficial católica.

Aunque las predicaciones influyeron marcadamente en la vida cultural del siglo XVII y, en concreto, en la comedia de la que versa esta tesis doctoral, no se puede afirmar que estos consiguieran cambiar o encauzar el comportamiento de los oyentes. Pese a que las mujeres, más especialmente, fueran con asiduidad al templo, era un aspecto más de su vida, como el acudir al teatro. Los hechos que se narran en ambos tipos de “representación” son tomados como algo transitorio, puntual, incluso ficticio, me atrevería a decir. Tanto el teatro como las también espectaculares vidas de los santos, por ejemplo, que veían y escuchaban les conmovían, pero no les convencían tanto como para cambiar totalmente sus conductas, al menos a la gran mayoría. A Dios se acudía en casos

de extrema necesidad, de tal manera que no se puede demostrar, tomando los estudios de literatura sermonaria ni de literatura general, que el desasosiego o el miedo invadieran el pensamiento de las personas del seisientos y que dirigieran sus comportamientos, puesto que su cotidianidad estaba más alejada del acontecimiento religioso de lo que nos imaginamos. No obstante, si consideramos la literatura religiosa en su conjunto, sí podemos observar un cierto temor, pero en la que no prevalece la idea constante de condenación, sino, más bien, la de la posibilidad de salvación, tema que destaca en *El primer condenado*. A este respecto, como observa Caro Baroja (1985: 86), debemos señalar que los religiosos (jesuitas, en muchos casos), del siglo XVI y XVII hablaron largo y tendido sobre cómo actuaba el demonio sobre la vida cotidiana de las gentes, a partir de textos anteriores. De ellos escogen los pasajes más impresionantes para, por medio de ejemplos, mostrar los castigos y acciones más terroríficas:

Tanto en las obras destinadas a ser leídas como en los sermones, esta parte asustante tiene un desarrollo mayor cuanto más se dirige a un público más sencillo. Acaso, a la larga, ha sido la que más ha traído a niños, mujeres y gente inocente y la que más ha ido repeliendo a los cultos y entonados (Caro Baroja, 1985: 86).

Caro Baroja (1985) admite la imposibilidad de reflejar en su trabajo tantos y tantos testimonios de estas “historias de miedo”, diríamos hoy en día, que marcarían las mentalidades menos instruidas de esta época. También, señala la importancia de la Virgen en la culminación de muchas de estas historias, donde asume el papel de “abogada universal del hombre” a lo largo de todas sus etapas vitales, teniendo el poder de convertir “a herejes e incrédulos” (Caro Baroja, 1985: 88).

2. La polémica *De auxiliis*

De auxiliis fue una disputa teológica, desarrollada sobre todo a finales del siglo XVI y principios del XVII, que mantuvo enfrentados a teólogos españoles de las órdenes religiosas de dominicos y jesuitas acerca de la presciencia divina y su relación con la libertad humana. La cuestión a debate ya aparecía en la patrística, reflejada en las doctrinas de Pelagio y san Agustín y, posteriormente, en las disputas entre católicos y protestantes (Núñez, 2000: 285). ¿Hasta qué punto es posible conciliar el poder infinito de Dios con la libertad humana? Dominicos y jesuitas mantuvieron agrias disputas. Los dominicos, influidos por las ideas agustinianas e interpretando a santo Tomás, con Domingo Báñez como representante, daban más importancia a la trascendencia y omnipotencia de Dios:

Para Báñez, el punto de partida de toda afirmación ha de ser el que Dios es Causa Primera, Señor y Dueño de todo, Dominador Supremo, y que nada se mueve sino por Él. Cuando se habla de una libertad contingente, no se puede pensar que el acto libre está determinado sólo por el sujeto, puesto que un ser contingente no puede dar nuevo ser a nada, ya que él no posee el ser como propio. De aquí se sigue con absoluto rigor que en toda acción de la criatura (y en concreto, del hombre) interviene necesariamente una acción previa de Dios que la hace metafísicamente posible. Para que el hombre pueda obrar, Dios le da la «premonición física» (una especie de «empujón», si se nos permite de manera más burda) que determina infaliblemente el acto libre (González Faus, 1987: 607).

Los jesuitas, con Luis de Molina a la cabeza, defendían la libertad humana frente al determinismo divino, lo cual representaba un enfrentamiento también con el fatalismo de las ideas luteranas y, en consecuencia, acusaban a la orden de los dominicos de abrazar el error de Lutero. Los jesuitas, más cercanos al humanismo renacentista, buscaban el acuerdo entre libertad humana e infalibilidad divina, creyendo que Dios concede a toda persona gracia suficiente como para que la predestinación de Dios sea acorde con los méritos del hombre, lo que se denomina *post praewisa merita*.⁸ Las ideas molinistas las define igualmente González Faus (1987) con las siguientes palabras:

⁸ Lo que Molina llamó ciencia media. Como hemos visto, el molinismo defendía la idea de conciliar la potencia de Dios y su omnisciencia con la libertad humana. Para ello, Molina añade una tercera ciencia, esta ciencia media, a las ciencias divinas admitidas por los tomistas: la ciencia de simple inteligencia y la ciencia de visión. La primera es la ciencia de las esencias y antecede a todo acto libre de la voluntad divina. Así, Dios conoce todo objeto, el cual no puede ser diferente de como es. De esta forma, Dios sabe que el hombre es un ser racional, tanto si existe como si no, y conoce todo lo que la potencia divina puede realizar. La segunda, la ciencia de visión, o ciencia libre, porque es posterior al acto libre de la libertad divina, se

Molina, angustiado por esas consecuencias prácticas, elabora más o menos la siguiente explicación: Dios conoce lo que cada hombre haría libremente en cada circunstancia o situación (sólo lo conoce: no lo hace; y lo conoce independientemente de Su propio Ser de «Causa Originaria»). De acuerdo con ese conocimiento, y por razones de gobierno del mundo, Dios pone a cada hombre en las circunstancias («x», «y» o «z») en las que Él sabe que ese hombre hará libremente bien o mal. De esta forma cree Molina que se salvan, a la vez, la libertad del hombre y el dominio supremo de Dios (González Faus, 1987: 608).

Aunque desde el Concilio de Trento ya se mostraron las primeras ideas premolinistas en los jesuitas Diego Laínez y Alfonso Salmerón y también, en 1567, cuando Báñez tuvo en Alcalá su primera controversia pública en oposición a esas ideas premolinistas, no fue hasta 1582 en un acto escolástico, celebrado en las escuelas de Salamanca y presidido por el mercedario Francisco Zumel, cuando entró en escena por vez primera el premolinismo. Allí, el padre Prudencio Montemayor defendió una idea que aparecería más tarde en la *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis, divina praescientia, providentia, praedestinatione et reprobatione* (1588) de Luis de Molina. Báñez lo censuró en su *Apología de los hermanos dominicos* (1595) y, como consecuencia de ello, denunció ante el Consejo de la Inquisición al padre Prudencio Montemayor y a fray Luis de León, quien en aquel acto había salido en defensa del jesuita. Báñez los acusó del intento de introducir doctrinas temerarias de tendencia pelagianista. La consecuencia de esta denuncia fue el fallo del Santo Oficio contra Montemayor, que fue obligado a abandonar la enseñanza de la teología, y contra fray Luis de León, a quien se le prohibió seguir defendiendo esa doctrina. De esta manera, el premolinismo quedó prohibido en España. Sin embargo, no sucede lo mismo en Portugal, lugar en el que Luis de Molina publica en 1588 su *Concordia* (a pesar de los intentos dominicos de impedirlo),

ocupa de todo objeto que posee ser en algún momento, ya sea pasado, presente o futuro, de esta forma es ciencia de existencia. A través de ella, Dios no puede saber lo opuesto de lo que con ella conoce. A estas dos ciencias, Molina añade la ciencia media, mediante la cual Dios ve en su esencia cómo obraría cualquier libre arbitrio en cualesquiera de los infinitos órdenes de cosas y circunstancias en que la voluntad divina lo colocase. De esta forma, es la ciencia de los futuros condicionados, es decir, futuros que no son absolutos y dependen de una condición, estando así esta ciencia entre la de la simple inteligencia y la de la visión. “Por una parte, no sería ciencia natural, porque a través de la ciencia media Dios no puede saber lo opuesto de lo que con ella conoce. Por otra parte, tampoco sería ciencia libre, porque antecede a todo acto libre de la voluntad divina y porque en la potestad de Dios no está el conocer a través de esta ciencia media nada diferente de lo que en realidad conoce. Sin embargo, esta ciencia media poseería también en parte condición de ciencia natural, ya que antecedería al acto libre de la voluntad divina y no estaría en la potestad de Dios conocer con ella nada diferente de lo que en realidad conoce; y en parte también poseería condición de ciencia libre, porque, en la medida en que Dios decide, por medio de su libre voluntad, poner al hombre en un estado de circunstancias o en otro, el libre arbitrio hará una cosa antes que otra” (<http://filosofia.org/ave/001/a152.htm>). Consultado en línea [20/4/2020].

dando forma a aquellas ideas premolinistas de manera sistemática. La consecuencia de esta publicación fue la amplia difusión del molinismo, ante lo cual los dominicos volvieron a denunciar a Molina ante el Consejo de la Inquisición, alegando contener las mismas doctrinas prohibidas en el proceso de 1582. Por esta razón, los jesuitas, que temían más condenas, apelaron a Roma a pesar del descontento de la Inquisición española y el rey Felipe II. Así, en 1594, el papa Clemente VIII ordenó silencio a los implicados en esta disputa, reservándose la resolución de la causa para sí. Viendo la reacción negativa que esta decisión produjo en el propio Felipe II, el pontífice permitió que las censuras de la *Concordia* se realizasen en España. En 1598 llegaron estos documentos a la sede romana, donde a partir de ese momento se trasladarían todas las discusiones entre dominicos y jesuitas. De esta forma, Clemente VIII, que se mostraba más bien contrario a la condena de la *Concordia*, intentó en vano que dominicos y jesuitas se pusieran de acuerdo mediante conversaciones privadas. Estas fueron tan violentas que a Clemente VIII no le quedó otra alternativa que dirigir personalmente estos debates. El 14 de febrero de 1602 comenzaron estas reuniones, que se extenderían hasta las ochenta y nueve, de tal manera que, en una de ellas, el Papa sufrió un ataque mortal. Su sucesor, Paulo V, reanudó las conversaciones hasta que, finalmente, en 1607, dictaminó libertad tanto para dominicos como para jesuitas de defender su doctrina y prohibió de manera absoluta el calificar de herejía cualquiera de las dos posturas. Los jesuitas, ante esta decisión, nombraron a Molina *victor* y lo celebraron a lo grande con festejos públicos que incluyeron fuegos artificiales, música y corridas de toros.

Esta polémica, como vemos, afectó de forma marcada al catolicismo español. Finalmente, la actuación papal se limitó a pedir respeto para cada una de las opiniones, en un intento de evitar los ataques personales, los insultos o las descalificaciones. Aun con todo, según el estudio de Núñez (2000), en los sermones y, por ende, en las manifestaciones artísticas sobre el tema:

no se aprecia la diferenciación de escuelas. Tal vez no interese tanto la exposición de una teología abstracta, con matices, y sutilezas doctrinales, como la exigencia de cambio de vida en los oyentes. No se aprecian corrientes determinadas de opinión. Si a veces parece advertirse la defensa de un dominico o jesuita de lo que sería la postura oficial de la escuela determinada, la presencia simultánea de un teórico adversario doctrinal defendiendo lo mismo evita la apreciación (Núñez, 2000: 286).

Para nuestro cometido, nos interesa la afirmación que expresa Núñez en cuanto a “la exigencia de cambio de vida de los oyentes”, puesto que esta máxima es la que vemos

reflejada tanto en la comedia que nos ocupa como en otras de argumento bíblico o veterotestamentario. Y es que las reflexiones en torno a este tema realizan una síntesis entre el poder divino y la libertad humana; Dios concede el libre albedrío al hombre para realizar su condición y reafirmar sus valores. Esta síntesis no puede entenderse sin tener presente el concepto de predestinación. Dicha predestinación es un decreto divino y se asocia con la universalidad de la gracia. Dios, con su amor, es capaz de trasformar al hombre y de ofrecerle la salvación desde la eternidad de forma que el hombre desconoce. Sin embargo, este decreto no es algo rígido. No es algo que dependa de un capricho divino (lo cual podría hacer caer en la superstición), sino que solo Dios sabe los merecimientos que cada uno ha hecho, sabiendo que concede a todos la gracia necesaria para la salvación. Es decir, todos los hombres son llamados a la salvación; sin embargo, la gracia divina deja abierta la puerta a la libertad del hombre porque no es anulada por el poder divino.

En lo relativo al teatro de la época parece que lo bañeziano no logró entender o transmitir el espíritu de los nuevos valores. Los teólogos molinistas, en cambio, emplearon nuevas técnicas para expresar la relación de Dios y el hombre. Según afirma Gabriel González (1987), “Los dramaturgos [del Siglo de Oro] son todos molinistas, tanto los autores de autos como los de obras profanas. Quizá la postura bañeziana no distingue adecuadamente, como hacen los molinistas, entre el *ser* y la acción de Dios, y resulta dramáticamente estéril” (González, 1987: 81). En relación con esta idea, traemos aquí una cita que será esclarecedora para el sentido general de *El primer condenado*:

Históricamente el molinismo se nos presenta como una reacción al determinismo luterano; su punto de vista inicial en la solución del problema de la Concordia es salvar la libertad del hombre de los ataques de Lutero. El bañerismo aparece, en cambio, como reacción al molinismo, que, a su parecer, concede demasiado al libre albedrío en detrimento de la dignidad y eficacia de la causalidad divina (Bonet, 1932: 171).

Puesto que la polémica entre bañezianos y molinistas la hemos tratado en este apartado, hemos creído pertinente dejar establecida la relación que se expresa en la cita para comprender mejor los apartados dedicados al estudio y análisis de esta comedia. El problema protestante aparecerá en el sentido último de interpretación de la obra, por lo que hemos querido dejar constancia de este hecho desde este momento.

3. La Inmaculada Concepción

Aunque la polémica sobre la Inmaculada Concepción no es un tema que se aborde por extenso en *El primer condenado*, hemos querido incluir aquí este punto para dar cuenta de este debate muy en boga durante el primer tercio del seiscientos, y que se refleja en otras comedias bíblicas o religiosas en general. Es el caso de las de Godínez, lo que no deja de tener repercusión en su vida: la defensa inmaculista presente en su comedia de *La reina Ester* fue aducida como uno de los cargos de su proceso inquisitorial en 1624.

Este debate se basa, como sabemos, en la creencia o no del nacimiento sin la mancha del pecado original en la Virgen. Este es el pecado por excelencia, aquel que se transmitió a toda la raza humana desde Adán y Eva. Es un tema teológico complicado, del cual se deriva la idea de que el nacimiento sin mancha de María es un antípodo de la redención de Cristo. El teólogo E. Schillebeeckx lo define en estos términos:

La humanidad que María tenía *de facto* era para ella una realidad, interna y personal. El incurrir necesariamente en el pecado original era una cosa intrínseca para María [...]. El hecho de que, a pesar de todo, María permaneció exenta se puede basar únicamente en algo que está fuera de ella misma. Este principio podemos hallarlo únicamente en Cristo. La tensión que existe entre la naturaleza intrínseca del llamado «débito del pecado original» con respecto a María, la tensión —digo— entre esta naturaleza intrínseca y el principio extrínseco de que ella estuviera exenta *de facto* del pecado original nos conduce a la conclusión de que el estado inmaculado de María es una redención por vía de exención o inmunidad (Schillebeeckx, 1969: 83).

Tanto las ideas a favor de la Inmaculada Concepción como las que lo niegan (defienden su santificación) se alimentan en las escuelas teológicas y se mantienen vivas en todos los estamentos, desde los teólogos y predicadores, pasando por artistas, poetas, nobleza, hasta el pueblo llano. Es decir, todos los estamentos, religiosos, sociales y culturales se involucran en este debate. De este modo y como apunta Núñez (2000: 200) se produce “un encuentro de religiosidad popular y de élites, pleno de manifestaciones inmaculistas encendidas y no siempre tranquilas”. Sin embargo, esta polémica no implica un rechazo de la devoción mariana por parte de quienes la niegan, sino que se trata más bien un intento de conocer más acerca su naturaleza.

Esta controversia nació tempranamente en Oriente y su primera manifestación escrita fue en el Protoevangelio de Santiago (150 d. C.). En el siglo V san Agustín no defendió esta idea, lo que detuvo el debate. No obstante, el inmaculismo se difundió lentamente entre la piedad popular durante los siglos siguientes. Según Stratton (1989:

2), el punto clave del movimiento tuvo lugar en 1128, cuando los canónigos de Lyon establecieron la fiesta de la Inmaculada Concepción el 8 de diciembre, obligando a los teólogos a posicionarse al respecto. Muchos de ellos, con san Bernardo a la cabeza, fueron reacios a aceptar unas ideas que entraban en contradicción con las de san Agustín. Los escolásticos las rechazaron totalmente. Pero, un siglo después, la Corona de Aragón dio un impulso a estas ideas, puesto que, en 1218, san Pedro Nolasco fundó la Orden de Nuestra Señora de la Merced para la redención de cautivos, escogiendo el color blanco para sus hábitos, como homenaje a la pureza de María. Además, el rey Jaime I proclamó a sus frailes defensores de la Inmaculada. Paralelamente a estos hechos, santo Tomás de Aquino se mostró contrario a las ideas inmaculistas y, tras él, la Orden de Predicadores estableció su postura maculista, defendida hasta 1854 (Bosch y Mínguez, 2019: 233-234). Frente a los dominicos, los franciscanos y jesuitas siguieron los planteamientos de Duns Scoto, quien propuso el debate ya en el siglo XIV, el cual continuó ininterrumpidamente en los siglos XV y XVI, llegando a su punto álgido en el siglo XVII. El 1616, el carmelita Francisco de Espinosa predicó un sermón en el cual manifestaba el estado del tema a principios de siglo. Había libertad de opinión, aunque en la práctica se tendía más a favorecer la posición inmaculista. No era, ni mucho menos, herética una posición “antiinmaculista”, pero de forma velada se rechaza y se anhela una definición dogmática al respecto (Núñez, 2000: 212). La polémica llegó hasta tal punto que la monarquía española se involucró en el asunto. Con Felipe III se formó la Real Junta de la Inmaculada, de la cual resultó la embajada española en Roma que propició el decreto *Sanctissimus*. Mediante este decreto, el papa Gregorio XV prohibió en 1622 defender en público la sentencia maculista, sin conseguir aplacar las tensiones. Recordemos que será la orden de los dominicos, especialmente, la que rechace las ideas inmaculistas, frente a las demás órdenes, entre las que destaca la de los franciscanos. Las embajadas a Roma continuaron pidiendo que la Iglesia tomase una postura al respecto, pero no fue hasta el reinado de Felipe IV cuando consiguieron del papa Alejandro VII, el 8 de diciembre de 1661, mediante “la bula *Sollicitudo Omnia Eclesiarum*, la declaración de la preservación de María como objeto de culto y fiesta” (Núñez, 2000: 201). Las crónicas del momento dejaron constancia de ello:

Lunes 16 de enero de 1662 llegó a esta Ciudad [Sevilla] y al Cabildo de la Santa Iglesia la noticia de la expedición del Breve Pontificio (que queda copiado entero) en favor de la Concepción Inmaculada de la Reyna de los Ángeles, de cuya alegría hizo luego pública muestra con tres repiques solemnes, disponiéndose fiesta de acción de gracias, que se comenzó Lunes 6 de Febrero, y se continuó los dos días siguientes con tanta solemnidad

que se acostumbre en el Corpus, asistiendo el Cabildo Secular todos tres días, e inmediatamente las fueron haciendo todos los más templos parroquiales y de religiosos con grandeza mucha, que duraron casi todo el periodo de este año, de que la mayor veremos adelante en él mismo con la dedicación del nuevo Sagrario de la Santa Iglesia (Ortiz, 1988: 146).

Se celebraron muchas fiestas y se predicaron muchos sermones en los que se analizaba y comentaba la bula papal. De esta forma se daba a conocer y la polémica cesó, no así el fervor y la devoción popular que fue en aumento, hasta que dos siglos después se definió su dogma.

Este debate inmaculista⁹ ha quedado reflejado en numerosos testimonios que sitúan el resurgimiento de esta controversia precisamente en Andalucía, sobre todo en Granada, Córdoba y Sevilla a partir del año 1610. A este respecto se puede consultar en el Archivo Histórico Nacional de España numerosos documentos (CONSEJOS, L, 2738). En ellos se recoge el auge de la polémica, y la información que proporcionan es de gran valor, puesto que dejan constancia de todo el Archivo de Felipe IV, además de que, con la formación de esta Junta de la Inmaculada Concepción, y a instancias del rey, se reúnen todos los papeles existentes sobre este asunto anteriores a 1652, año de creación de dicha Junta. Así, este libro se inicia con la relación de documentos a partir del año 1610, fecha en que comienzan los movimientos inmaculistas más importantes. Una cuestión que está lo suficientemente en boga como para influir de manera decisiva en las creaciones artísticas no solo en los dramaturgos de la época, queriendo ofrecer su visión del Misterio, sino también en todas las formas de expresión artística. Cabe pensar, además, que las prefiguraciones neotestamentarias sobre la Virgen responden a la necesidad de continuar con este debate, dado que esta imagen y, por ende, la defensa de la Inmaculada Concepción, aparecen en obras de teatro (*La hermosa Ester, Amán y Mardoqueo*, etc.), en autos sacramentales (*La limpieza no manchada* de Lope o *La hidalga del Valle de Calderón*, etc.) y en otro tipo de composiciones, como romances o coplas, algunas de ellas muy populares como aquella que dice: “Todo el mundo en general / a voces, Reina

⁹ La nota 44 del trabajo de Vega García-Luengos (1981) es muy esclarecedora:

“En 1482, Sixto IV prohibía, bajo pena de excomunión, a los dos bandos litigantes, el acusarse de herejía por causa de opinión sobre la concepción de la Virgen. Postura que sigue vigente con posterioridad: tanto Trento, como los Papas Alejandro VI, Pío V (1567), Pablo V (1616 y 1617), Gregorio XV (1622), confirman las constituciones de Sixto IV y prohíben toda discusión pública, e incluso privada, sobre el tema, aunque permiten a cada cristiano disfrutar de su opinión propia” (apud E. Walberg, “L’Auto Sacramental de *Las ordenes Militares* de D. Pedro Calderón de la Barca”, *Bulletin Hispanique*, V, 1903, pp. 387-388).

escogida, / diga que sois concebida / sin pecado original”,¹⁰ que vendrían a mostrar este gran debate del momento. Todo ello, se relaciona también con la pretensión de “dar gusto al vulgo”, por ser un tema que se sitúa en el centro de la devoción popular de forma apasionada.

Esta polémica también quedó reflejada en otras manifestaciones artísticas, cuya fuente de inspiración está, precisamente, en los apócrifos. Desde sus orígenes y durante la Edad Media, estas creencias se representaron de manera implícita o conceptual partiendo de esa literatura apócrifa que narraba la vida de la Virgen María. Estas vagas alusiones fueron concretadas en torno a tres escenas: el abrazo ante la puerta dorada, el árbol de Jessé y la conocida como la triple Anna. La característica fundamental de estas tres imágenes es que presentan un contexto familiar y genealógico sin pecado original (Bosh y Mínguez, 2019: 236). Es decir, hay un interés por la vida de la Virgen y, en consecuencia, por la problemática de su concepción, no quedándose al margen de las conjeturas teóricas ni de las distintas posturas eclesiásticas en todo el proceso del reconocimiento del dogma.¹¹ De esta manera, el desafío se focalizó en representar la Inmaculada y se empezó a mostrar a la Virgen como protagonista de las creaciones pictóricas y escultóricas. En un intento de mostrar imágenes contundentes y accesibles al mayor número de fieles, se dejaron a un lado las narraciones más amplias para concentrar toda la atención en la figura de la Virgen. Los argumentos más empleados para conseguir esa visualización individual fueron los que se basaron en las Sagradas Escrituras, textos canónicos y reconocidos por la Iglesia (Bosch y Mínguez, 2019: 237). Concretamente, se estableció una relación directa entre la mujer apocalíptica y la Virgen María, siguiendo, esencialmente, la interpretación medieval del episodio bíblico de Ambrosio Atpuerto y san Bernardo de Claraval (Llorens y Catalá, 2007: 66). Además, se hizo necesario establecer un repertorio iconográfico de los atributos de la figura de la Virgen, por lo que

¹⁰ Copla de Miguel Cid. Ver Sánchez-Arjona (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 185-186.

¹¹ Un ejemplo de ello es la obra de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Como ya afirmó Butler (2006: 252), las escenas de este recinto estaban basadas en las tesis inmaculistas de los sermones del papa franciscano Sixto IV. Mediante varias metáforas, caracterizadas por un lenguaje más bien fantasioso y sintético, este pontífice había creado un legado teológico que recogió su sobrino Julio II junto a Miguel Ángel, quien plasmó el correlato visual de los sermones de Sixto IV. En concreto, se escenificó la idea fundamental de una bula promovida por este pontífice en 1477, con el título de *Cum praecepsa*: el hecho de que la Virgen hubiera sido concebida sin pecado entraba dentro del proceso de salvación para el que Cristo había nacido. Siguiendo esta idea, Miguel Ángel focalizó la atención del espectador situando al Salvador junto a la Virgen en el centro de su composición titulada “Juicio Final” (1535-1541), realizada ya bajo el pontificado de Pablo III. Sin embargo, estas representaciones sixtinias se perdían dentro una narración más amplia, de ahí la necesidad de crear una imagen más explícita.

se empezaron a imprimir las estampas, hacia finales del siglo XV y principios del XVI, intentando reflejar el grado de pureza que la rodeaba, el conocido modelo de la *Tota Pulchra*. Esta simbología fue tomada de las letanías marianas y del *Cantar de los Cantares*. Estas imágenes eran ya una expresión directa del dogma de la Inmaculada, protagonizadas exclusivamente por la Virgen María y no sus familiares.

Ese modelo sin mancha de la Virgen representa la perfección y reúne en su imagen las cualidades de las más famosas mujeres del Antiguo testamento, como hemos anunciado unas líneas más arriba: Eva, Ester, Tamar, etc., que se entienden como figuras de María. Muchos de los símiles empleados en ella tienen origen bíblico:

¡Oh Eva divina, verdadera Madre de los creyentes! ¡O Rebeca, esposa del divino Israel! ¡O Abigail, desenojadora del celestial David! ¡O Ester, que amansas al soberano Assuero! ¡O Judit, que cortas la cabeza del infernal Olofernes! ¡Propiciatorio, en que Dios se reconcilia con el pecador! Tú eres castillo fortíssimo, dentro de cuyos muros están seguros los que allí se acogen. Tú, fidelíssima defensora de todos los que te alaban. Tú, resplandeciente nuve, que templas el ardor de nuestros apetitos. Tú, rocío deleytable, que apagas el fuego de nuestras culpas. Tú, llave esmaltada de piedras preciosas de virtudes, que abres las puertas del Parayso. Tú, flor entre espinas y rosa de los valles, que alegras los ojos de los que te miran. Tú, fuente del Parayso. Tú, pozo de aguas vivas. Tú, trono de Salomón. Tú, vaso puríssimo, vazón de toda amargura y lleno de consolación. Tú, dulce nombre, ¡O María dulcíssima!, recrea los cansados. Tú, sereno resplandor, alumbras los ciegos. Tú, suave olor de virtudes, alegra los gustos.¹²

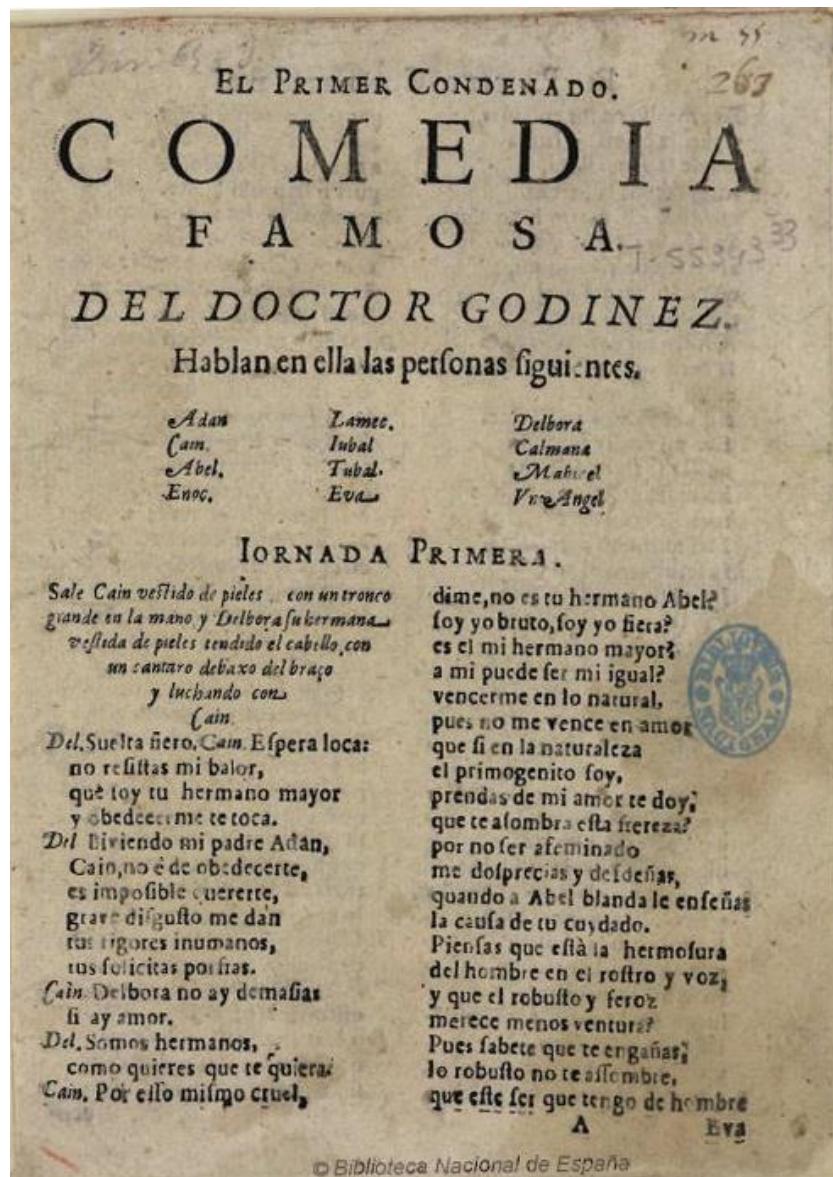
Es María, como se puede leer en este fragmento, paradigma de todas las virtudes, siempre obediente de Dios, humilde, caritativa, casta y modelo de imitación cristiana, especialmente entre las jóvenes. Ya en el siglo XVII, los grandes temas doctrinales acerca de la Virgen se centran en dos ejes fundamentales: por un lado, la grandeza por ser sin pecado concebida, por la plenitud de la gracia y ser madre de Dios. Por otro lado, es puente entre Dios y el hombre, intercesora en una época considerada de crisis y de necesidad del auxilio divino.

En el siglo áureo la vida estaba vinculada fuertemente con la religión y el debate inmaculista es un fiel reflejo de esta afirmación. Puede ser que esto se deba a aquel dirigismo que apuntaba Maravall, mediante el cual se pretendía distraer a la sociedad de la crisis política, social y económica que atravesaban, pero lo que sí parece claro es que fue un tema que movió las pasiones de la sociedad en su conjunto de manera importante, lo cual conservamos en el Archivo Histórico Nacional de España y en los sermones conservados de la época.

¹² Extracto del sermón 10, f. 8, recogido en Núñez (2000: 198).

III. EL PRIMER CONDENADO

La comedia ha llegado a nosotros a través de un solo testimonio crítico, del que se ha localizado un único ejemplar, custodiado en la BNE, bajo la signatura T/55343/33, y conocido tardíamente.¹³ Se reproduce aquí su portada:



¹³ Aunque su título aparece en la mayoría de los índices desde el de Fajardo (1716), es considerada entre las comedias perdidas de la excelente bibliografía de Profeti (1982: 67). Fue localizado y dado a conocer por Vega García-Luengos (1994: 70-71). Ver también Vega García-Luengos (2001: 54-61)

Sus rasgos tipográficos apuntan que fue elaborada en un taller sevillano durante el siglo XVII. En su encabezamiento consta como autor Felipe Godínez, atribución que no ha sido disputada hasta la fecha. Sin embargo, el estudio llevado a cabo en la presente tesis nos ha llevado a novedosas conclusiones que la ponen en tela de juicio. De todas formas, se nos ha impuesto como primer cometido tratar sobre su biografía y su obra, porque, incluso si a la postre la obra no fuera suya, en ellas estarían las claves para entender el motivo de la posible falsa atribución. Estas razones se apuntarán y desarrollarán en el apartado dedicado a la propuesta de atribución (2.2). Asimismo, tendremos ocasión de detallar los aspectos que nos han llevado a dudar de dicha atribución.

1. Lo que hoy sabemos sobre Felipe Godínez y su obra

Felipe Godínez nació en Moguer (Huelva) en 1582, y acabó sus días un 3 de diciembre de 1659. Fue enterrado en la iglesia de San Justo y Pastor de la capital. Aunque durante los años de mayor actividad creativa fue un hombre bien considerado y aplaudido, no logró hacerse un hueco en los estudios de bibliógrafos e historiadores de su tiempo, por lo que hoy en día es considerado uno de los dramaturgos de “segunda fila” del teatro áureo español. Marcado por su “mancha” judía, los especialistas han dividido su producción artística en dos etapas, las cuales responden a su vida y obra antes y después de su comparecencia en el auto público de fe sevillano de 1624.

La atención a su figura se inicia en el siglo XIX, cuando estudiosos como Mesonero Romanos (1858) y Cayetano Alberto de la Barrera (1860) empezaron esta labor, seguida por otros como Menéndez Pelayo (1880), Sánchez-Arjona (1898) y De Castro (1902). Pero no fue hasta la década de los 70 del siglo XX cuando se comenzó a hacer un estudio amplio y serio. En este sentido, fueron clave los trabajos biográficos y bibliográficos de Agulló y Cobo (1969), Simón Díaz (1972) y, muy especialmente, Carmen Menéndez Onrubia (1977), pertinente por el estudio de los cargos inquisitoriales, y María Grazia Profeti (1982), que proporciona un registro modélico de las copias manuscritas e impresas conservadas de su producción.

Un hito destacado es el estudio de Piedad Bolaños Donoso (1983), que obedece lo que fue una tesis doctoral, con aportación de datos novedosos sobre la vida y obra del autor moguereño. Asimismo, los estudios de Germán Vega García-Luengos se han preocupado tanto por la biografía como por la obra dramática de Felipe Godínez; en el de 1986 se pone especial énfasis en las obras que presentan problemas de atribución. Estos estudiosos aún continúan en la actualidad analizando la vida y obra del dramaturgo moguereño, pero en tiempos más recientes hay que subrayar la aportación de Francisco Javier Sánchez-Cid (2016 y 2017), producto de una exhaustiva investigación de carácter historiográfico sobre el “clan judeoconverso” al que pertenece el dramaturgo. Analiza su forma de vida, sus avatares y su problemática como judeoconversos emigrados de Portugal, durante un periodo en el que esta comunidad del país luso aumentó en influencia y riqueza, que ya estaba en auge desde el siglo XVI.

A tal punto llegó el poder de la burguesía mercantil portuguesa que el mismo conde duque de Olivares les favoreció durante sus años de privanza y les abrió las puertas del reino para aprovechar préstamos a bajo interés. Estas medidas formaban parte de un

plan económico para sanear las arcas de la Corona española, lo que hizo que los banqueros y comerciantes portugueses se instalaran en la Península. El Conde Duque recurrió a estas medidas por varios motivos, entre ellos el de reducir la dependencia de los banqueros genoveses y el de dar un impulso al comercio empleando las redes que ya estaban establecidas por los ricos comerciantes lusos, como la familia de Felipe Godínez. Sin embargo, estas medidas se vieron afectadas por un problema de índole religioso y social; el origen judeoconverso de estas familias portuguesas provocó un grave conflicto entre el gobierno político y las autoridades religiosas, que asimismo vivieron Godínez y sus familiares (Cohen, 2018). Los estudios de Sánchez-Cid (2011 y 2016) sobre los antecedentes familiares de Godínez, apoyados en otros de los nombrados anteriormente, indican la pertenencia del clan familiar a sectores cercanos al poder político y económico, como por ejemplo la órbita clientelar del conde de Olivares, el V duque de Béjar y el VIII duque de Medina Sidonia, aunque su origen converso les hizo “vulnerables en los juegos de fuerzas” (Vega García-Luengos, 2012).

A la publicación de estos estudios han seguido otros tantos que van completando la vida y obra de Felipe Godínez. Cabe destacar la página web de la Biblioteca Cervantes Virtual (Vega García-Luengos, 2012), en la que se pueden encontrar buena parte de los estudios fundamentales que hay en lo referente a este dramaturgo, además de los testimonios digitalizados de sus obras y ediciones críticas

La biografía de Felipe Godínez se ha ido desvelando gracias a los datos recuperados en distintos momentos y por diferentes estudiosos. La primera veta y una de las más fecundas corresponde a la documentación que generó el auto de fe de 1624; deben destacarse en esta reconstrucción las aportaciones de diferentes trabajos de Bolaños y, de forma muy significativa, los de Sánchez-Cid, por la aportación de documentación novedosa, especialmente en su estudio de 2017.

Felipe Godínez nació antes de la Nochebuena de 1582 en Moguer (Huelva)¹⁴ y perteneció a una familia de judíos portugueses que se trasladó a esta localidad¹⁵ para potenciar la actividad mercantil que ya llevaban a cabo en el Algarve, su lugar de

¹⁴ No se sabe la fecha exacta de su nacimiento, pero sí se tiene constancia de una copia de su partida de bautismo, fechada en la Nochebuena de 1582 en la iglesia de Santa María de Moguer, lo cual viene a cerrar definitivamente este punto de su biografía, puesto que en las relaciones del auto de fe sufrido en 1624 se solía ubicar su nacimiento entre los años 1584-1588 (Sánchez-Cid, 2011: 281-282).

¹⁵ Esta migración de cristianos nuevos fue bastante común antes de la anexión de Portugal (Sánchez-Cid, 2011: 264).

procedencia. Sus padres fueron Duarte Méndez Godínez¹⁶ (regidor perpetuo de Moguer) y María Denís Manrique. La rama paterna de su familia pertenecía, precisamente, a la burguesía mercantil y fue en este campo donde se centraron los intereses del padre. Por la parte materna, algunos miembros de su familia destacaron por su dedicación a la medicina. Ambas profesiones, como es bien sabido, se relacionaban con las comunidades judaicas (Sánchez-Cid, 2016, 264).

Sin desentenderse de los negocios familiares, debió de formarse en diferentes colegios de jesuitas,¹⁷ como el de Madrid, puesto que se tiene constancia de su ingreso en la congregación de la Anunciación de Nuestra Señora hacia el 20 de diciembre de 1597, recién cumplidos los 15 años (Sánchez-Cid, 2016: 221); y es probable que iniciara sus estudios en el colegio San Hermenegildo de Sevilla y que los continuase en el de Santa Catalina de Trigueros, situado cerca de Moguer, según una hipótesis de Sánchez-Cid (2009). En 1610 obtuvo el título de Bachiller en Teología, expedido por el Colegio Mayor de Santa María de Jesús de Sevilla. Entre 1613 y 1619 debió de alcanzar la condición de presbítero, puesto que a partir de esa fecha se le reconoce como tal. Así lo deduce Bolaños de dos cartas que su padre escribe y que se encuentran en el Archivo de Protocolos de Moguer:

Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo, Duarte Méndez Godínez, vecino e regidor de la villa de Moguer, digo que [...] Felipe Godínez, mi hijo, quiere ir a la ciudad de Faro, del reino de Portugal, a recibir órdenes de Evangelio y para el viaje y para impear cierto buleto y para otras costas y gastos que se le ofrecen para el dicho negocio en que es necesario de gastar mucho dinero, me ha pedido que para en cuenta de la legítima que de mí y su madre ha de haber, le dé y entregue algunos bienes; e yo, viendo que pide cosa justa [...]. Fecha la carta en Moguer, en veinte y siete días del mes de noviembre de mil y seiscientos y doce años [...] (Bolaños, 2012: 527).¹⁸

Tras nueve meses, su padre volvió a escribir lo siguiente:

Sepan cuantos esta carta vieren cómo nos, Duarte Méndez Godínez y doña María Denís, su mujer, vecinos de esta villa de Moguer [...], otorgamos por esta carta y decimos que por quanto el licenciado Felipe Godínez, clérigo y presbítero, nuestro hijo, tiene estado

¹⁶ En origen fue Méndez Fernández, pero la situación de los judeoconversos en esta época hizo que muchos de ellos se cambiaron los apellidos para eludir su marca judaica y facilitar así su inserción social y profesional, como se ha constatado en otras personas de su condición. Este fue el caso de Felipe Godínez que, en los primeros documentos que se conservan, aparece como Denís Manrique o Denís Godínez, para pasar a Godínez Manrique alrededor de 1624, y terminar solo con Godínez a partir del auto de fe de ese año (Vega García-Luengos, 2012).

¹⁷ Hecho que imprimirá en el dramaturgo el gusto, y una determinada posición, por ciertos temas alrededor de los cuales gira su teatro, especialmente de tema religioso.

¹⁸ Archivo de Protocolos de Moguer: sig. 61. Escribano Público: Francisco Enríquez. Año de 1612, ff. 699r-700r. Tomo la cita y la referencia del trabajo de Bolaños (2012), quien en esta cita y la siguiente ha modernizado las graffías, puntuación, etc.

de predicador y sacerdote y no tiene bienes y hacienda con qué poderse sustentar conforme a su estado, ni nosotros hasta ahora se los hemos dado y nos ha pedido le demos y entreguemos alguna hacienda y, viendo que pide cosa justa lo queremos hacer; por tanto, otorgamos al dicho licenciado Felipe Godínez, nuestro hijo, que está presente, para en cuenta de lo que le tocare e pueda tocar de la herencia futura de nosotros [...] En Moguer [...] en veinte y siete días del mes de agosto de mil seiscientos y trece años [...].¹⁹

De estas cartas se extrae un dato: entre los nueve meses que transcurren de una a otra Felipe Godínez debió de obtener la condición de sacerdote, pero sin que podamos confirmar si consiguió ir a Faro para completar estos estudios o lo hizo en otra sede episcopal, por haber desaparecido el Archivo Eclesiástico de Faro (Bolaños, 2012: 528). También parece que cursó estudios jurídicos en la facultad de leyes de la Universidad de Alcalá, los cuales, con bastante seguridad, los terminaría en Valladolid, con el traslado de la Corte.²⁰

Asimismo, hay que tener en cuenta otro dato biográfico que condiciona, de alguna manera, sus formas y fuentes de creación. Según Menéndez Onrubia (1985), el hecho de que viviera en torno a Sevilla –en la conocida como etapa andaluza, antes de la madrileña– condicionó el contenido y la forma de su creación dramática. La capital hispalense, a diferencia de Madrid, era el reflejo del rico comercio con América y del desarrollo de los círculos científicos y literarios con una gran carga humanista. Era campo abonado para el desarrollo de ideas religiosas que encontraron eco en el de Moguer, y que la estudiosa detecta en los cargos de que fue objeto en el proceso inquisitorial, tal como aparecen en las relaciones a que dio lugar el auto de fe de 1624:

Resumiendo, Godínez se muestra, sacerdote, predicador y teólogo, pertinaz en sus primitivas creencias, admitiendo la existencia de Dios del Espíritu Santo como vehículo, junto con la Biblia, para llegar al contacto directo con la divinidad, pero rechazando todo lo concerniente a la gran “pascua” judía de la resurrección de Cristo, a partir de la cual comienza a desarrollarse el catolicismo como la nueva historia del pueblo elegido. Lo esencial de la religión israelita ha quedado incorporado en el engranaje interno del cristianismo, y Godínez encuentra un ambiente propicio en las inquietudes espirituales sevillanas, en la corriente alumbradista e iluminista (Menéndez Onrubia, 1977: 98).

Sobre su faceta como predicador tenemos algunas noticias en esas mismas relaciones, donde se hace notar que en sus sermones había “proposiciones susceptibles de

¹⁹ Archivo de Protocolos de Moguer: sig. 63. Escribano Público: Francisco Enríquez. Año de 1613, ff. 604v-607r. Tomo la cita y la referencia del trabajo de Bolaños (2012), quien ya publicó estas cartas en Godínez (1991: 38-147).

²⁰ Se pueden consultar estos y otros testimonios en el portal Cervantes Virtual dedicado a Felipe Godínez: http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/biografia/#bio4. Y para un análisis exhaustivo de ellas se puede consultar en trabajo de Sánchez-Cid (2009).

censura” (Vega García-Luengos, 1986: 25). Las penas que conllevó el proceso le hicieron recalcar en Madrid. Pero antes de este giro vital, ya había destacado por su ingenio, y sus primeras comedias, como *La reina Ester*, habían traspasado las fronteras andaluzas, ya que Cervantes, en 1614, en su *Viaje del Parnaso*, escribió: “Este, que tiene como mes de mayo / florido ingenio, y que comienza ahora / a hacer de sus comedias nuevo ensayo, / Godínez es” (Cervantes, 1972: 68).

Dicho desplazamiento le supuso un gran desarrollo creativo, y es precisamente a este periodo al que pertenecen la mayoría de las obras que se han documentado (fundamentalmente fechadas entre 1624 y 1638). También logró su rehabilitación sacerdotal, cuyo desempeño compaginaría con la escritura teatral.

Las relaciones en la corte con sus colegas, conocedores de su judaísmo, presentan la doble cara que se aprecia con otros personajes de diferentes sectores afectados por el problema. Por un lado, están las sátiras, a las que tan inclinados eran los escritores de la época. Sirva de testimonio lo que de él dice Lope de Vega en una carta dirigida al duque de Sessa en 1628:

La comedia que llaman Godina, por ser su autor el doctor Felipe Godínez, con que tenían amenazados los poetas, se representó ayer. Dícenme que es más judía que de los godos, parto indigno de un hombre de entendimiento: tales son los autores. Otra vez pido perdón a V.M. (Vega, 1943: 131-132)

Pero por otro están las señales de buena relación y respeto, como muestra el propio Lope en su *Égloga Antonio*, fechada tan solo un año después, en 1629, y donde hace decir a un sacristán, metido a autor de comedias, que debe hacerse con textos para representar, diciendo lo siguiente: “Compré comedias famosas / de Montalbán y de Mescua; / diome divinas Godínez; / Luis Vélez, escanderbecas” (Machado Ruiz, 1924: 472).

Esta fama de docto y creador de comedias de tema “divino”, fue elogiado asimismo por Pérez de Montalbán en su *Para todos* de 1632, quien distinguía, además, sus dotes como predicador:

El doctor Godínez tiene grandísima facilidad, conocimiento y sutileza para este género de poesía, particularmente en las comedias divinas; porque entonces tiene más lugar de valerse de su ciencia, erudición y doctrina, [...]. De los amores, los más celebrados, aunque algunos infelices, son Eneas, Ulises y venus [...]; pero sobre todo los de Jacob y Raquel, por ser más firme, más puro, más santo y más misterioso, como encareció galanamente el Doctor Felipe Godínez, excelentísimo teólogo, predicador y poeta, y tan eminente, como general, en todo (Pérez de Montalbán, 1632: fol. 358r).

Esta alusión tuvo su repercusión, puesto que el propio Francisco de Quevedo, respondía a ella con estas palabras en *La Perinola*:

Cita a Godínez y no a San Benito; y no le cita delante de Dios, sino con la misma ponderación que pudiera al gran Filón judío o a León Hebreo; más esto le perdono porque lo merece el ingenio del Doctor, que también es dotor y creo son deudos. Con todo esto le hace un agravio, que da el principado en los autos a Valdivielso; y como que todo lo ha escrito bien el Godínez, ha salido en algunos autos mucho, y es más señalado por los autos que todos. [...] prefiriendo a todos el amor de Jacob y Raquel, cita a Felipe de Godínez, y le llama excelentísimo predicador y teólogo; y siendo cosa del Testamento Viejo no cita a otro autor.²¹

Montalbán, siguió contando con él para el homenaje a Lope de Vega tras su muerte, la *Fama póstuma* (Madrid, 1636), donde se incluye su “Oración fúnebre en prosa”. La Barrera (1969) también indicaba que Godínez habría pronunciado el “sermón panegírico por las honras de Jerónimo de Quintana, el cronista de Madrid, fallecido en 1644” (Carrasco, 1981: 546-547). José de Miranda y la Cotera recogió la última justa poética en que participó Felipe Godínez, *Certamen angélico... a Santo Tomás de Aquino* en el Madrid de 1657²². Uno de los poemas de Godínez que allí aparece, compuesto a causa de la celebración que los familiares del Santo Oficio hacían a su titular San Pedro Mártir, es un soneto en el que se hace una comparación entre la justicia y la misericordia, dándose la preferencia a esta última (f. 48).

Los testimonios expuestos hasta ahora se relacionan con los contenidos religiosos tan cultivados por nuestro autor y con la popularidad adquirida al componer comedias de tema veterotestamentario en los que, frente a la producción de sus contemporáneos, Felipe Godínez destaca. Esto fue igualmente subrayado por personalidades significadas de la vida literaria del momento como Ulloa Pereira²³ o Enríquez Gómez²⁴ que dejaron constancia de su admiración hacia el dramaturgo.

Antes de adentrarnos en su teatro, merece la pena trasladar aquí algunos ejemplos de su producción poética. Se han conservado pocos textos, de los que prácticamente la totalidad son “poemas de circunstancias”. Entre ellos encontramos glosas, décimas, romances, tercetos, y, especialmente, sonetos, aparecidos o como textos laudatorios en

²¹ Francisco de Quevedo, *La Perinola*, ed. A. Fernández Guerra, BAE, XLVIII, 467-468. Cita y referencia extraída de (Caro Baroja, 1961: 226, nota 58).

²² Referencia extraída de Carrasco (1981: 549).

²³ Su amistad con el poeta converso Luis de Ulloa Pereira es conocida gracias a la epístola que le dedica a Godínez en sus *Versos* de 1659 (Vega García-Luengos, 1986: 24).

²⁴ Antonio Enríquez Gómez, con quien le asocia su origen judío y los problemas inquisitoriales, escribió en el prólogo a su *Sansón Nazareno* (Ruan, 1656): “el doctor Godínez se llevó por las sentencias los doctos”.

preliminares de libros de otros autores o en obras colectivas para celebraciones concretas de diversa índole.²⁵ El primer testimonio del que se tiene constancia de su faceta como poeta, y como escritor, lo encontramos en los preliminares de *Mercurius Trimegistus*, de 1604, con un soneto suyo en alabanza al autor de la obra, Bartolomé Jiménez Patón:

De Felipe de Nis Godínez

Cuando te llamo inadvertidamente,
por dar el nombre que a tu fama debo,
Demóstenes segundo, Tulio nuevo,
con lo pasado agravio lo presente.
Agora sí que vence dignamente
la toga venerable, agora pruebo
que den las armas el laurel de Febo
a tu lengua expedida y elocuente.
Si fuera tal, mostrara con la suya
cuanto dijo Pitágoras, callando
con más aprobación y confianza;
ya no con la de Plauto, con la tuya
hablan las nueve hermanas, publicando
en tu misma *Elocuencia* tu alabanza. (Profeti, 2009: 33-34)

En 1610 aparece otro poema suyo, “Glosa en octavas”, en la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús*²⁶, que comienza: “Concibió por nuevo orden engendrado...”. Existen otras composiciones poéticas, recogidas por Profeti (2009), que muestran ciertas constantes, de las que participan desde ese primer poema conocido en la obra de Patón de 1604 hasta los últimos que datan de 1657²⁷. Entre ellas estarían la abundancia de figuras retóricas (con predominio de la hipérbole, antonomasia, repeticiones, etc.) y las alusiones clásicas (Profeti, 2009: 39).

Como ya hemos apuntado, uno de los aspectos que más llaman la atención es su gusto por los contenidos bíblicos, especialmente del Testamento Viejo, que se relaciona, a su vez, con su origen judeoconverso. Esto le ha procurado una singularidad entre los dramaturgos de nuestro siglo áureo. Una singularidad respaldada por los números, puesto

²⁵ A este respecto, se pueden consultar los trabajos de Simón Díaz (1972), Profeti (1982 y 2009) y Vega (1986).

²⁶ Glosa. Publicada en F. de Luque Fajardo, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús*, [...] Sevilla, L. Estupiñán, 1610. Cita tomada de Profeti (2009: 35).

²⁷ Estos, escritos solo dos años antes de su muerte, se componen de: décimas, un soneto, dos glosas y algunos tercetos, publicados en el *Certamen angélico en la grande celebridad de la dedicación del nuevo y magnífico templo que su grave convento de religiosos de la esclarecida orden de predicadores consagró a San Tomaso de Aquino* [...], Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657, (Profeti, 2009: 37).

que Godínez se sitúa a la cabeza en ediciones –34 concretamente– de tres comedias de tema veterotestamentario. En relación con toda su creación, las obras sobre esta materia suponen un tercio del total (Vega García-Luengos, 2013, 70).

Las primeras obras conservadas datan de 1613, que probablemente se estrenaran en Sevilla: *La reina Ester*, *Ludovico el Piadoso* y *El soldado del cielo San Sebastián*, aunque esta última tiene serios problemas de atribución (Vega García-Luengos, 2012). Su producción total consta de 21 comedias de autoría segura, de las cuales seis tratan asuntos profanos y 15 son de materia religiosa. En cuanto al primer grupo, solo una, *Ludovico el Piadoso* (1613), es de tema histórico. Las cinco restantes son de tema cortesano, “comedias serias de enredo palatino” (Vega García-Luengos, 2004: 111): *La traición contra su dueño* (1626), *Acertar de tres la una* (1623-1630), *Aun de noche alumbría el sol* (1630-33), *Cautelas son amistades* (1630-34)²⁸ y *Basta intentarlo* (1635-37).

Como hemos dicho, su producción más conocida y aplaudida es la religiosa, en la que pueden considerarse dos bloques: las de tema bíblico, de cuyas características nos ocuparemos en un epígrafe específico, y las de santos, cuya nómina la forman: *San Mateo de Etiopía*, *La Virgen de Guadalupe*, *De buen moro, buen cristiano*, *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile* y *Ha de ser lo que Dios quiera*. Piezas a las que hay que sumar tres autos sacramentales: *El divino Isaac*, *El premio de la limosna* y *Rico de Alejandría*, *El príncipe ignorante discreto*, y uno navideño: *Los pastores de Belén*.

Además, otras cuatro comedias religiosas son de atribución dudosa: *La milagrosa elección* (conservada bajo el título *La corona derribada y vara de Moisés*, atribuida a Lope de Vega), *La venganza de Tamar*, *El soldado del cielo San Sebastián* y *Celos son bien ventura*.²⁹

Respecto a los temas que impregnán sus obras, se han destacar, como ya se ha hecho en varias ocasiones, dos grandes núcleos: el honor³⁰ y la conversión (o el perdón

²⁸ Comedia recientemente editada por la doctora Rivera Salmerón en su tesis defendida en 2018 en la Universidad de Valladolid.

²⁹ Respecto a estos problemas de atribución se puede consultar los rigurosos trabajos de Vega García-Luengos (1986, 1987, 1998) y Urzáiz (2002: 340-344), donde se da cuenta de estos problemas, así como de algunas representaciones de las que se tiene noticia.

³⁰ La importancia del honor en obras de este periodo es notable, como en las de Lope de Vega, influido por el *Gentiluomo*, de Girolamo Muzio. Muchos estudios se han preocupado por estudiar este tema, entre los que destacan los de Américo Castro (1916), Menéndez Pidal (1944), Chauchadis (1982), Arellano (1988, 1995, 2013, 2015) y Losada Goya (1993).

de los pecados). El primero está muy presente en los escritores de la época, respecto al cual cabe citar las palabras de Vega García-Luengos:

La adhesión al cuerpo social de los españoles del momento se articula fundamentalmente mediante ese principio que llaman «honor» y que tiene como factor fundamental, entre otros, el de la limpia ascendencia. Es un riguroso concepto, por el que se acepta o rechaza a las personas, y que en la práctica ha llegado a cimentarse en algo ajeno a ellas. El individuo hace depender su mayor estímulo vital del qué dirán, de los otros. Su importancia es externa: se equipara a la vida, como pueden contarnos muchas comedias que tienen en este tema uno de sus máximos sustentos. [...] La recurrencia al tema, como motor de tantas acciones en las comedias barrocas, no quita el que en ellas aparezca la contestación contra el mismo. En determinadas piezas de unos autores y de otros, se formulan críticas a ese concepto que desvincula la honra de los méritos personales, de la virtud, de los valores religiosos (1993: 581-582).

Germán Vega repasa varias comedias de Godínez para respaldar estas ideas, deteniéndose principalmente en *La traición contra su dueño*, *Aun de noche alumbrá el sol*, *Cautelas son amistades y Basta intentarlo*, además de en *La Virgen de Guadalupe*, en la que el galán plantea medir el honor de un caballero para determinar si es merecedor de la dama a quien ama; de *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile*, donde los méritos de los antepasados se entienden como ajenos; y *Las lágrimas de David*, donde se desvincula el honor terrenal del celestial (Vega García-Luengos, 1993: 584).

Relacionado estrechamente con el honor, encontramos la segunda obsesión del moguereño: la posibilidad de una auténtica conversión, del verdadero perdón de los pecados cometidos. Como se puede deducir de su biografía, su ascendencia semita y el proceso inquisitorial que sufrió en 1624 le pasaron factura, puesto que sus “pecados” quedaron en evidencia. Es un motivo que vuelve una y otra vez, especialmente desde la fecha clave, la idea de que Dios puede perdonar y convertir al pecador mediante la gracia. Su misericordia es capaz de transformar el corazón de los hombres y convertirlos en buenos cristianos e, incluso, en santos, como se deja ver en títulos como: *De buen moro buen cristiano* (basada en la vida de San Bernardo de Alcira), *Ha de ser lo que Dios quiera* (donde se defiende la figura de la Inmaculada Concepción y el modo de vida de los franciscanos) y *El fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile* (donde Dios todo lo puede, incluso convirtiendo al ladrón Luquesio en fraile). De igual manera, en algunas de sus comedias bíblicas y hagiográficas se trata la posibilidad de una auténtica conversión y el perdón de los pecados, como en: *San Mateo en Etiopía*, *Las lágrimas de David y Amán y Mardoqueo*; también en la que se le atribuye *El primer condenado*, a la dedicaremos espacio para analizar pormenorizadamente en las páginas siguientes.

Otro de los temas que destacan en la producción de Felipe Godínez, como señala en su tesis doctoral Esperanza Rivera Salmerón (2018), es el de la amistad. Algunos personajes de sus obras reflejan una lealtad para con otros que supera en importancia a “las relaciones amorosas, el ansia de poder e incluso el amor a uno mismo” (Rivera, 2018: 587).

Como se deduce de lo dicho, el corpus de comedias de Felipe está bastante bien definido, gracias a los trabajos de los estudiosos citados anteriormente. Por el contrario, contamos con muy pocas ediciones modernas de sus obras. Afortunadamente, gracias al proyecto Edición y estudio de la obra de Felipe Godínez (FFI2014-54376-C3-3-P), dirigido por Vega García-Luengos, de la Universidad de Valladolid, y coordinado con otro dedicado a Antonio Enríquez Gómez, que dirige González Cañal, de la Universidad de Castilla-La Mancha, se ha estado trabajando para la edición de las comedias de estos dos escritores.

El proyecto editorial de la obra de Godínez, en el que se inserta este trabajo, se ha ocupado de las comedias completas del dramaturgo, que en breve verán la luz en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Anteriores a este proyecto, contábamos con ediciones modernas de tan solo siete de sus comedias de atribución segura: *Amán y Mardoqueo* (1887 y 1981), *Aún de noche alumbría el sol* (1858 y 1991), *Las lágrimas de David* (1986), *Ludovico el Piadoso* (1986), *La reina Ester* (1981 y 1986), *Los trabajos de Job* (1991) y *La traición contra su dueño* (1975). Además de las ediciones de sus autos: *Autos sacramentales* (1995), *Coloquio segundo de Los pastores de Belén* (1998) y *El divino Isaac* (1986).

1.1. El proceso inquisitorial de 1624

Como ya se ha indicado en puntos anteriores, el auto de fe que tuvo lugar el 30 de noviembre de 1624 en Sevilla marcó un antes y un después tanto en la vida como en la obra de nuestro autor, por ello hemos considerado que este episodio de su biografía merecía un apartado específico. En este proceso se hace mención del cambio de apellidos que se ha comentado en la nota 16 y de las serias dudas que sobre él se tenían acerca de su verdadera conversión. Debió de ser un duro proceso para nuestro autor, dado que tras este desagradable hecho fue expulsado de Sevilla, inhabilitado como sacerdote y le fueron confiscados todos sus bienes. Todo ello le obligó a trasladarse a Madrid (en compañía de

su madre y de sus hermanas Felipa y Ángela), donde empezaría una nueva etapa mucho más documentada y prolífica en cuanto a su producción literaria.

Hasta la publicación de Sánchez-Cid (2017), sabíamos que Felipe Godínez aparecía en segundo lugar dentro de una lista de cincuenta penitenciados que tenían que comparecer en el auto público de fe de la Inquisición sevillana, con los cargos de haber sido “hereje, judaizante y encubridor de herejes”. El primero que escribió acerca de este proceso inquisitorial fue Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882). Sin embargo, serán tres los testimonios de primera mano, que fueron recogidos y publicados por A. de Castro y Sánchez-Arjona, los que tendrán mayor alcance, y que ya fueron comentados por el profesor Germán Vega (1986: 25):

- El Tratado y relación de Alonso Ginete, impreso en Montilla en 1625.
- El manuscrito incluido en el tomo 69 de “Varios” de la Biblioteca Colombina.
- El manuscrito del Padre Muñana que se custodia en la Biblioteca Municipal de Sevilla.³¹

De estas noticias en torno al auto de fe se extrajo mucha de la información que teníamos acerca de Felipe Godínez y su familia, así como del proceso inquisitorial. Como explica Vega García-Luengos (1986: 25-33) los dos primeros fueron hallados por A. de Castro en 1871 y 1883, aunque no fueron publicados hasta 1902 en las *Memorias de la Real Academia Española*, asentándose como los testimonios más fiables. El de 1871 es en el que se basa Menéndez Pelayo y ya había sido transscrito por Montero de Espinosa (1849) para su *Relación histórica de la judería de Sevilla*, pero sin asociar este acontecimiento con el reconciliado Felipe Godínez. Sánchez-Arjona extrajo esta noticia para, esta vez sí, relacionarla con nuestro dramaturgo en sus *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla* (1898), añadiendo la referencia al manuscrito del Padre Muñana, como que tenía 36 años en 1624, aunque sin transcribirlo (Vega García-Luengos, 1986: 26). Pues bien, en estas publicaciones se explican algunas cuestiones acerca del proceso inquisitorial de Felipe Godínez. En la *Relación* de Alonso Ginete se dice que es “judío de todos los cuatro costados” y en el testimonio de la Biblioteca Colombina se lee que era “descendiente de cristianos nuevos”. Gracias a ellos también hemos podido saber que “Un su abuelo fue penitenciado con sambenito y un su tío pasó

³¹ Tomo esta información del trabajo de Vega (1986) de donde excluimos todos aquellos testimonios con datos erróneos que se fueron reproduciendo a lo largo de la historia de los estudios literarios, citando aquí únicamente aquellos de los que se trajeron datos que hoy se tienen por ciertos y comprobados.

a Berbería en donde andaba con hábito de judío, diciendo que se había cansado de ser cristiano" (Vega García-Luengos, 1986: 33-34). Con todo, la causa de su comparecencia en el auto de 1624 parecía deberse a su "actitud" judaizante y por haber escrito o dicho ciertas expresiones sospechosas de herejía. En el manuscrito de la Colombina se lee:

Observante de la ley de Moysén, haciendo sus ritos y ceremonias, creyendo que era buena, que en ella se había de salvar, en prueba de lo qual había predicado muchas proposiciones heréticas y otras blasfemias erróneas y temerarias; y en particular, siendo de poca edad había guardado los ayunos de la dicha ley de Moysén sin comer ni beber en todo el día hasta la noche o a la salida de la estrella; y entonces cenaba cosa de pescado, fruta y no carne; y queriéndose mostrar más observante de dicha ley que los demás de su casa, siendo de edad de nueve o diez años, con particular cuidado preguntaba, después de haber ayunado, si había de ayunar más; y no comía anguilas, cassón ni jibia ni otro pescado que no tuviese escamas, ni perdiz, ni conejo ni sisos ni cosa que no fuese desollada, por estar prohibido en la dicha ley de los judíos. [...] y como tan aficionado a esta ley hizo algunas obras en verso de historias del Testamento Viejo como la comedia *La reyna Esther y La harpa de David*, en las cuales se habían notado algunas proposiciones, en particular que el ángel San Gabriel había aparecido a la Reyna Esther y le había dicho que del linaje de Israel había de nacer el hijo de Dios y tener madre sin pecado original. Y habiendo dicho además que había entendido un lugar en la Sagrada Escritura, el que no había entendido S. Jerónimo cuando lo había comentado; y siempre que hablaba de Cristo Nro. Sr., hablaba con equivocación de palabras, de que causaba escándalo y mormoración; y refiriendo un sermón de un portugués dijo que había dicho: ¿qué pensáis que es la Sma. Trinidad sino como una noria que el artificio es el Padre, y el agua el Espíritu Santo y Jesucristo el asno? Y hablando de Nro. Sr. Jesucristo dijo que Cristo *non est opus factum*, la cual proposición es herética; y también dijo en otra ocasión que en la primera venida de Dios al mundo no se reformaban los cuerpos, sino las almas, la cual proposición es temeraria y tiene sabor de herejía, y es doctrina de alumbrados... Y asimismo predicando había dicho, favoreciendo a la nación de los Judíos, que Dios había dado en persona de Jacob palabra a los judíos de no irse del pueblo Judaico hasta tanto que lo redimiese, dando a entender que no había llegado el cumplimiento desta palabra y que con ella se había privado Dios de la libre potestad que tenía para no poder irse hasta que los remediasen, la cual proposición es herética, pues necesita a Dios que cumpla su palabra sin libertad, quitándole la voluntad. Y continuando sus errores, ha dudado afectuosamente con afecto reflexo de la asistencia y presencia de Cristo Nro. Señor en el Santísimo Sacramento, no haciendo caso de rezar las horas canónicas (Vega García-Luengos, 1986: 34-35).

Fue Sánchez-Arjona (1898) el primero en identificar sus dos etapas vitales, la de Sevilla y la Madrid, estableciendo el estudio de la vida y obra de Felipe Godínez en estos términos. De hecho, Felipe Godínez se ha convertido en modelo de aquellos vilipendiados por la Inquisición y el pensamiento católico, y ha sido foco de las reflexiones generadas acerca de la sincera conversión mosaica en algunos estudios como los de E. Glaser (1957), S. Carrasco (1981) o Menéndez Onrubia (1977). Por su parte, Caro Baroja (1961: 226ss.)

ya había incluido a Godínez dentro del apartado “Predicadores atrevidos”, poniéndolo como ejemplo de la ambivalencia religiosa de ciertos hombres dentro del seno de la Iglesia. Asimismo, el estudioso señala que Felipe Godínez gozaba de la protección de Manuel de Cortizos, afamado y riquísimo banquero y hombre de negocios en la corte de Felipe IV³².

Desde la publicación de Sánchez-Cid (2017) sabemos más detalles sobre este proceso inquisitorial, sufrido por el clan de los Godínez, una vez asentados en la ciudad de Sevilla al comienzo de la década de los veinte. El estudioso relaciona la polémica inmaculista con el origen de la persecución de la familia del dramaturgo. Esta idea, ya expuesta por Turner (1975), es en la que se basa Sánchez-Cid al argumentar que en el año 1622 el Santo Oficio pretendía llevar a cabo un auto de fe “ejemplarizante”, y que en nuestro dramaturgo confluían una serie de rasgos que le hacían ser un candidato adecuado, un “trofeo a cobrar”, por las siguientes razones:

[...] no se había recatado en mostrarse defensor de la Inmaculada; sus ideas habían sido forjadas en años de instrucción en colegios y convictorios jesuitas, en cuya orden habían profesado conspicuos teólogos a quienes debía algunas de sus lecturas predilectas, entre las que sobresalían las del padre Pineda, tal vez maestro directo suyo en las aulas de la Compañía; y, no menos importante, había nacido en el seno de una familia de inocultable ascendencia judeoconversa, a pesar de lo cual había sido ordenado presbítero [...], [y] el estar emparentado con el sacerdote Francisco Méndez —santificado por la opinión popular y tachado de alumbrado por los calificadores del Santo Oficio— junto a algunas proposiciones lanzadas por él desde el púlpito, que podían sonar a heréticas, o, al menos, a dudosa ortodoxia, lo hacían aún más vulnerable (Sánchez-Cid, 2017: 6).

Si bien no sabemos con certeza las actividades que llevó a cabo Felipe Godínez meses antes de su encarcelamiento, que se produjo, posiblemente, a mediados de 1622, junto con su madre, hermanas y sobrina, sí tenemos constancia de que su nombre, y el de otros egregios oradores, se incluía en un pasquín maculista salido de un convento de los dominicos en julio de ese mismo año, de lo cual se infiere que el dramaturgo tenía enemigos dominicos y que, junto con su fama, le convertían en uno de los candidatos ideales para las intenciones del Santo Oficio. Al comenzar el proceso, se le expropiaron sus bienes, que el tribunal subastaba para sufragar los gastos de manutención de los presos, de forma habitual. Los bienes incautados son un reflejo de la prosperidad de la

³² Este hombre fue conocido no solo por su dinero, sino también por los favores derrochados con las clases más poderosas de la época, incluida la reina Isabel de Borbón, así como por su judaísmo. Este dato se recoge en el trabajo de Caro Baroja (1961: 101-129), llamando la atención los pagos que realizó a numerosas personas relacionadas con la ley de Moisés para que rezaran por él en los días posteriores a su muerte, que le sobrevino tempranamente en el año 1650 a la edad de 47 años.

que gozaba la familia judeoconversa (Sánchez-Cid, 2016), especialmente de los documentos hallados sobre los negocios del primogénito de la familia, Jorge Méndez Godínez, de los que se deduce que la familia no cayó en la miseria tras el proceso, como hasta el momento se había creído.³³ En todo caso, a principios del año 1624 se resolvieron las condenas del clan. La madre, probablemente por su edad avanzada, se libró de la prisión y de vestir hábito penitencial. Sus hijas, Felipa y Leonor, fueron condenadas a dos y un año de cárcel, respectivamente. Estas penas fueron relativamente laxas, probablemente porque reconocieron sus faltas contra la fe cristiana y, como era frecuente, hicieron declaraciones inculpatorias de personas allegadas. Y es que, el reconocimiento de las culpas y la denuncia de sus cómplices eran, en realidad, el objetivo principal en los juicios inquisitoriales; así que, aquellos reos que no oponían resistencia eran tratados con mayor benignidad.

Un caso diferente fue el de Felipe y su sobrina, doña Mariana de Acosta. Los inquisidores mostraron discrepancias en sus casos, lo que se tradujo en la demora de un mes, respecto al de las otras mujeres de la familia. En el caso de Mariana, el Consejo de la Inquisición no encontró pruebas concluyentes para poder tomar una decisión y ordenó que fuera “puesta a cuestión de tormento *ad arbitrium moderado*” (Sánchez-Cid, 2017: 11). Respecto a Felipe, se decidieron a esperar “hasta que estén acabados de votar definitivamente todos los procesos de la madre y hermanas de este reo, que se vea lo que resulta de esta complicidad”³⁴. La complicidad a la que se refieren es, precisamente, la de su tío, el padre Francisco Méndez, que influyó sobre sus ideas religiosas, según el propio Felipe, por un breve periodo de tiempo y durante su infancia. Estos detalles eran los que hacían que su caso fuera discutido por los inquisidores, dado la profesión, fama y reputación de Felipe y, por extensión, su familia.

A 20 de marzo de 1624 la familia Godínez, enjuiciados todos por judaizantes, presentaban diferentes situaciones. Por un lado, Felipe, su madre, María Denís, y su hermana Leonor estaban sentenciados de forma definitiva; por otro, Felipa y Mariana aún aguardaban fallo. El auto de la madre y hermanas del dramaturgo se hizo público en junio de ese mismo año, concretamente el 23 de junio en la iglesia del convento dominico de San Pablo; pero el de Felipe se retrasó hasta el 30 de noviembre, día de San Andrés, por tratarse de una fecha más señalada, en la que el acto tendría más expectación y acudirían

³³ Esta idea había sido sostenida por Bolaños (1985: 8).

³⁴ A.H.N.M. Inquisición, lib. 960, fol. 98 rº. (Sánchez-Cid, 2017: 11).

más personas.³⁵ Así que, nuestro dramaturgo pasó cinco meses más que el resto de los miembros de su clan en las cárceles secretas del castillo de San Jorge, en el altozano de Triana, pues su causa, como decimos, tenía un puesto destacado para causar el asombro en el auto de fe. Según Menéndez Onrubia (1977: 90) las dos personas más ilustres de aquel auto eran el propio Felipe y el doctor Fonseca, pero según las indagaciones de Sánchez-Cid, “la condena *ad perpetuam rei memoriam* del padre Francisco Méndez, tenido por santo en la opinión popular, commocionó más profundamente a los sevillanos” (Sánchez-Cid, 2015: 167-169). Aquel 30 de noviembre, en la plaza de San francisco, la comitiva inició el desfile de apertura a las siete de la mañana. Hasta pasadas las dos de la tarde no se terminó de leer las sentencias, y el acto terminó después del anochecer, tras las abjuraciones. Los cargos a Felipe ya los citamos más arriba, dado que dicho documento se reflejó en el manuscrito de la Colombina. Un mes más tarde, en la Navidad de 1624, y como era habitual por las fechas tan señaladas, Godínez realizó una petición de remisión o alivio de su condena. Estas peticiones solían acompañarse de un desembolso económico por parte del reo, lo que corrobora la idea de que la familia no había quedado arruinada por los procesos inquisitoriales o, al menos, que el primogénito de la familia habría sufragado tal gasto. Este hecho, y otros movimientos dentro del tribunal de la Inquisición sevillana, hicieron que Felipe fuera liberado de la cárcel después de seis meses recluido en el hospital de San Hermenegildo, desde el que partió hacia Madrid, tras ser rebajada su condena de seis años a cuatro de destierro, en la primavera de 1625.³⁶ Sus parientes, Felipa y Leonor (su madre y su sobrina ya habían sido liberadas) corrieron suertes parecidas. Sus condenas de hábito y cárcel se conmutaron “en otras penitencias espirituales” por haber “cumplido su penitencia con humildad”.³⁷ Hacia 1626, las hermanas y sobrina del dramaturgo se reunieron con él en Madrid, tras cambiarse el apellido por de la Vega Godínez.

Respecto a las consecuencias literarias de este auto de fe sufrido por el dramaturgo de Moguer y su familia, existen algunos testimonios sobre censuras aplicadas a obras teatrales de Felipe Godínez, como la comedia palatina *La traición contra su dueño* y

³⁵ Bolaños (1991: 43) creía que el retraso en el auto de Felipe Godínez se debía a que su proceso estaba pendiente de sentencia en junio de 1624. Pero, como demuestra Sánchez-Cid (2017: 12), las razones eran otras.

³⁶ Lo que no fue rehabilitado en ese momento fue su condición sacerdotal, aunque sí años más tarde, ni devueltas sus posesiones inmobiliarias. En 1625 percibió una sustanciosa subvención concedida por el duque don Alonso Diego, ya fallecido, y que recogió su sobrina Mariana en su nombre en Sevilla el 4 de noviembre de 1625 (A.H.P.S.-P.S. Leg. 4302; fol. 811 rº) (Sánchez-Cid, 2017: 19).

³⁷ A.H.N.M. Inquisición, lib. 369, fol. 250 vº. Documento citado por Sánchez-Cid (2017: 16), Huerga (1988: 301) y Bolaños (1991: 42).

comedias bíblicas como *Las lágrimas de David* y *La reina Ester* (Cienfuegos, 2019: 165). Existen, además, testimonios de obras hasta ahora desconocidas, como el caso de *El primer condenado*, que han dado lugar a pensar, según Vega García-Luengos (2001: 55), que vienen a evidenciar que este desconocimiento está relacionado directamente con la Inquisición y las imposiciones de la censura. A este respecto Cienfuegos (2019), haciendo un exhaustivo análisis sobre las censuras de la obra de dos judeoconversos dedicados a la literatura como son Felipe Godínez y Antonio Enríquez Gómez, concluye que:

[...] la Suprema no procesó a nuestros dramaturgos judeoconversos por ninguna de sus obras (al menos, no directa o manifiestamente), y solo se conservan expedientes inquisitoriales de un reducido número de títulos, si bien se produjeron otro tipo de efectos en sus respectivos corpus, como la pérdida de alguna obra, o tal vez la permanencia en el anonimato de otras. Sin embargo, el proceso contra Godínez y la vida en clandestinidad de Enríquez Gómez determinarían un celo estricto en la observancia de las reglas en ambos escritores, es decir, una suerte de autocensura que condicionaría la elección de los temas procurando en su tratamiento parecer especialmente respetuosos, con la intención de no herir las susceptibilidades de los censores ni llamar la atención del Santo Oficio (Cienfuegos: 2019: 184).

Muchas son los estudios y publicaciones sobre lo que suponía ser un judío converso en los siglos XVI y XVII.³⁸ Muchos de ellos tratan de personajes judeoconversos, relacionados con la literatura, como Felipe Godínez o Antonio Enríquez Gómez, poniendo de manifiesto que sus azarosas vidas han sido objeto de constante estudio y atención, más que su producción artística a lo largo de la historia de la literatura. Por suerte, este foco de interés ha cambiado hacia sus obras en las últimas décadas, como hemos visto. Por otro lado, es difícil discernir o estudiar los pasajes oscuros de sus obras sin tener en cuenta su origen judío, así como las implicaciones sociales que de este hecho se derivan. Como se ha podido observar en el fragmento anteriormente citado del testimonio de la Colombina, las acusaciones de este auto de fe eran por judaizante; por haber dicho o escrito ciertas proposiciones con un cierto saber mosaico. Las personas de esta procedencia racial en la época, después de haber convivido en territorio español durante varias décadas, habían asumido la adversidad cotidiana, “poniendo en práctica todo un despliegue de fórmulas de ocultamiento y asimilación social” (Vega García-Luengos, 1986: 36).

³⁸ Nombramos algunos a los que ya hemos hecho referencia en este estudio, como los de Caro Baroja (1961, 1985 y 1995), Huerga (1988), Alcalá (1992), Luján (1992), Cohen (2018) o Cienfuegos (2019).

En definitiva, parece que este proceso de 1624, según los testimonios y censuras que hemos aportado, no ocurrió como consecuencia directa de su obra dramática ni poética, sino por su ascendencia judía y por unas circunstancias especiales, en las que tanto su fama como su adscripción a las ideas inmaculistas, le llevaron a ser cabeza de turco de unos intereses que poco o nada tenían que ver con él directamente. Como veremos en los apartados siguientes, Felipe Godínez, dada su educación jesuita y franciscana, defendía una postura muy concreta respecto a temas candentes de la época (ideas inmaculistas o *De auxiliis*), que lo exponían públicamente. De esta manera, sorprende su afán por demostrar una verdadera conversión, su erudición en temas religiosos, así como por ser un hombre valiente a la hora de hacer frente a sus acusaciones. Debieron de ser muchos los actos públicos de conversión para que fuese rehabilitado como sacerdote y pudiera continuar con su labor predicadora, por un lado y artística por otro (Vega García-Luengos, 1993).

1.2. Su teatro veterotestamentario

La lista del teatro de tema veterotestamentario godidiano está compuesta por las siguientes comedias: *La reina Ester, Amán y Mardoqueo, Las lágrimas de David, y Los trabajos de Job*. Con respaldo en copias antiguas también se le atribuyen *El primer condenado*, de la que tratamos en este trabajo, y *La venganza de Tamar*, obra de Tirso de Molina de la que se conserva una versión en la que pudo intervenir nuestro dramaturgo (Vega García-Luengos, 1986: 170). Al parecer, también a su nombre circularon copias no localizadas hoy de *La mejor espigadera* (sobre Ruth) y de *El arca de Noé*, títulos con los que se conocen hoy sendas comedias atribuidas respectivamente a Tirso y a Martínez de Meneses, Rosete y Cáncer. Otros títulos que se le adjudican en unos documentos y otros son *La harpa de David, Judit y Holofernes*. Montalbán en su *Para todos* alude a una obra que trataba sobre Jacob y Raquel. Otras dos piezas no tienen respaldos en testimonios antiguos, pero han sido asociadas al dramaturgo de Moguer en la época contemporánea: *La milagrosa elección* (sobre Moisés) (atribuida a Lope de Vega en el manuscrito que la ha transmitido con los títulos de *La corona derribada y Vara de Moisés*) y *La paciencia de Job* (a nombre de Calderón en la única copia que nos ha llegado, una suelta del siglo XVII).

Todo lo apuntado muestra la primacía de Felipe Godínez sobre todos los demás autores de la época como cultivador de comedias veterotestamentarias. Del total de 21 obras que hoy se conservan de este autor, siete tratan sobre temas veterotestamentarios, lo que supone un tercio del total. Ningún otro dramaturgo escribió tanto y con tanta variedad de planteamientos y perspectivas (Vega García-Luengos, 2013). Es, además, el único del que se tienen constancia de dobles versiones de un mismo pasaje, como *La reina Ester y Amán y Mardoqueo*, de las que contamos con los textos. *La paciencia de Job* y *Los trabajos de Job*, podría ser otro caso, pero no es segura la atribución de la obra citada en primer lugar, aunque haya aspectos que apunten hacia él. *La harpa de David* y *Las lágrimas de David* podría suponer otro doblete, si bien la primera pieza, mencionada en las relaciones del auto de fe de 1624, no está localizada.

Las cuatro comedias de atribución segura tienen rasgos en común que se pueden apreciar fácilmente. Lo primero que cabe destacar es que en toda su producción teatral se aprecia una desbordante imaginación, en la cual conjuga mitos bíblicos y paganos, y en la que se reflejan vivencias propias, así como preocupaciones de época. También destaca en su producción un amplio conocimiento del Antiguo Testamento, hecho nada sorprendente en un dramaturgo doctorado en teología, pero que conjuga con la tradición exegética, mediante diálogos intertextuales (Fine, 2011: 590). Otra característica dentro del conjunto de comedias de tema veterotestamentario es la presentación de un Dios misericordioso y justo, antes que justiciero, donde el perdón debe basarse en la virtud y esfuerzo personal de cada uno.

Otro rasgo definitorio es la utilización de profecías, oráculos, sueños premonitorios, dentro, eso sí, de lo que el propio Testamento contiene. Las profecías bíblicas vienen a ser el mensaje de Dios trasmitido a través de un profeta sobre su vida personal o, lo que es más común, el futuro del pueblo de Israel en una construcción literaria que revela los designios divinos. Y, estrechamente relacionadas con esta característica, tenemos lo que se viene denominando prefiguraciones neotestamentarias. Estas son evocaciones de la llegada de personajes del Nuevo Testamento en tiempos anteriores a su venida al mundo. Es relativamente frecuente que los autores del Siglo de Oro recurran a mezclar elementos del Viejo y Nuevo Testamento, interpretando sucesos y personajes en consonancia con la más pura tradición cristiana (Valladares, 2012). Como veremos a continuación en la breve presentación de cada una de las comedias de Felipe Godínez se muestran estos métodos cada vez de una forma diferente, pero siempre con la misma intención.

Según la cronología aproximada de la composición de estas obras, tenemos en primer lugar *La reina Ester*, cuya fecha de creación se estima alrededor de 1613 y de la que solo se conoce un manuscrito. Este se encuentra en la Biblioteca Nacional, procedente de la biblioteca Ducal de Osuna, bajo el número 17.120 (Vega García-Luengos, 1981: 215). Trata sobre un episodio del Antiguo Testamento especialmente vinculado con los judíos y su persecución. Una historia que le sirve para exemplificar el hostigamiento a un pueblo oprimido que, a su vez, da esperanza a los perseguidos (Vega García-Luengos, 2009b: 22). De esta manera, encontramos un problema de integración que está latente en una sociedad gobernada por un rey que solo atiende a los consejos de su valido. Tanto las premoniciones como las prefiguraciones neotestamentarias las encarna el personaje de Ester³⁹. Las primeras vienen en forma de sueño:

ESTER:

En efeto, yo soñaba
que el pueblo de Dios estaba
con una grande aflicción.
Y era la pena de suerte
que me acuerdo que soñando
los vía a todos llorando
y condenados a muerte.
Todos a Dios se quejaban,
y en medio de este pesar,
viendo a los grandes llorar,
los niños también lloraban.
Entonces yo me ponía
en la divina presencia
en oración, y clemencia
para, su pueblo pedía;
que no se olvidase de él,
pues dicen las profecías
que ha de nacer el Mesías
del linaje de Israel.
Estabas tú sin amparo,
yo con temor y recelo;
mas serenábase el cielo
y salía el sol más claro.
Pues luego, volviendo en mí,
me parece que sentada
en un trono y coronada
con gran majestad me vi.
Soñé, en fin, que yo era el medio,

³⁹ Para más información acerca de los aspectos textuales y dramáticos de esta obra se puede consultar el artículo de Vega (1981): “El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez”.

sin haberlo merecido,
con que a su pueblo afligido
daba Dios vida y remedio.
Cesaba, pues, la aflicción,
y era rey un hijo mío.
Mas a fe, señor tío,
que los sueños, sueños son (vv. 530-564).⁴⁰

Haciendo gala de su imaginación y atendiendo a unas necesidades dramáticas y doctrinales al mismo tiempo, Felipe Godínez cambia la perspectiva en el desarrollo de este acontecimiento. En el episodio bíblico, según la adición de las porciones deutero-canónicas traducidas del griego por San Jerónimo, es Mardoqueo quien tiene este sueño, adelantando el sufrimiento y posterior salvación del pueblo hebreo. Aquí, esta premonición es delegada al personaje de Ester, al que se le suma la prefiguración neotestamentaria de la Virgen María (“y era rey un hijo mío”). Vale la pena recordar aquí las *noticias* antes citadas de la Biblioteca Colombina, halladas por Adolfo de Castro, donde se dice que en esta comedia “se habían notado algunas proposiciones, en particular que el ángel San Gabriel había aparecido a la Reyna Esther y le había dicho que del linaje de Israel habría de nacer el hijo de Dios y tener madre sin pecado original”. Esta proposición susceptible de censura según las *noticias* se materializa en el texto de la siguiente manera:

GABRIEL:
Ester, no tengas temor,
que a Dios de tu parte tienes.
Yo soy el ángel Grabiel.
Ya escuchaste a Daniel,
a David y a la Cumea:
quiere Dios que su hijo sea
de linaje de Israel.
Sabrés, pues, que a una doncella
que ha de llamarse María
hará Dios su madre bella.
Y yo, en allegándome el día,
he de anunciarlo a ella.
No tocará a Virgen tal
el pecado original,
que con la esposa del Rey
no ha de entenderse la ley,
aunque sea general.
Entra a impedir el castigo

⁴⁰ Empleamos la edición incluida en Vega (1986).

con este ejemplo dichoso.
Entra, Ester, haz lo que digo,
porque la ley de tu esposo
no ha de entenderse contigo.
Nadie entra a verle la cara
por el temor de la muerte,
pero bajando la vara
que tiene en la mano, advierte
que su clemencia declara.
Sentencia tendrá propicia
cuando os viéredes los dos,
que en la original malicia
baja con su madre Dios
la basa de la justicia.
No tiene, pues, que temer
la muerte tu pueblo, Ester,
que tú has de librarle de ella,
siendo figura de aquella
de quien Dios ha de nacer (vv. 2876-2912).

Aquí, como se lee, no solo es interesante la aparición del ángel San Gabriel en la comedia, sino que debe destacarse especialmente la participación que tiene el personaje de Ester, que puede estar relacionada con las posiciones inmaculistas y las controversias teológicas *De auxiliis*, temas a los que ya hemos hecho referencia anteriormente. Por lo tanto, parece claro que lo que resultaba sospechoso de herejía no era el hecho de creer en el nacimiento sin mancha de la Virgen, cuando la Iglesia aún no tenía una postura oficial al respecto, sino en el hecho de poner esta idea en boca de san Gabriel.

Amán y Mardoqueo fue escrita hacia 1630 y alcanzó una amplia difusión impresa en los siglos XVII y XVIII, de la que hoy contamos con 12 ediciones (Vega García-Luengos, 2009a). Aborda el mismo pasaje bíblico, pero con notables variaciones. Aunque, en ocasiones, se ha confundido con *La reina Ester*, es evidente que se trata de dos obras totalmente distintas. En esta segunda pieza se nota la presencia de un tema muy frecuente en las escritas con posterioridad al auto de fe, el del perdón y la misericordia divina. No obstante, la prefiguración de la Virgen mediante el personaje de Ester vuelve a estar presente, lo que nos viene a subrayar la importancia de este tema sobre nuestro autor. En esta comedia, la prefiguración aparece en estos términos en boca de Mardoqueo:

MARDOQUEO:
Vedla y admiradla, Egeo,
que no hay verla y no admirarla.
Que estando aquí, aunque es tan bella,
no parece ella en rigor,

sino otra mucho mejor
que se representa en ella (vv. 737-742).⁴¹

Pero si hay una comedia que deja ver claramente la misericordia divina, esa es *Las lágrimas de David*, escrita hacia 1635, fecha de su primera representación y de la que se conocen 13 ediciones, todas ellas sueltas (Vega García-Luengos, 2009a). Su argumento encaja a la perfección con los gustos de Felipe Godínez: el gran pecado del rey David al mantener una relación ilícita con la esposa de Urías, Bersabé; el engaño para que el hitita muera en una batalla contra los amonitas y el arrepentimiento posterior del rey. Es su pieza más representada dentro de las de tema veterotestamentario y la que mayor fama le proporcionó. Encaja, pues, completamente con la obsesión del dramaturgo por el pecado, el perdón y el arrepentimiento del más grande de los reyes de Israel (Vega García-Luengos, 2012). Además, en esta obra se pueden observar con bastante claridad algunas de las consideraciones más importantes en cuanto a la complejidad que conlleva el concepto de designio divino en la mentalidad judía. Dios es el responsable de todas las cosas; todo lo que hay y sucede en el mundo es, en última instancia, obra suya. Incluso los agüeros, los hados o el azar. En esta ocasión Felipe Godínez emplea el término agüero⁴² para referirse a los presagios, comunes, en su obra de tema veterotestamentario:

URÍAS:

¿Qué música militar
es la que turba y suspende
en los días de mis bodas
el más feliz de los siete?

BERSABÉ: Por mal agüero he tenido
que, siendo el último este,
remate en guerras (vv. 77-83).

[...]

URÍAS:

¿Qué temes?

BERSABÉ:

Que Marte venga por ti,
y de mis brazos te lleve,
como quien dice: «Este preso
es mío, que ser no puede

⁴¹ Seguimos la edición de Alice Goldberg, (Godínez, 1981), *Felipe Godínez, dos comedias. Edición anotada de "La reyna Ester" y "Amán y Mardoqueo"*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1986 (Tesis doctoral, Brown University 1981).

⁴² Agüero: género de adivinanza por el vuelo de las aves y por su canto, o por el modo de picar los granos o migajas que se les echaban, para conjeturar los augures buenos o malos sucesos [...] Y extiéndese a cualquier señal o caso que pueda anunciar buen o mal suceso. Todo esto se entiende entre gentiles y bárbaros, y no entre cristianos (Covarrubias Orozco: 2006: 60-61). Para más información de la diferencia entre los conceptos de premonición, profecía, agüero, etc., consultar el artículo de Beltrán y Riera (2015).

hoy tierno amante quien fue
soldado ayer tan valiente» (vv. 90-96)⁴³.

En la Biblia hebrea se muestra a un Dios que presta asistencia por su compromiso con cada uno de los miembros de la comunidad y, precisamente, es a este compromiso al que apela David para pedir el perdón por sus pecados, a través de su arrepentimiento (Beltrán y Riera, 2015). Este arrepentimiento lleva consigo la noción de trasformación, es decir, que mediante la contrición del rey David, en este caso, sufre un cambio que le permite reencontrarse consigo mismo, con quien era antes de cometer el pecado. Y esta es condición para que Dios le asista con el perdón. El autor parece que quiere mostrar la posibilidad real de ese perdón; demostrar que, con un verdadero arrepentimiento, basado en acciones fehacientes, una persona puede convertirse realmente.

URÍAS (muerto):

Muera, aunque inocente, Urías;
vive tú, que un Salomón
importa a la Redención
y al linaje del Mesías
hasta que lleguen los días
que para eterno adalid,
triunfante siempre en la lid
que Dios al dragón predijo,
de una virgen nazca el Hijo
de Abraham y de David (vv. 2680-2689).

Los trabajos de Job, compuesta hacia 1638, cuenta la historia del personaje bíblico, no sin ciertas peculiaridades. El interés del poeta moguereño por Job no solo cobra sentido a la luz del auto de fe sevillano de 1624, sino que también vendría motivado por aspectos sociopolíticos que afectaban a los hombres de aquella época, y por lo tanto a ese público devorador de comedias. El deseo de salir de la crisis que afectaba a España durante los reinados de Felipe III y Felipe IV encontraría en la historia de Job un testimonio de superación que podía insuflarles ánimos.

En esta obra, las premoniciones vienen determinadas por una visión, casi fantasmal, que anuncia la presencia del mismo Demonio:

JOB:
Pareciome que vi ahora
un bulto allí, con el traje

⁴³ Seguimos la edición (Godínez, 1986 y 2014) de Vega García-Luengos (ed.), en *Canon 60. TC/12. Patrimonio teatral clásico español: <http://tc12.uv.es/canon60/C6021_LasLagrimasDeDavid.php>* [12-11-2018].

de Tartaria o Babilonia,
que me amenazaba.

DINA:

¿Dónde?

JOB:

O en otro se transforma,
o exhalación de sí mismo
se ha desvanecido en sombra.

DINA:

¿No es mejor que en esa duda,
veamos si hay quien se esconda
dentro de casa?

JOB:

Bien dices.

Venid, veremosla toda,
que después acabaremos
de poner la mesa. (Roncas, [Aparte]
tristes, destempladas cajas

Tocan cajas destempladas.

parece que a guerra tocan;
mas sea o no, disimulo,
no digan que se me antoja) (vv. 628-643).⁴⁴

[...]

JOB:

Dina,
uestro hijo os lisonjea;
echalde la bendición,
según tengo la pena,
parece que lo despido
para no volver a verlo (vv. 1031-1036).

Como vemos, la aparición de premoniciones sigue siendo una constante en las obras de esta temática, siguiendo, como sabemos, la tendencia del Antiguo Testamento para legitimar la venida del Mesías. También, ya en la segunda jornada podemos leer otro tipo de presentimiento y la actitud paciente de Job:

DINA:

Una súbita tristeza
me ha enervado todo el pecho.

JOB:

Por si toca una guerra
bien es estar prevenido:

⁴⁴ Hemos extraído estos fragmentos de la edición de P. Bolaños Donoso y P. M. Piñero Ramírez (Godínez, 1991).

armémonos de paciencia (vv. 1044-1048).

En *Los trabajos de Job* destaca la forma mediante la cual Godínez ha conseguido representar la figura de Cristo a través del personaje protagonista, como señalan Albuixech (2010) y, sobre todo, Rauchwarger (1978). Esta comedia se presenta mediante una forma cíclica, en la que se relata el pasaje bíblico de Job y el mito del ave Fénix. En la reelaboración del episodio bíblico, Godínez exalta al héroe idumeo, confiriéndole una naturaleza divina, mediante la eliminación de aquellos pasajes en los que la paciencia de Job flaquea. Así, la historia del héroe se acerca análogamente a la del Mesías (Rauchwarger, 1978: 311-321), cuestión que se evidencia al hallar en la obra godidiana diversas referencias mesiánicas. Una de las más llamativas es el hecho de comparar el nacimiento de Job con el ave Fénix, que, a su vez, es símbolo de la resurrección de Cristo (Albuixech, 2010: 171-172), lo cual se lleva a cabo a través del recurso de la prefiguración. Destaca el hecho de que estas referencias no son tan explícitas como en otras obras, pero sí serían muy claras para los espectadores.

JOB:

Príncipes de Edón, vasallos,
por quien en todo el Oriente
dispuso Dios que mi nombre
segunda vez se celebre;
ya se acabaron mis males,
ya renací como Fénix
de mí mismo; escuchad todos
lo que la paciencia puede: [...] (vv. 2488-2495)

De esta forma, se puede apreciar cómo, a través de la comedia, se encuentran varias metáforas y prolepsis que anticipan la gloria a la que eleva Dios al protagonista al final de la comedia.

Las analogías que hemos encontrado en las obras de tema veterotestamentario de Felipe Godínez podremos observarlas también en *El primer condenado*. Además, podemos hacer referencia a los temas que prevalecen en su teatro. Vega García-Luengos encuentra principalmente dos núcleos temáticos que nuestro dramaturgo cultiva con más profusión: el honor y lo religioso. Ambos están relacionados, pues es bien conocido que la pureza de sangre y profesar la fe católica eran las condiciones esenciales para poseer honor en la España de la época que tratamos. A modo de ejemplo: en la obra *Las lágrimas de David*, Godínez hace hincapié en el honor. Los personajes se afanan en demostrar la

falsedad y la fragilidad de dicho principio y su desconexión de la verdadera virtud cristiana. Con ello, lo que pretende Felipe Godínez es, ni más ni menos, demostrar la posibilidad de que se lleve a cabo una auténtica conversión mediante la gracia divina, siendo la misericordia de Dios capaz de cambiar en lo más profundo el alma del pecador o del infiel y convertirle en un buen cristiano e, incluso, en un santo. Este será pues, el mensaje central de su obra. Para ello, una de las herramientas argumentales en la que se apoya nuestro autor en mayor medida es en la transformación de la historia bíblica, eliminando lo referente al castigo del pecado. Así, centra el argumento en el perdón y en la exaltación de la misericordia de Dios (Vega García-Luengos, 1993).

Como hemos ido viendo a lo largo de estos ejemplos, las constantes tanto en los motivos como en las herramientas de los que se valió Godínez para sus creaciones siguen un patrón bastante estable. No obstante, la desbordante imaginación de nuestro dramaturgo no tiene límites y nunca, incluso si tratamos de las dobles versiones, repite los mismos mecanismos; siempre hay algo nuevo y diferente que hace de su teatro algo digno de estudio. Las premoniciones se llevan a cabo de diversas maneras. Así, muchas veces se ponen en boca del protagonista, pero en otras ocasiones se presentan en personajes que son muy cercanos a él, como es el caso de *Amán y Mardoqueo*, donde es Mardoqueo quien anuncia la prefiguración. Otras veces, los presagios vienen en forma de sueño, como en *La reina Ester* o en *Los trabajos de Job*. Tanto los sueños, los pronósticos, los presagios o los agüeros tienen en común un componente mágico; algo incomprensible para la mente humana porque son designios divinos, de los que solo Dios es el responsable y que, por tanto, solo él comprende. Este es un recurso habitual en las comedias de tema veterotestamentario, puesto que es común encontrar este tipo de prácticas adivinatorias, empleadas por “hombres graves” en comedias que tratan de tiempos lejanos (Caro Baroja, 1995, II: 256). Esta afirmación no es baladí, puesto que el empleo de las premoniciones, la astrología, los sueños, etc., ha llevado a algunos⁴⁵ a pensar que el dramaturgo estaba expresando una posición ideológica contraria a la creencia en el libre albedrío. Creemos que nada más lejos. Si bien, como apuntó Caro Baroja, era un recurso habitual para piezas en la que aparecían hombres trascendentales de nuestra cultura (y Adán, sin duda lo es), por lo que es fundamental entenderlo como un recurso que aparece numerosas veces en comedias basadas en episodios del Antiguo Testamento. Por tanto, si esta característica

⁴⁵ Bolaños (2010: 509).

del Testamento Viejo era bien conocida por una persona instruida en teología, como era Godínez, no debe de extrañar que la emplee en sus comedias.

En cuanto a las prefiguraciones neotestamentarias hemos visto cómo son una constante también en este tipo de teatro y que vienen a aunar los dos Testamentos. Ejemplos de esta técnica están muy claros en algunos casos como el de *Amán y Mardoqueo*. Otros, sin embargo, son procesos que se van construyendo a lo largo de toda la comedia y que serían muy evidentes para los espectadores, como el caso de *Los trabajos de Job*. En suma, podemos decir que Felipe Godínez destacó como poeta dramático por su interés en el Antiguo Testamento. Su preocupación por demostrar su verdadera conversión fue mucho más allá que en otros artistas de la época, llevando a las tablas sus experiencias vitales y opiniones a través de episodios bíblicos.

2. Los problemas de atribución de *El primer condenado*

2.1. Resultados del estudio estilométrico

El nombre de Felipe Godínez en el encabezamiento del único testimonio en que se ha conservado el texto de la obra es el primero y principal indicio en favor de su autoría. La historia veterotestamentaria que dramatiza, la presencia en ella de ciertas constantes de su dramaturgia, etc. han arropado esta atribución y no han dejado aflorar dudas sobre ella. Estas han surgido tras someter su texto a un análisis de estilometría. Aunque dejemos claro desde el principio que este tipo de análisis no proporcionan sino indicios, es evidente que deben ser tomados en consideración habida cuenta de la consistencia de los realizados con textos dramáticos auriseculares, dados a conocer en trabajos más o menos recientes (García Reidy, 2019; Cuéllar, en prensa; Vega García-Luengos, 2021 y en prensa). Por lo que concierne a nuestra obra, no quedará más remedio que tenerlos en cuenta al evaluar el conjunto de pruebas sobre la autoría de la obra.

El texto se ha analizado con el programa STYLO (Eder, Rybicki y Kestemont, 2016), que es el utilizado por ETSO, proyecto coordinado por Álvaro Cuéllar y Germán Vega (2017), que en enero de 2021, cuando se llevó a cabo, contaba con un corpus de 2.350 textos, la mayoría de comedias del siglo XVII, de más de 275 dramaturgos. Con todo este conjunto se ha comparado *El primer condenado*.⁴⁶

Los parámetros han sido 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling, que han demostrado su eficiencia para diferenciar autoría en diferentes trabajos (Cuéllar, en prensa; Vega García-Luengos, 2021 y en prensa).

Se ha prescindido de una cincuentena de palabras, fundamentalmente de la que forman parte de dobletes diferenciados por la presencia o no de tildes (cómo/como, qué/que...), dadas las características de algunas de las transcripciones.

A continuación se incluye el gráfico con las 25 obras del conjunto de 2.350 examinadas que —ordenadas de mayor a menor— tienen más afinidad con sus usos léxicos, determinados en esta ocasión por la comparación de las 500 palabras más frecuentes de cada una de ellas:

⁴⁶ Agradezco a Cuéllar y Vega García-Luengos el haber llevado a cabo los análisis de los que se da cuenta aquí.

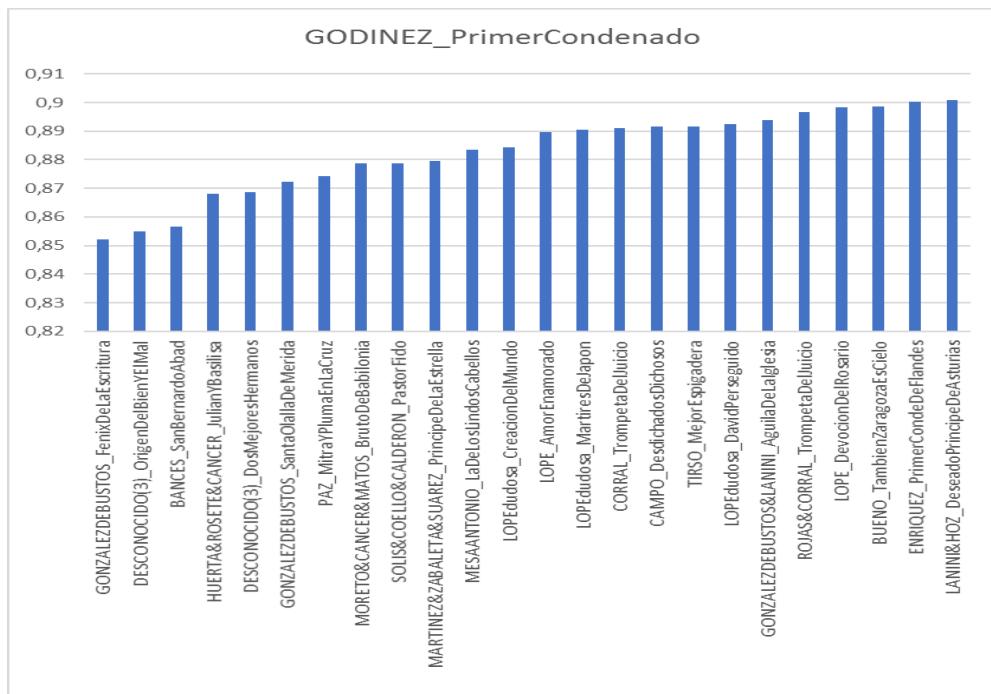


Gráfico de distancias que muestra las veinticinco comedias más cercanas a *El primer condenado* entre las 2.350 obras del corpus de ETSO (15 de enero de 2021), a partir de los resultados de Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling). Cuanto más proximidad al 0 es mayor la afinidad.

Los resultados no favorecen a Godínez. Ninguna de las 25 obras más cercanas a los usos léxicos que ha medido Stylo le pertenece. Lo que esto puede significar se pone más en evidencia si comparamos su gráfico de distancias con el de *La traición contra su dueño*, comedia inequívocamente suya por haberse conservado el autógrafo, donde se ve cómo otras obras del dramaturgo onubense ocupan las posiciones de mayor afinidad léxica:

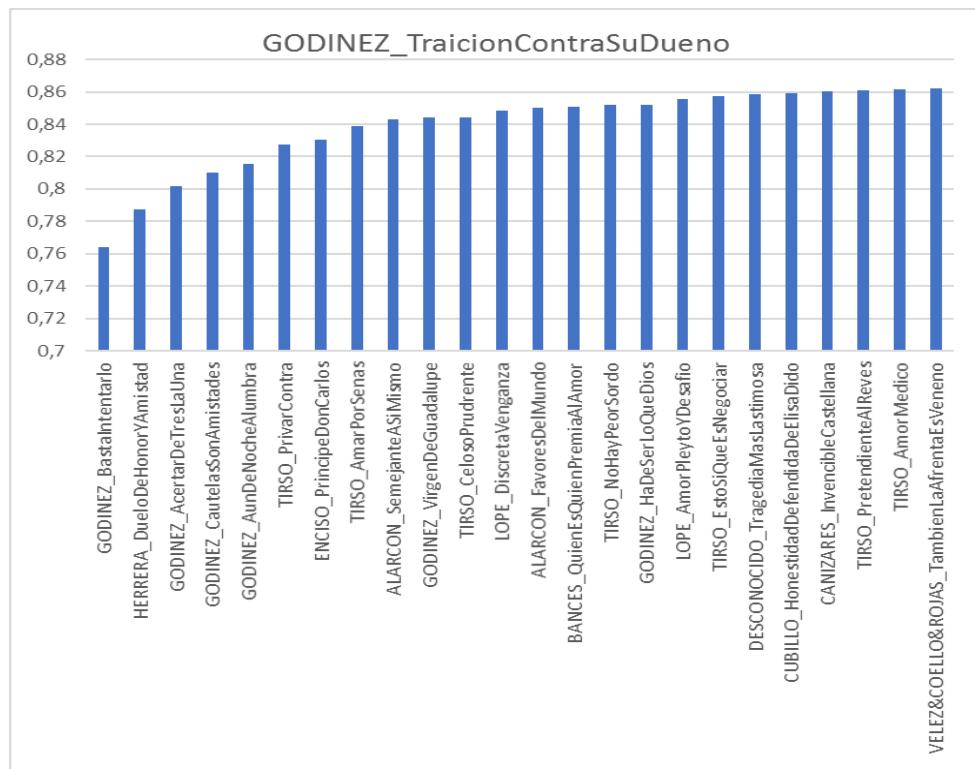
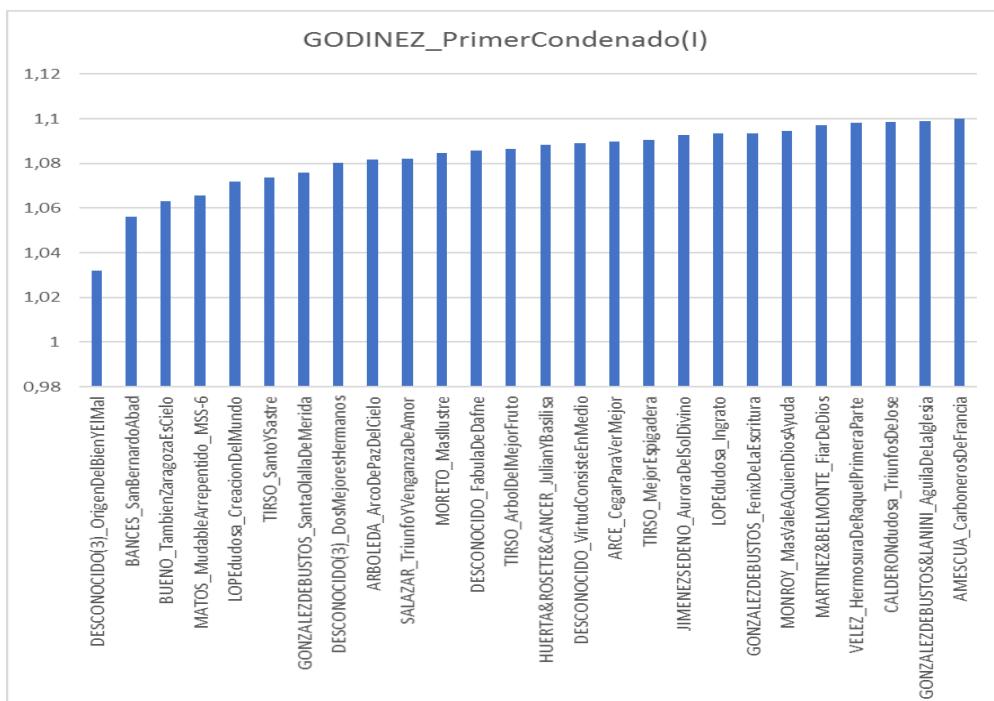
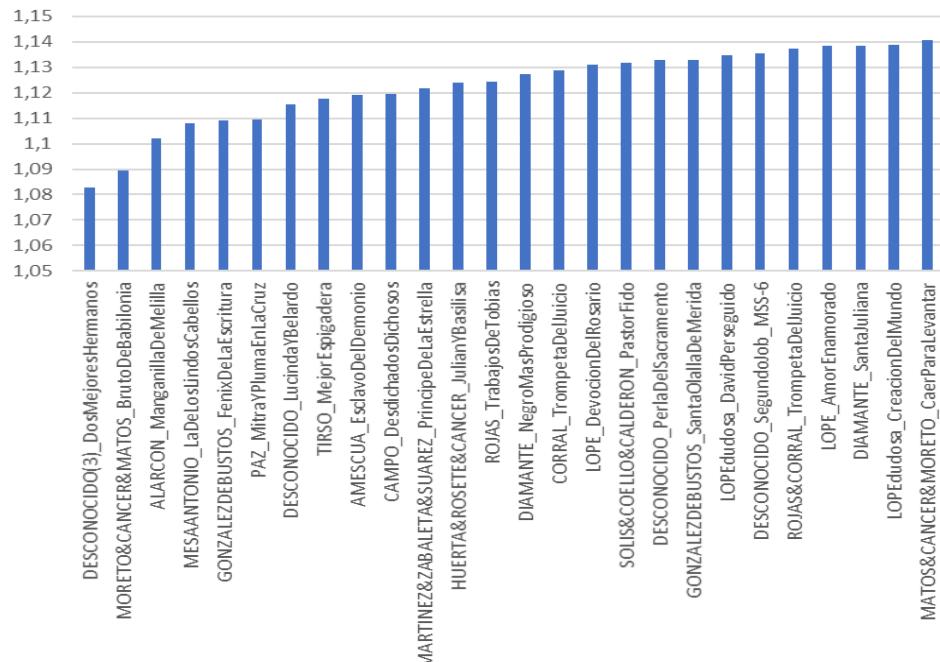


Gráfico de distancias que muestra las veinticinco comedias más cercanas a *La traición contra su dueno* entre las 2.350 obras del corpus de ETSO (15 de enero de 2021), a partir de los resultados de Stylo (parámetros: 500 MFWs, Classic Delta, 0% culling). Cuanto más proximidad al 0 es mayor la afinidad.

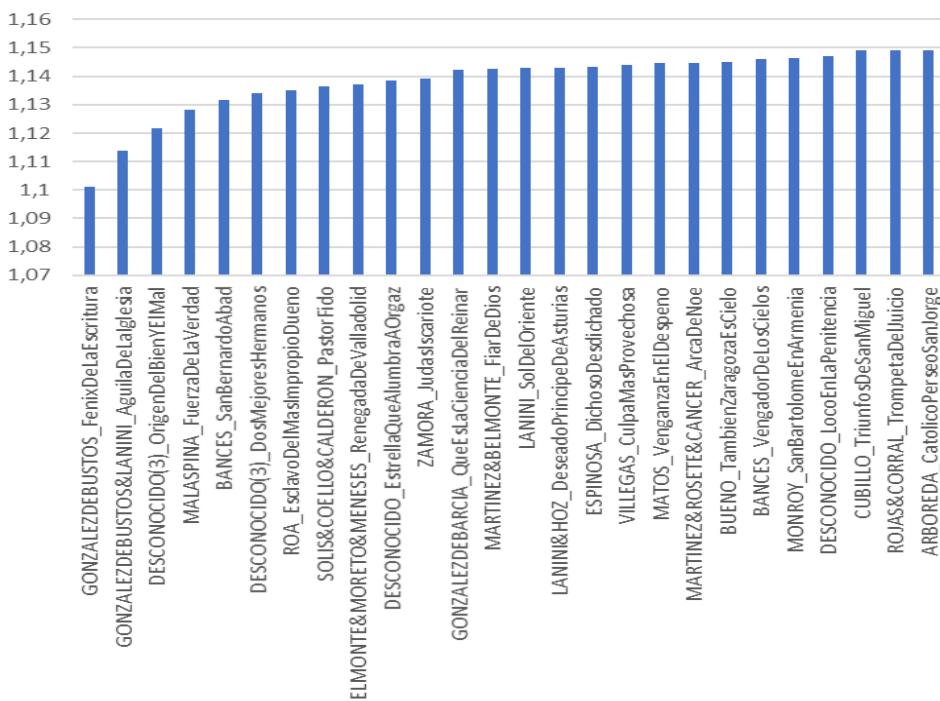
Ante los resultados, y dada la presencia en los primeros puestos de comedias en colaboración, decidimos procesar por separado cada una de las jornadas de *El primer condenado*:



GODINEZ_PrimerCondenado(II)



GODINEZ_PrimerCondenado(III)



La estilometría, aunque no apunta a ningún autor concreto, sí que proporciona indicios de que pudieran ser diferentes los responsables de cada una de las jornadas, por

cuanto en los gráficos respectivos de sus textos no aparecen los de ninguna de las otras dos entre los 25 primeros. Es más en el de la primera jornada, la segunda ocupa el puesto 814 de los 2.350 y la tercera el 1400. En el caso de la segunda, la primera está en la posición 188 y la tercera en la 407. En el de la tercera, la primera está en la 407, y la segunda en la 368.

2.2. Una propuesta de atribución de *El primer condenado* a Felipe Godínez

El análisis estilométrico, como hemos visto, no arroja luz sobre la autoría de *El primer condenado*, pero podemos analizar otros aspectos, como el uso estrófico, que desarrollamos en el apartado 10 de este estudio introductorio, para intentar establecer una posible autoría de nuestra comedia. Este análisis nos ha permitido comparar los porcentajes de distribución de los diferentes metros empleados con otras obras de autoría segura de Felipe Godínez. El tipo de estrofas que encontramos en *El primer condenado* son las habituales en la época, con la siguiente distribución: redondillas (58,92%), romances (29,93%), décimas (6,70%) y silvas (4,43%). Vemos, por tanto, una preponderancia del empleo de redondillas y romances. En otras piezas del dramaturgo de Moguer hallamos una similitud en el uso estrófico, con un predominio del uso de redondillas frente al del romance. Es el caso de dos comedias cortesanas: *La traición contra su dueño* y *Acertar de tres la una*; y una hagiográfica: *De buen moro buen cristiano*. Estas tres piezas debieron ser escritas, según algunos estudios que hemos podido consultar,⁴⁷ durante la etapa inmediatamente posterior al auto de fe de 1624. Concretamente, la primera está datada en 1626 (Bolaños, 1983: 113), la segunda y tercera entre 1626 y 1630 (Carrasco, 1981:551 y Bolaños, 1983: 113). Los porcentajes son similares, y los reproducimos a continuación, extraídos de Bolaños (1983: 129, 138 y 349):

La traición contra su dueño:⁴⁸

-Redondillas: 51,226 %

-Romance: 25,460 %

⁴⁷ Turner (1975), Bolaños (1983) y Carrasco (1981), respectivamente. Además, Carrasco (1981: 550) encontraba similitudes entre las comedias *De buen moro buen cristiano* y *La traición contra su dueño*, siguiendo la edición de Turner (1975), respecto a algunas de las características de la segunda, entre ellas el uso estrófico.

⁴⁸ En esta comedia también se incluye una canción.

-Décimas: 16,104 %

-Silvas: 4,44 %

*Acertar de tres la una:*⁴⁹

-Redondillas: 57,456 %

-Romance: 32,741 %

-Décimas: 5,492 %

-Silvas: 3,844 %

*De buen moro, buen cristiano:*⁵⁰

-Redondillas: 43, 255 %

-Romance: 35,430 %

-Décimas: 8,257 %

-Silvas: 4,79 %

Además de que las fechas de creación de estas comedias coinciden con las que proponemos nosotros en el apartado 3 del capítulo tercero de este estudio introductorio para *El primer condenado*, hemos hallado otra serie de características que parecen encajar con los usos métricos de ella. Podemos señalar que las dos primeras jornadas de estas comedias (menos en *La traición contra su dueño*, que hay muy poco cambio de metros en ellas) presentan un cambio estrófico similar al que encontramos en nuestra comedia (se dan entre seis y siete cambios por jornada). En cambio, en las tercera jornadas los cambios son más numerosos, llegando a los diez cambios en *De buen moro, buen cristiano*, los nueve en *Acertar de tres la una* y los ocho en *La traición contra su dueño*, característica que no sucede en *El primer condenado*. En estas tres comedias, las décimas y las silvas se emplean para los parlamentos amorosos, aunque, como sabemos, este uso era habitual en la época; las redondillas responden a un esquema similar en todas las comedias, empleándolas para diversos tipos de acciones, entre ellas los diálogos dinámicos y acalorados; y el romance es empleado para discusiones, momentos neutros de la acción y memoriales (Bolaños, 1983: 127), usos que se corresponden con los de nuestra comedia.⁵¹ Además, podemos apuntar que los apartes, aunque no tengan tanta

⁴⁹ En esta comedia también hay algunos versos sueltos.

⁵⁰ En esta comedia también se incluyen quintillas (6,685 %), una canción y partes en prosa.

⁵¹ En *El primer condenado*, las décimas y las silvas son los metros empleados entre Abel y Délbora para declararse su amor. Las redondillas se emplean, por ejemplo, para el acalorado diálogo entre Caín y Délbora al comienzo de la obra y, el romance, para que Adán cuente cómo han pasado quinientos años desde que

importancia como observa Bolaños (1983) en su estudio sobre *La traición contra su dueño*, sí que existen algunos parecidos pues, al igual que ocurre en aquella, son empleados para conocer las intenciones del antagonista y constatar que es “mucho más malo, ya que no respeta las instituciones más altas: el código del honor y el de las creencias religiosas” (Bolaños, 1983: 127), al igual que vemos en los apartes de *El primer condenado*, en los que es Caín el único personaje que los emplea.

Creemos que, a la luz de estos datos, podemos establecer una duda razonable respecto a la autoría de esta comedia, aunque no podamos afirmar con entera seguridad que *El primer condenado* haya sido escrita, total o parcialmente, por Felipe Godínez. Sí creemos que, gracias a ellos y a otras consideraciones que detallamos a continuación, es razonable mantener la atribución de esta comedia a Felipe Godínez, como tradicionalmente se ha considerado.

Podemos, no obstante, seguir analizando otra serie de características para ahondar en el estudio de atribución de esta comedia. Habiendo visto las peculiaridades de la vida y obra de Felipe Godínez, encontramos lógico que esta comedia se le atribuyera. Su fama como creador de comedias de temas veterotestamentarios es bien conocida, así que este hecho no debe sorprendernos. Pero, yendo un poco más allá, es muy posible que algo tuviera que ver en la composición de esta pieza, ya fuera como creador, si la entendemos como una obra en colaboración, o como corrector. La realidad es que no podemos asegurar ninguna de las dos situaciones, pero encontramos en el texto ciertos rasgos que hacen posible entrever características vitales y creativas del dramaturgo.

Uno de los aspectos que más sobresale en ella es la intención adoctrinadora, que se refleja en una clara tendencia a disponer el texto en forma de sermón, así como los conocimientos sobre la exégesis bíblica que ya Menéndez Onrubia (1985: 213) había destacado en los estudios sobre el de Moguer. Como veremos en los próximos puntos de este estudio, el autor ha estructurado muchos de los parlamentos, especialmente los de Adán, en forma de sermón religioso, aplicando los recursos que se venían empleando desde la Edad Media, los *exempla*. A través de las comparaciones con animales, podemos observar las enseñanzas que esta comedia pretendía transmitir. Es más, en la primera jornada encontramos un esquema homilético que reproduce algunos momentos clave de la eucaristía, como es la bendición del pan, el cuerpo de Cristo. Por ello, no es

Caín fundó la primera ciudad y tuvo descendientes, por poner algunos ejemplos. Ver capítulo 10 de este estudio.

descabellado pensar que el autor fuera un sacerdote. Como ya argumentó Germán Vega sobre los intereses de Felipe Godínez:

[...] en un afán por adoctrinar desde el escenario, como nos imaginamos que lo haría en el púlpito. La verdad es que no nos cuesta mucho hacernos una idea de cómo serían sus sermones, porque los estamos viendo diluidos en bastantes tiradas de versos de sus comedias y autos (Vega García-Luengos, 1993: 581).

Y, relacionado con este hecho, se aprecian también ideas que pueden asociarse con las posturas jesuíticas, lo que daría pie a pensar que se trataba de un escritor con esta formación o que pertenecía a la Compañía de Jesús. Recordemos la importancia que tuvo esta Compañía en la creación y divulgación de las ideas de la Contrarreforma, mediante obras de teatro de tema religioso, como hemos explicado más arriba. Además, en la comedia, concretamente en la segunda jornada, se produce un debate entre Caín y Abel acerca del libre albedrío, partícipe del *De auxillis tan en boga* en la época, donde se pone de manifiesto una posición coincidente con la de los jesuitas. Abel expresa dichas ideas de forma muy clara:

No, que libre me formó
y libre me dio la esencia:
¿pues quieres que la presencia
me quite lo que me dio?
Pues si Dios no ha de estorbar
que yo obre libremente,
aunque me tenga presente,
no pecá en verme pecar,
porque, como inmenso, Dios
en todo lugar asiste (vv. 1272-1281).

Esta controversia suscitada por Lutero circula transversalmente en esta comedia, así como en otras obras de teatro, lírica y prosa de mucha de nuestra literatura de los Siglos de Oro.⁵² La posición luterana y dominica supone la negación de la libertad del hombre, argumentando que su libertad era incompatible con la omnipotencia divina. Por tanto, según el ejemplo propuesto, podemos colegir que se trata de la exposición y defensa de las ideas coincidentes con las jesuíticas acerca del libre albedrío. Además, ya señalábamos en el apartado dedicado al arte de predicar en el siglo XVII que los jesuitas tenían tendencia a hablar del demonio y su influencia en la vida cotidiana de las gentes, mediante relatos fantasiosos de terribles sucesos (Caro Baroja, 1985). En *El primer*

⁵² Desde el siglo XVI el argumento bíblico sobre Caín y Abel se empezó a concebir de un modo realista y moralizante, haciéndolo coincidir con algunas ideas de Lutero (Frenzel, 1976: 73).

condenado entendemos que los recursos escénicos que se especifican en las acotaciones, sobre todo en relación con el castigo del personaje de Caín, pretenden impresionar al espectador con imágenes impactantes, con la intención ejemplarizante de provocar temor.

El empleo de pasajes del Antiguo Testamento como argumento originario de la comedia es una cuestión de la que se ha escrito largo y tendido y que hemos recogido de manera sucinta en apartados anteriores, por ello, pasaremos a hechos más concretos. Un ejemplo que encontramos es la confusión que se establece entre el lugar hacia donde se dirige Caín, tras haber sido marcado con la señal, el Este y Hebrón, ciudad venerada especialmente por el pueblo hebreo, a la que denominan, de hecho, la “pequeña Jerusalén”. Esta confusión parece haber sido más un desliz por parte del autor que la intención voluntaria de reivindicar un dato proveniente de sus creencias. Otro *lapsus* que encontramos relacionado con el posible origen judío del autor lo encontramos en el verso 1673, cuando se hace referencia a enterrar a los muertos bajo siete pies de tierra. Esta idea nos recuerda a la tradición judía que establece el enterramiento de los difuntos dejando una separación entre ellos de siete pies.

El uso de diferentes fuentes relacionadas con el Antiguo Testamento es una técnica no solo empleada por Godínez, pero que sí observamos en su obra de una manera particular. Estos episodios bíblicos son historias con numerosos vacíos en cuanto a los detalles de su argumento, y el dramaturgo de Moguer utiliza tanto fuentes tradicionales como una desbordante imaginación que se deja ver en toda su obra. Es habitual que esta mezcla se diera al intentar contar una historia como las que encontramos en el Testamento Viejo, ya que, como apunta Ruth Fine:

puesto que pone de manifiesto un *modus operandi* reconocible en la literatura exegética midrásica y rabínica. El Antiguo Testamento, como es sabido, es un texto condensado en extremo, elíptico, poblado de blancos y silencios. La Literatura de los Sabios (Sifrut Jazal), desde la Misná, el Talmud y la inagotable literatura midrásica, se interroga sobre dichas ausencias e intenta dar una respuesta a las mismas; con tal fin, desarrolla un complejo y cuantioso aparato interpretativo, dialógico, plural en extremo, en el que las lecturas discuten, se contradicen entre sí a viva voz, y cuya consigna es la apertura y nunca el cierre del debate (Fine, 2011: 591).

En *El primer condenado* encontramos esta “discusión” para intentar, sobre todo, dar luz a los pasajes más oscuros o menos explícitos del capítulo cuarto del Génesis. Así, encontramos el uso de concepciones haggádicas sobre el origen del mal de Caín, del nacimiento de los hermanos con hermanas mellizas, de las razones de Caín para matar a su hermano, de la naturaleza de Adán y Eva, etc. Muchas de estas historias, eran

conocidas por gentes de toda condición de la época y habían sido trasmítidas de generación en generación. Junto a ellas, hallamos otras características que sugieren un origen judío en la concepción de la pieza. Es destacable el hecho de que en el *Targum*⁵³ aparece, al igual que en esta comedia, un debate entre Caín y Abel. En este diálogo se muestran las creencias de cada uno de los hermanos y las razones que llevaron al rechazo divino de la ofrenda de Caín, de modo que queda mitigada toda visión caprichosa de la decisión de Dios. Así, el primer homicida se muestra como un cínico (actitud que veremos en nuestra comedia) que no cree en el más allá ni en la retribución después de la muerte. Mientras que Abel, se nos presenta como el defensor del destino eterno del hombre y de la justicia divina. Este debate entre Caín y Abel, que se halla contenido en estas versiones arameas, posiblemente refleja, “el debate histórico entre diferentes grupos acerca de la resurrección” (Pérez Gondar, 2015: 18). Así pues, y como veremos en el apartado dedicado a los temas principales de la comedia, es muy probable que el autor o autores de esta comedia, sino todos, alguno, fueran de origen judío, puesto que conocían estas tradiciones, las utilizaban y las manejaban en favor de la mejor dramatización para sus obras.

De igual manera, el uso de la astrología es una característica de *El primer condenado*, relacionada con el mundo judío, que ya señaló en *Historia de los heterodoxos*, Menéndez Pelayo (1978: 153ss.). Al hablar de Prisciliano de Ávila, acusado de brujería y gnosticismo, explica cómo la adivinación, mediante la astrología judiciaria, es una herejía relacionada con los gnósticos y otras sectas. Según Menéndez Pelayo la “esclavitud” que se encuentra en la creencia del destino marcado en las estrellas entra en total contradicción con la creencia católica del libre albedrío: Ya desde el siglo XVI se relacionaba el judaísmo con las prácticas astrológicas (Menéndez Pelayo, 1978: 988). Pero, como ya hemos dicho, según Caro Baroja la astrología es entendida en las comedias áureas como “propio de hombres graves” y es utilizada en el teatro para describir mundos primitivos, que, entendemos, sería el caso de *El primer condenado*. (Caro Baroja, 1995: 230, nota 54).

Pero, si seguimos el estudio de Piedad Bolaños (1983), en el que considera que la astrología es otro de los “temas preferidos” de Felipe Godínez, se desprende que, si bien tanto Godínez como otros dramaturgos de la época, mediante hábiles razonamientos,

⁵³ Interpretación en arameo de la Biblia hebrea. Hablaremos de su importancia en el capítulo dedicado a las fuentes de la comedia.

consiguieron esquivar los conflictos que esta materia podía causar con el dogma católico, cree que, en el caso de Godínez, su ascendencia judía le hacía no creer en el libre albedrío:

Al examinar algunas de las obras de autores contemporáneos a Godínez hemos visto que casi siempre se inclinan en favor de la Providencia Divina, con su fondo del libre albedrío humano [...]. Después de escuchar todos estos juicios no nos cabe nada más que pensar que Felipe Godínez tenía que ser un lunático defensor de su judaísmo y no creía en la venida de Jesucristo, causa por la que aprueba la posibilidad de la creencia en la astrología, o, por el contrario, no creía en el libre albedrío, en donde entroncaríamos con otro nuevo problema de índole distinta, pero tan condenatorio para la Iglesia como el anterior. Parece ser que los hombres de ascendencia judaica pensaban que estaban, desde el momento de su nacimiento, predestinados a la caída (Bolaños, 1983: 270-272).

La estudiosa da una serie de argumentos dentro del teatro del dramaturgo de Moguer a favor de esta tesis. Nosotros, al estudiar el caso de *El primer condenado*, encontramos que no se corresponde con las ideas de la estudiosa, aunque ella admite al final del quinto capítulo de su trabajo que: “El por qué la presenta así [la astrología], es difícil de responder sin miedo a equivocarnos por lo que se prefiere dejar apuntadas — como hemos hecho —, las posibles hipótesis y que cada uno se incline por la que sea más de su parecer” (Bolaños, 1983: 272). Nosotros nos decantamos más por las ideas de Caro Baroja (1995) al estudiar esta comedia en particular, pero al igual que Piedad Bolaños, tampoco podemos afirmar nuestra postura de manera tajante.

Los estudios de Alcalá (1992) también pueden ayudarnos a entablar relaciones entre la comedia que nos ocupa y la posibilidad de que su autor o autores fueran conversos. Según apunta el estudioso:

[...] los escritores y místicos que en el siglo de oro proceden de casta conversa son mayoría, y ello en un doble sentido. Primero, porque incluso cuantitativamente constituyen un grupo que en proporción, y aun quizás en absoluto, resulta ser más numeroso que el de los escritores y místicos procedentes de la triunfante y por ellos desdenada, envidiada quizás, casta viejocristiana. Segundo y sobre todo, porque cualitativamente crearon una literatura más innovadora y los movimientos espirituales más cristianamente exigentes de ese áureo periodo (Alcalá, 1992: 96).

Si acudimos a los estudios de Alcalá o Américo Castro, en los cuales intentan establecer una serie de características de lo que se ha venido llamar “literatura conversa”, podemos encontrar en nuestra comedia una serie de hechos que se corresponden con peculiaridades que estos autores expusieron en sus respectivos trabajos. Así, encontramos aquí una “impotencia ante el mal, que es entrevisto como universal categoría del vivir humano” (Alcalá, 1992: 106); donde “la nobleza depende de la virtud, no del linaje,

recogido en el *De consolatione* de Boecio y otros muchos autores" (Alcalá, 1922: 107); y en la que la literatura escrita por conversos expresa "su vivencia de cómo está el presente en su obra, su preocupación por la manera en que el público la interprete" y que posee "una doble perspectiva: la objetiva de lo literariamente concebido y la del "animus creandi" del autor frente a su público" (Castro, 1965: 68-69). Estas razones, que añadimos a las anteriormente comentadas, favorecerían la atribución de esta comedia a algún escritor de origen judío, máxime si tenemos en cuenta que, para el judaísmo, cuyo *maximun religiosum* se basa en la escrupulosidad del cumplimiento de la Ley (Alcalá, 1992: 113), encontramos que el personaje de Adán vendría a representar esta forma de entender la religión y que, de alguna manera, podría interpretarse como un modelo de la religiosidad judía dentro de la comedia.

Aunque nuestra comedia no tenga como tema principal, como veremos, reflexionar sobre el perdón de los pecados, sí que lo encontramos, y en él se asienta mucho del peso argumental de la comedia. Como hemos comentado en el apartado dedicado al teatro veterotestamentario de Felipe Godínez, este era un tema capital en sus obras de esta temática. Es posible, en el caso de que este tenga alguna responsabilidad en la obra y que, como ya ha apuntado Vega García-Luengos (2001), se escribiera al comienzo de su etapa madrileña, entender la comedia como una exaltación de los valores de la Contrarreforma frente al problema protestante, y no sería desacertado justificar que, esta exaltación, precisamente, respondiera a la búsqueda de su rehabilitación sacerdotal y a demostrar una auténtica conversión.

Todos los puntos señalados nos han llevado a pensar que, si bien los estudios estilométricos no apuntan a Godínez como autor de la comedia que nos ocupa (tampoco se decantan por otro), los métricos señalados, así como otras características relacionadas con su vida y su obra, permiten pensar, con razonables argumentos, que Felipe Godínez tuvo alguna relación con este texto e, incluso, que se puede mantener la atribución al dramaturgo de Moguer, como se ha venido haciendo hasta ahora.

3. Datación y representación

Tenemos datos de que *El primer condenado* se representó al menos en dos ocasiones (DICAT), a cargo de los autores de comedias Andrés de la Vega y Lorenzo Hurtado (de la Cámara) (y Mendoza o de Mendoza), aunque en ninguno de estos testimonios, como es habitual, aparece el nombre del poeta.

El primero se encuentra en un documento que data de 1640, cuyo extracto da C. Pérez Pastor:

Obligación y concierto de Andrés de la Vega, autor de comedias, de enviar para los días 16 y 17 de Septiembre [1640] a la villa de Hita tres mugeres que hagan los papeles que se les repartan de dos comedias que se han de hacer para la fiesta de la Santísima Cruz en dicha villa, siendo una de las comedias *El primer condenado*, y otra, la que enviare Andrés de la Vega. Irá además un músico y un bailarín y se pagará por todo 950 reales. Madrid, 13 de agosto de 1640 (Vega García-Luengos, 1986: 130-131).⁵⁴

La segunda noticia hace referencia a la representación de Lorenzo Hurtado, que además era también actor. En DICAT se recoge de la siguiente manera:

En el mes de enero [1641] Lorenzo Hurtado representó en la Montería de Sevilla la comedia titulada *Las lágrimas de David* y, en febrero [1641], las comedias *El primer condenado* y *El vaquero de Granada* (Se, 1101, 1103, 1107); según Sánchez Arjona, el día 6 de febrero, a las cuatro y media aproximadamente, fue herido en el pecho Lorenzo Hurtado cuando representaba en la Montería de Sevilla, contra cuyos agresores, don Diego de Omonte, don Francisco de Laredo, caballeros de la Orden de Santiago, don Diego de Robledo y la actriz Ángela Francisca [Inestrosa], se procedió criminalmente (SA, 343); en la fiesta del Corpus de Sevilla de este año [30 de mayo] tomaron parte los autores de comedias Manuel de Vallejo y Lorenzo Hurtado, quien representó dos autos (SA, 349-50; Se, 1263).

Era habitual encontrar este tipo piezas dramáticas en fiestas religiosas como las que se nombran en los testimonios: la Santísima Cruz o el Corpus Christi. Gracias a estas noticias de representación, podemos establecer la fecha de composición de la obra antes de 1640, lo cual no quiere decir que no hubiera sido escrita hacía tiempo o representada en años anteriores. De hecho, tenemos otro testimonio que permite dar fe de su existencia unos pocos años antes, dado que su título se menciona en la *Loa con que empezaron*

⁵⁴ En DICAT aparece además que: “por todo ello pagarían 950 reales, más diez caballerías y alojamiento. Se estipuló que “se vistirán los papeles que hizieren y todos estarán prebenidos para la dicha fiesta quattro días antes della” (PP, II, 106; F, XXXV, 104)”.

Rueda y Ascanio de Quiñones de Benavente escrita antes de 1637 o 1638 (Vega García-Luengos, 2001: 56).⁵⁵

Por ello, no podemos establecer con seguridad la fecha en la que *El primer condenado* fue escrita, aunque por su temática entendemos que pudo ser compuesta hacia los años veinte o treinta del Seiscientos, cuando la devoción popular por estos temas, y el problema que había provocado la Reforma protestante, como veremos, estaba aún en boga, por diversas razones.

Además, podemos ponerlo en relación con la fecha de composición de otras dos comedias que tratan temas cercanos al de *El primer condenado*. Nos referimos a *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, atribuida a Lope de Vega, y a *La creación del mundo*, de Luis Vélez de Guevara. Los estudios que se han preocupado por estas dos piezas sugieren que la primera fue escrita alrededor de 1631 y 1635 (Duarte, 1972: 35-37), y la segunda entre los años 1610 y 1614 (Peale-Manson, 2018: 13-15), según las noticias de representación que se conservan. Serían tres, por lo tanto, las comedias bíblicas del repertorio del siglo XVII que tratan sobre los primeros hombres y el origen del mal. Por último, según lo comentado en el apartado dedicado a la posible atribución de esta comedia, el uso de las formas estróficas que concuerdan con otras obras de autoría segura de Felipe Godínez, fueron empleadas de forma parecida a nuestra comedia en los años inmediatamente posteriores al auto público de fe de 1624, lo cual, si nos aproximamos en algo a la verdad, sería factible situar la creación de *El primer condenado* entre los años 1626 y 1630.⁵⁶

⁵⁵ Ver Antoni Restori (1903) “Piezas de títulos de comedias”. *Saggi e documenti inediti o ruri del teatro spagnolo dei secoli XVII e XVIII*, Messina, Vicenzo Muglia (ed.), 117-118.

⁵⁶ Como veremos en el capítulo V, apartado 3.3., Quevedo trató el tema de Caín en algunas de sus obras, como en las que le llevaron a mantener una agria polémica con el padre Pineda, que, justamente, tuvo una de sus fechas clave el 1626.

4. Argumento y género dramático

El primer condenado se divide en tres jornadas y seis son los personajes principales: Adán y Eva, Caín y a Abel, y las hermanas gemelas de ambos, Calmaná y Délbora, respectivamente. Como personajes secundarios aparecen Enoc, Lamec, Jubal, Tubal, Mabiael y un ángel, solo en la tercera jornada.

Jornada I

La obra comienza *in medias res* con los reproches de Caín, presentado como un hombre tosco y fiero, a Délbora, por no acceder a sus deseos amorosos. Como es habitual, en esta primera jornada se van presentando los personajes y la acción de la comedia. Caín es fruto de Satanás y, al mismo tiempo reflejo, por “transmisión hereditaria”, del propio pecado de Adán cometido en el paraíso, como queda claramente reflejado en los siguientes versos pronunciados por Adán:

[...] fue de mi culpa heredado
y, como entonces nació
de tanta malicia lleno,
es víbora que el veneno
contra su padre vertió (vv. 639-643).

De Abel, en cambio, se dice que es un hombre bueno y hermoso que consigue las bendiciones de sus padres para casarse con su hermana. También se observa en él cierto parecido con Adán:

Mas tú, que después naciste,
entre nuestra penitencia
eres hijo de obediencia
y a tu padre pareciste (vv. 644-647).

La maldad de Caín está patente desde el principio. Esto se consigue mediante los primeros parlamentos con Délbora, en los apartes, pero también mediante las técnicas de prolepsis habituales, dado el conocimiento general del episodio bíblico. Por ejemplo, cuando dice Adán:

¡Ay, Caín, fiero homicida!
Tus culpas serán notorias.
Ya en la fragua de tu pecho
se ha formado algún gran mal,

pues tan sangrienta señal
te tiene tan satisfecho (vv. 714-719).

Mientras Adán y Eva dan las bendiciones a Abel y Délbora para su casamiento, Caín rechaza a su hermana gemela, Calmaná, quien pronuncia quejas amargas por el desdén de su malvado hermano. Cuando toda la familia está sentada a la mesa, dispuesta a cenar, sucede un hecho extraordinario: se ve en el cielo un cometa con forma de quijada de color rojizo. Lo tienen por un mal presagio, especialmente Adán, que es el personaje que interpreta, como hombre sabio, el suceso. Caín, en cambio, entiende que es un acontecimiento de gran hermosura. En ese momento Abel se desmaya, consiguiendo la atención de sus padres y hermanas. Caín recela de estas atenciones y decide seguir el mal augurio del cometa que le llevará a cometer el famoso fraticidio.

Jornada II

En la segunda jornada Caín y Calmaná ya están casados, pero él no ha renunciado a sus pretensiones con Délbora, lo que conduce a agrios diálogos. La pareja de Abel y Délbora, sin embargo, son el reflejo del amor y la armonía, como puede apreciarse en un pasaje lírico de silvas pareadas.

Ambos protagonistas deben ir a ofrecer sus sacrificios a Dios. Caín se va solo al monte con sus ofrendas, mientras que Abel, antes de partir, pide las bendiciones de su padre, quien, recelando de Caín, se las da de buen grado:

Ya vuestro hermano Caín
al monte se habrá partido
al sacrificio ofrecido:
solo a Dios tenga por fin.
[...]
Dios te defienda
de la envidia de tu hermano.
Baje fuego desde el cielo
que tu sacrificio abrase,
y desde tus manos pase
a las de Dios. Mas recelo,
de la traición de Caín
y de su loco furor,
algún sangriento rigor
que a mis años le den fin.
Llega, Abel, dame los brazos.
No sé qué el alma ha sentido

que parece –hijo querido–
que son los últimos lazos (vv. 1048-1075).

Como es bien sabido, Abel ofrecerá un cordero de su rebaño y Caín un haz de trigo de su cosecha. El primer asesino hace esta ofrenda con desgana y no está dispuesto a entregar a un Dios al que considera injusto el mejor fruto de su trabajo. Así las cosas, Caín está en el lugar del sacrificio cuando encuentra una quijada, que corrobora los presagios del cometa avistado de la primera jornada, provocando que planifique cómo dar muerte a su hermano. Cuando llega Abel con su rebaño, le pide a Caín que olviden sus rencores para hacer el sacrificio de forma adecuada. Pero, mientras ambos realizan sus ofrendas, Caín no acepta la providencia divina y acusa a Dios de permitir el pecado original, generando con Abel un auténtico debate teológico, a la manera que podría sostenerse entre un hereje y un católico. De pronto, un fuego del cielo acepta la ofrenda de Abel, momento en el que Caín perpetra su asesinato. Rápidamente, el miedo se apodera de él y huye para ocultarse. Las últimas palabras de Abel son premonitorias:

Al cielo mi vida ofrezco.
Y de la culpa de Adán
a mi redención espero (vv. 1383-1385).

Adán, Eva y Délbora descubren con gran disgusto el cuerpo sin vida de Abel. Ante el cadáver, Adán se lamenta de los pecados cometidos, los cuales han provocado la primera muerte en el mundo. Según él, la del inocente Abel asegura la mortalidad del hombre, así como su redención. Cuando llega el final de esta segunda jornada, un ángel predice el castigo eterno para Caín, que estará condenado, allá donde vaya, a vivir con la culpa sin que nadie pueda matarlo, tal como señala la fuente bíblica (Gén: 4-11):

ÁNGEL:

Caín, ¿dónde vas huyendo?
No has de poder encubrirte.

CAÍN:

[...] ¿Qué me quieres? Ya te temo.

ÁNGEL:

¿Adónde está Abel, tu hermano?
Dime, Caín, ¿qué se ha hecho?

CAÍN:

(Si es esta la voz de Dios,) [Aparte]
atrevidamente miento).

¿Qué sé yo? Soy yo su guarda?

ÁNGEL:

Su sangre clama a los cielos.

La sucesión de tu hermano
pide justicia.

CAÍN:

(Mas temo).

[Aparte]

¿Qué dices, horrenda voz?

ÁNGEL:

Que tendrás castigo eterno.

Maldito serás, Caín.

[...]

ÁNGEL:

Quien te matare, Caín,
pagará su atrevimiento.

CAÍN:

Pues ¿quién, si sabe mi culpa,
ha de tenerme respeto?

ÁNGEL:

Yo te pondré una señal (vv. 1592-1619).

Jornada III

Estamos en un tiempo muy posterior, cuando Adán ya tiene 500 años y su descendencia es muy numerosa. Acompañado de algunos de sus nietos, cuenta cómo Caín ha engendrado a su hijo Enoc y ha fundado una ciudad marcada por la corrupción y la perdición. También se establece entre los personajes presentes en este cuadro (Adán, Enoc, Lamec, Jubal y Tubal) un debate sobre los pros y los contras de los avances de la época, como la construcción de viviendas o el uso de los metales:

ADÁN:

Las aves construyen nidos
a sus cuerpos, ajustando
que ninguna tome más
de lo que le es necesario (vv. 1681-1684).

[...]

ENOC:

¿Es mejor que el hombre viva,
siendo a Dios tan semejante,
como bruto en esos montes
acompañando animales? (vv. 1725-1728)

El cuadro cambia y se sitúa la acción en el lugar del sepulcro de Abel. Calmaná se queja ante Mabiael del abandono que está sufriendo por parte de su esposo y del aspecto terrible que tiene. Caín, de pronto, aparece, provocando la salida de escena de las dos

mujeres. El primer homicida se lamenta de su sino, cuando se percata de que se encuentra en el lugar de la sepultura de su hermano:

Mas ya me castiga el cielo,
o miente mi fantasía,
o el delito de aquel día
me cubre de un mortal hielo (vv. 1899-1902).

En este lugar tan significativo, Abel aparece ante su hermano con la cara ensangrentada y un cordero entre los brazos, y pretende seguirlo, pero se lo impide un león, el cual también respeta la marca de Caín. A continuación, el cuadro vuelve a cambiar para presentar a Jubal huyendo de la cacería que están llevando a cabo los demás personajes masculinos. Al encontrarse con Caín, este le pide que le mate, pero Jubal, que es el gracioso de la comedia, no le ayuda. Entra en escena Adán, a quien Caín pide también que le quite la vida, pero Adán como contestación le aconseja que solicite el perdón divino, sin conseguir que su hijo cambie de opinión. La siguiente secuencia se sitúa en la cacería, en la cual un descuido de Lamec hace que Caín reciba un flechazo y muera con terribles dolores a la espera del juicio divino. Los cazadores cuentan a Adán y a su esposa e hijas lo sucedido, provocando el recuerdo de aquel cometa anunciador de desgracias de la primera jornada. Finalmente, salen todos los personajes y Caín se aparece ante ellos en llamas, recriminando a sus padres haber cometido el pecado original, lo que provoca que Adán extraiga la lección de que hay que hacer penitencia para recibir el perdón divino:

Hijos, mirad lo que hacéis:
vivid con nueva advertencia;
haced todos penitencia
con que a Dios desenojéis (vv. 2291-2294).

El primer condenado es un buen ejemplo de comedia de tipo religioso-veterotestamentario. En ella encontramos elementos comunes a esta clase de obras que se basan en uno o varios pasajes de la Biblia. Una de las características esenciales de este género viene determinado por la adición de elementos dramáticos más o menos fantasiosos que enriquecen el drama, a partir de otros pasajes bíblicos u otras fuentes, como comentarios medievales y otras tradiciones religiosas. En este caso, tiene un gran peso la tradición apócrifa, que se verá detalladamente en el estudio de las fuentes.

Este tipo de comedias tienen una intención didáctica y moralizante con base católica, acorde a las circunstancias políticas y económicas de la sociedad del XVII. Se centran en exemplificar comportamientos humanos que ilustren a los espectadores en sus propias conductas. Pero también, tratan otros asuntos teológicos o profanos, como el honor, tan importante en la época. Mantienen el esquema de la Comedia Nueva, aunque el enredo no resulta denso, puesto que los episodios que tratan son de sobra conocidos. Para mantener la “fórmula” incluyen al gracioso, aunque en este caso ni es tan gracioso ni parece encajar del todo con el tono general de la obra, aparte de que su presencia se limita a la tercera jornada. Abel vendría a representar el personaje del galán, lo cual se deduce de su relación con Délbora, pero la carga que tiene un personaje como él empaña, de alguna manera, el prototipo al que estamos acostumbrados en otras comedias barrocas. Por supuesto, Caín es el antagonista, el malvado, que mueve la acción de la comedia.

Encontramos, en primer lugar, dos acciones dramáticas paralelas, consistentes en el asesinato de Abel y la posterior condena y muerte de Caín. Se entrelazan en ellas las acciones secundarias del amor entre Abel y Délbora, así como la tormentosa relación entre Caín y Calmaná. Adán, como rey y como padre, es el hilo conductor que representa el origen del drama (el pecado original), exemplifica la capacidad del perdón de los pecados gracias a la penitencia, y aconseja, recrimina y juzga tanto el comportamiento de Caín como el de sus descendientes. De esta manera, toda la comedia está estructurada en forma de sermón, siendo varios los momentos en que la acción de los personajes se relaciona con el acto litúrgico de la eucaristía y que comentaremos más adelante.

Ya, desde el comienzo encontramos que Adán, cual sacerdote, habla a sus hijos según un esquema homilético, mediante el empleo de *exempla*. Dicho modo de proceder es análogo a la obra de san Ambrosio y los bestiarios medievales. Esta característica se repite en diferentes partes de la obra, pero es de especial interés en la primera jornada. Adán comienza la “misa” a partir del verso 154, cuando dice:

Hijos, el trabajo empiece.
Mi sustento libró el cielo
en que en mi sudor comiese
el pan que la madre tierra
piadosa a mi llanto ofrece (vv. 154-158).

Una vez hecha la referencia al pan, Adán se lamenta por los pecados cometidos, a raíz de los cuales fue expulsado del paraíso. La presentación del pan queda clara cuando se hace una de las primeras prefiguraciones de Cristo en Abel. Es decir, alude al cuerpo

de Cristo mediante una serie de argumentos que van recitando los diferentes personajes. Más adelante, vuelve Adán a escena con “unas parvas” que ha arrancado (v. 479) y presenta el pan de la siguiente manera:

Con esto vuelvo a mi casa
cansado y con alegría,
que este pan de cada día
mi sudor tiene por tasa.
A este precio nos le vende
Dios. Llegad, hijos, tomadle
porque no se da de balde
este pan a quien le ofende (vv. 483-490).

Prosigue su relación de culpas y penas por la pérdida del paraíso terrenal (mediante la glosa de la famosa canción de Góngora, *Aprended, flores, en mí*), tras la que Adán hace una analogía de Caín con una víbora, exemplificando con animales su maldad y eximiéndole de la culpa de su vileza, a modo de sermón. La siguiente acotación nos indica que los personajes sacan una mesa cubierta de flores con pan y fruta. Así se nos presenta lo que será el altar, en el cual Adán se coloca e insta a sus hijos a sentarse. Eva le pide que bendiga la mesa. Adán hace lo propio:

Esa es acción
que el mismo cielo la ordena.
No se ha de comer el pan
sin sudor ni sin fatiga
y sin que Dios lo bendiga
en el trabajo de Adán (682-687).

Y pone las manos sobre el pan, alzando los ojos al cielo, en una clara imagen de consagración eucarística. Es en ese momento cuando se produce la aparición del cometa en forma de quijada, que, como vimos, augura el asesinato de Abel a manos de Caín. Adán pronostica grandes males y Abel se desmaya, como una especie de prolepsis de lo que realmente le sucederá. Una vez vuelto en sí, dice Abel:

Pues, padre, ¿así me lloráis?
¿Vosotros lágrimas tiernas
derramáis por quien no es digno
que le sustente la tierra? (vv. 804-807)

A continuación, nos encontramos de nuevo con una prefiguración neotestamentaria cuando Adán le dice a Abel que es “la palma primera” (v. 811), en una posible alusión al Domingo de Ramos, para terminar la homilía cuando Adán pide que se

alce la mesa-altar y la clara alusión a la última cena que hace Caín como final de la primera jornada:

Esta cena
nos dará Abel porque es justo,
pues yo le daré tras ella
cruel muerte en ese monte;
veremos si su inocencia
le defiende de mis manos
o si mienten las estrellas (vv. 819-825).

El primer condenado no cumple con la unidad de tiempo, puesto que la acción transcurre en momentos diversos, incluso llegan a pasar muchos años cuando comienza la tercera jornada, dado que Adán dice tener ya quinientos años. Respecto al espacio, no está claramente definido en las acotaciones. Se trataría de un entorno natural, puesto que son los primeros hombres que habitan la tierra, en el que se ubican los diferentes lugares donde transcurren los hechos: la fuente donde se declaran su amor Abel y Délbora, el lugar donde Caín y Abel presentan sus ofrendas, el paraje en el que se lleva a cabo la cacería, etc. A buen seguro que el público se sintió fascinado por la comedia, a pesar de tratarse de una historia conocida (o, precisamente, por ello): los recursos escénicos, acompañados de muertes violentas, animales en escena y hundimientos al infierno, impresionarían, creemos, al espectador más experimentado.

5. Fuentes

Los dramaturgos del Siglo de Oro empleaban un amplio abanico de fuentes para sus composiciones teatrales. Como se sabe, el periodo Barroco es complejo, y es necesario comprender el concepto de creación literaria que tenían en mente en aquella época. Como acertadamente apuntó Dámaso Alonso:

Este momento complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa de las obras anteriores (Alonso, 1932: 386).

Efectivamente, la concepción que hoy en día tenemos sobre la necesidad de originalidad en las creaciones artísticas está muy alejada del concepto de *imitatio* barroco. La tradición era el lugar donde se debía acudir para encontrar inspiración y su empleo debía ser reconocible por los receptores, porque estos disfrutaban con la identificación de las fuentes tomadas. El análisis de las fuentes que impulsaron las numerosas obras de teatro del Siglo de Oro se torna verdaderamente relevante para los estudios y las anotaciones de estas, de manera que sea posible reconocer las bases a partir de las cuales los autores construyeron sus obras.

El primer condenado parte, obviamente, del Antiguo Testamento, su fuente principal. También hemos observado la utilización de textos apócrifos y otros libros de la tradición cristiana y judía que examinaremos con más detenimiento en los distintos apartados que les dedicamos. Asimismo, podemos encontrar fuentes de la tradición clásica, medieval y contemporánea del autor, utilizadas habitualmente en el arte y la literatura de su tiempo.⁵⁷

⁵⁷ Algunas de las fuentes las hemos limitado a nota el pie de página en la propia edición, puesto que son referencias a obras o autores puntuales, sin gran importancia para la significación de la comedia, sino que reflejan gustos de época, como por ejemplo la glosa a la célebre letrilla de Góngora, *Aprended, flores, en mí* (vv. 571-595). Otras fuentes apuntadas en nota son el *Cantar de los cantares*, san Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega o Quevedo.

5.1. Antiguo Testamento

«Dijo Caín a Abel, su hermano:
“Vamos al campo”.
Y cuando estuvieron en el campo,
se alzó Caín contra Abel,
su hermano, y le mató».
(Gén. 4: 8)

El Antiguo Testamento, como composición literaria cerrada,⁵⁸ tiene su origen al final del siglo I d. C., fecha en la que se datan los testimonios en la obra de Flavio Josefo y en 4 *Esdras* 14. El autor judío, que tendremos oportunidad de ver con detalle más adelante, define la tradición veterotestamentaria de la siguiente manera en su obra *Contra Apión*:

No tenemos diez mil libros que divergen y se contradicen, sino solo veintidós libros que contienen todo el tiempo [de la historia de Israel] y, con razón, son considerados creíbles. De ellos, cinco son los escritos por Moisés [el Pentateuco], que contienen la Ley y la tradición desde el origen del género humano hasta la muerte de Moisés. Este periodo de tiempo comprende algo menos de tres mil años. Desde la muerte de Moisés hasta el reinado de Artajerxes, sucesor del rey de Persia, Jerjes, los profetas, que vinieron después de Moisés, han resumido los sucesos de su tiempo en trece libros [...]. Los otros cuatro [...] contienen canciones de alabanza y reglas de vida para los hombres. Desde Artajerxes hasta nuestros días se ha escrito la historia con detalle, pero no se le concede la misma credibilidad que al resto, porque carecía de una exacta sucesión de profetas (Josefo, 2006).

Josefo nos quiere presentar un número fijo de libros, 22, que, como resalta Schmid (2019: 268), corresponden con las letras del alfabeto hebreo, de forma que sería la significación de la totalidad y la perfección. Pero lo interesante está en que Josefo da por válida la tradición de atribuir esos libros a una autoría profética, al relacionarlos con la sucesión de profetas desde Moisés hasta Artajerxes, en cuyo reinado, según algunos testimonios bíblicos, tienen gran importancia las figuras de Esdras y Nehemías. También cabe aquí señalar la importancia del libro cuarto de Esdras, un apocalipsis del último decenio del siglo I d. C., donde el protagonista dicta a un grupo de escribas por inspiración divina:

El Altísimo dio a los cinco hombres [los escribas, a quienes Esdras dictaba] conocimiento. Así escribieron en orden lo dicho en signos que no conocían y estuvieron durante cuarenta días. Escribían durante el día y comían su pan durante la noche. Yo hablaba de día y no callaba durante la noche. En cuarenta días se escribieron noventa y cuatro libros. Cuando

⁵⁸ Es decir, el conjunto de textos que forman el Antiguo Testamento, entendidos como canónicos, aceptados como legítimos.

pasaron los cuarenta días, el Altísimo se dirigió a mí y me dijo: «Haz públicos los primeros libros que has escrito. Que dignos e indignos puedan leerlos. Pero conserva los últimos setenta para dárselos a los sabios del pueblo». 4 Esd 14, 42-47.⁵⁹

De esta forma, los primeros veinticuatro libros forman el Antiguo Testamento y son de acceso libre para todos los hombres, mientras que el resto, otros setenta libros, serían ocultados, configurándose así los “apócrifos” del Antiguo Testamento, entre los que se encuentra este libro cuarto de Esdras. En este texto, además de la atribución de la autoría profética de los libros bíblicos como lo hace Josefo, observamos también la fijación del número de libros que conforman el Testamento Viejo, 24, dos más que los que presenta Josefo. Como opina Schmid (2019: 269), al no ser un número simbólico con sentido teológico, cree que podría constituir una tradición mucho más antigua.

El Génesis se encuentra en primer lugar dentro del denominado por los judíos Pentateuco, que tiene como objetivo narrar los orígenes del pueblo de Israel y su constitución como pueblo de Dios. De esta manera, abarca un largo periodo, desde la creación del mundo hasta el establecimiento de Israel en Egipto, con la genealogía de Jacob. Al mismo tiempo que se va tejiendo la historia de las nueve generaciones anteriores a las de Jacob, se exponen las divinas promesas que se transmiten de Adán hasta él, pasando por Abraham, y prometiendo la multiplicación de la descendencia de Jacob para que adquiriera el suficiente desarrollo como para que se formara un pueblo capaz de recibir la Ley divina.

El Génesis se divide en dos secciones claramente diferenciadas. La primera, en la que se cuenta la historia de la humanidad, llegando hasta Abraham (1-11: 26) y la segunda comprende la historia de los patriarcas que, a su vez, se puede subdividir en tres: Abraham (11: 27-25, 18); Isaac y sus hijos (25:19-36) y los hijos de Jacob (37-50). Cada una de estas dos secciones comprende la historia de cinco generaciones, en la que el episodio de Caín y Abel corresponde a la de Adán (4-5). Así, nos encontramos con una narración que resulta bastante oscura por consistir en un compendio de tradiciones orales, mitológicas, etc., a lo largo de miles de años, con la intención de mostrar enseñanzas religiosas y morales. El Pentateuco, en general, nos presenta historias sobre los orígenes del género humano y del pueblo elegido, mediante un lenguaje sencillo y figurado. Asimismo, el Génesis se nos presenta mediante una escueta narración colmada de huecos vacíos que, desde hace miles de años, la tradición exegética ha intentado llenar. Caín y Abel

⁵⁹ Nota extraída de Schmid (2019: 269).

representan la dicotomía bien/mal, mediante sus actos, pero también a través de los oficios más antiguos de la humanidad: la agricultura y la ganadería.

El autor (o autores) de *El primer condenado*, a la hora de componer esta comedia, tomó como fuente primigenia el Génesis, el cual moldea y configura según sus intereses. Otras composiciones de la época como *La creación del mundo y primera culpa del hombre* atribuida a Lope de Vega o *La creación del mundo* de Luis Vélez de Guevara, como veremos más adelante, vienen a exemplificar una técnica que no solo emplean ellos, sino que es algo habitual en la creación literaria áurea. Lo histórico-legionario se entrelaza con lo sagrado y apócrifo para crear una historia, una ficción, que sirva de ejemplo y adoctrine a sus receptores. El poeta aurisecular siempre propone una construcción artística con libertad, sea cual sea la fuente originaria, donde los únicos límites los pone la ficción misma, porque lo que se pretende es otra cosa, y esto depende de cada proceso (Arellano, 2001: 570). Ya Julio Duarte, en su edición de *La creación del mundo y primera culpa del hombre* de Lope, decía que el creador de una comedia a partir de un episodio bíblico, especialmente del Antiguo Testamento “enriquece a menudo los antecedentes bíblicos con adiciones teatrales de su propia invención o tomadas de los comentarios de los textos sagrados y de las tradiciones religiosas” (1972: 16). En el caso que nos ocupa sucede de la misma manera: el autor no cambia en sí la historia narrada en el Génesis, sino que lo rellena, lo embellece en busca de una dramatización que pueda saciar las expectativas de los espectadores.

Es muy probable que el autor de *El primer condenado* tuviera en mente la *Vulgata*, aprobada por el Concilio de Trento en 1546⁶⁰. Existen en esta comedia otra serie de fuentes que condicionan en gran medida el argumento de esta, como veremos en las líneas siguientes. El texto bíblico era reconocible por los espectadores gracias a sermones y enseñanzas religiosas y, es probable, que estas “desviaciones” de la historia original, basadas en otro tipo de fuentes, como decimos, fueran escogidas por su potencial dramático, además de ser también probablemente de conocimiento general. Porque, en cierta medida, basar un texto dramático en la historia sagrada supone un cambio de género literario, por lo que para conseguir una espectacularidad y un hilo argumental lo

⁶⁰ Joaquín Lorenzo Villanueva, en su *De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas vulgares* de 1891, copia de la sesión IV del Concilio de Trento lo siguiente, en relación con la regulación de edición y uso de los libros sagrados: “[...] establece y declara el Concilio que esta misma antigua *Vulgata*, edición aprobada por la Iglesia con el largo uso de tantos años, sea tenida por auténtica en públicas lecciones, disputas, sermones y exposiciones; y que nadie ose o presuma desecharla con cualquier pretexto” (Villanueva, 1891: 35). Así, a partir de 1564 quedaron bastante limitadas la impresión, difusión y lectura de estas traducciones, a causa de una bula papal de Pío IV (Duarte, 1972: 39).

suficientemente sólido para que el ruidoso público de la época aceptara la propuesta, debía alejarse de sus conocimientos teológicos para adentrarse en los procesos dramáticos y escénicos.

Tanto si tomamos el episodio de Caín y Abel como historia o como mito, está claro que los poetas áureos escogían estas fuentes por ser maleables y fructíferas para su creatividad, siguiendo los argumentos tal y como los han recibido, pero variando los detalles para darles cuerpo y originalidad. Estas técnicas se pueden rastrear en diferentes poéticas y preceptivas, como la de Alonso López Pinciano (1998), que ya lo explicaba así en su *Filosofía Antigua Poética* de 1596. Los textos sagrados de la tradición judeocristiana son esenciales en todos los aspectos de la vida y la cultura de Occidente a lo largo de la historia, especialmente en la Literatura de la Edad Media, de la que se ha llegado a decir que es una “inmensa exégesis bíblica” (Domínguez Matito y Martínez, 2012). Así pues, no es de extrañar que el autor de esta comedia mantuviera estas motivaciones, pero, al igual que para sus contemporáneos, la Biblia no era su única fuente de inspiración. Les hacía falta algo más, más detalles que lograsen reunir y redondear la comedia, sin llamar la atención de las autoridades. A continuación, se presentarán las diferentes fuentes que hemos hallado tanto religiosas como literarias.

5.2. La importancia de los Apócrifos en *El primer condenado*

Etimológicamente, apócrifo significa oculto o escondido, pero la acepción que manejamos en la actualidad es la de falso, herético o corrompido, falsificado. Dentro de esta denominación existen textos de autores ortodoxos que, en un intento de difundir una tradición, se vuelven verdaderamente heréticos, y otros que están atribuidos a un falso autor para dar autoridad a una doctrina heterodoxa. Es decir, hay apócrifos ortodoxos, heréticos e, incluso, fabulosos, pero lo que no hay que perder de vista es que hay que tomarlos y estudiarlos con cierta precaución, teniendo en cuenta que no poseen una gran trascendencia, aunque sí es importante su influencia en las sociedades, como vamos a ver, pues son ficciones que pretendían satisfacer la curiosidad de los cristianos, llenar la carencia de detalles, esclarecer multitud de pasajes oscuros; en definitiva, completar, de alguna manera, todos aquellos huecos que no se explicitan en las Sagradas Escrituras (Fradejas, 2005: IX).

Si focalizamos nuestra atención en los apócrifos del Antiguo Testamento, es imprescindible hablar de la primera colección de estos libros en traducción castellana, llevada a cabo por Díez Macho (1982-1987), y que tiene como principal objetivo dar a conocer la literatura apócrifa judía del periodo intertestamentario. Así, en palabras de Díez Macho:

Por literatura apócrifa judía entendemos un conjunto de obras judías (o, excepcionalmente, judeocristianas) escritas en el periodo comprendido entre el año 200 a. C. y el 200 d. C., obras pretendidamente inspiradas y referidas, ya sea como autor o como interlocutor, a un personaje del Antiguo Testamento (Díez Macho, 1982: 27).

En opinión de este autor, para entender una obra como apócrifa, debe cumplir una serie de características, entre las que destacan: “ser total o, al menos, parcialmente judía (o judeocristiana); [...]; considerarse a sí misma obra inspirada; referirse en forma o contenido al Antiguo Testamento; [...]” (Díez Macho, 1982, I: 43). A su vez, los libros apócrifos se han clasificado de acuerdo con diversos criterios, como el cumplimiento de las características que definen el término *apócrifo*: según el lugar de procedencia de los textos, según el género literario que presentan, etc. En este sentido, el género literario que predomina en ellos es el apocalíptico, teniendo en cuenta que es un término no exento de controversia y que, esencialmente, constituye una literatura de revelación.

La mayoría de la literatura hebrea fue originariamente anónima. A partir del siglo VII a. C. es cuando comienza a despertar una visión más consciente del concepto de historia, por lo que un número considerable de estos textos se atribuyeron a figuras significativas de la tradición con la intención de realzar el escrito en sí, darle más relevancia. Desde el siglo V d. C., en la Edad Media cristiana, ya circulaba una lista de libros bíblicos que contenía veinticinco apócrifos, siendo esta una de tantas que han circulado a lo largo de la historia (Díez Macho, 1982, I: 27-31). Entendiendo estos textos como un género literario con sus propias características,⁶¹ Carmignac (1979: 20) afirma que el apocalíptico es “un género literario que, con símbolos típicos, ofrece revelaciones sobre Dios, ángeles y demonios, sobre sus seguidores y sobre los instrumentos de su acción”, que se interesan en el principio de la vida humana, pero más aún, en su final. De esta manera, y sin entrar a analizar los contenidos propios de este género, se convierte en una categoría literaria de exposición, dirigida por una especie de leyes consuetudinarias

⁶¹ En estas características, por no extendernos demasiado en estas consideraciones previas sobre los apócrifos, se combinan distintos factores literarios con diversas corrientes de pensamiento, según períodos, como ya se ha explicado.

que conocen tanto autores como lectores (u oyentes) de una determinada civilización. Esta literatura apocalíptica puede estar más o menos extendida, según las tendencias de cada época y del entorno cultural, pudiendo resaltar algunos aspectos, incluso aquellos menos importantes. Entendemos, entonces, que este género literario permanece relativamente estable en cuanto a sus convenciones implícitas según los distintos períodos, es decir, que viene a representar una forma colectiva de pensar y de expresar convenciones fundamentales de una civilización (Carmignac, 1979: 17).

Desde el nacimiento de los textos apócrifos sobre el 200 a. C. su importancia ha sido considerable, también entre los cristianos. De hecho, esta literatura se ha conservado gracias a las iglesias cristianas, especialmente las orientales, lo que provocó que la mayoría de los textos hayan llegado a nosotros en griego o en otras lenguas orientales como el etíope, el copto o el armenio. En nuestra Edad, el descubrimiento más importante fueron los rollos del Mar Muerto entre los años 1947 y 1956, sin los cuales sería difícil llegar a entender el alcance de su importancia en el mundo judío y, por ende, en el cristiano. Sería igualmente arduo intentar explicar las numerosas complejidades que encontramos en el Nuevo Testamento ya que, como apunta Vermes (1980: 13): “Hoy es evidente para muchos —al menos en teoría— que el conocimiento del trasfondo judío del Nuevo Testamento no es un lujo opcional; antes bien, sin él es inconcebible una interpretación correcta de las fuentes cristianas”. Asimismo, como argumenta Díez Macho, la literatura judía, entendiendo dentro ella el *Talmud*, la *Torá*, el *Targum*, la literatura de *Qumrân*, etc., tiene gran importancia en la exégesis del Antiguo Testamento porque une la Biblia hebrea, como el judaísmo la interpretaba, con el Nuevo Testamento: “El *Targum* fue la Biblia que los cristianos recibieron del judaísmo. El trasfondo judío del Nuevo Testamento se encuentra en los libros canónicos o deuterocanónicos del Antiguo Testamento, en los targúmenes y en los apócrifos” (Díez Macho, 1982: 105).

La importancia de estos textos, como decimos, siempre ha sido fundamental dentro de las sociedades, especialmente aquellas más religiosas, como es el caso de nuestro siglo XVII; y lo podemos observar en las fuentes de las que mana esta original comedia, que pasan, como es evidente, por los textos sagrados del Antiguo Testamento. Como ya hemos apuntado, el episodio destinado al primer fraticidio es demasiado escueto y parco en detalles. Esta característica favorece la interpretación, dejando un campo muy amplio para la inserción de todo tipo de detalles que, en algunos casos, ya aparecen en otra clase de fuentes como son textos de la tradición judía o de la literatura apócrifa. A este respecto, en el trabajo de Díez Macho (1987), en el apartado dedicado al

Testamento de Adán (vol. V), se cita *La Cueva de los tesoros*, en la que aparecen los dos hermanos con hermanas gemelas y del que nos ocuparemos en el apartado 5.2.1. También existen otra serie de testimonios apócrifos, según los cuales Adán y Eva engendraron más pares de mellizos. Como apunta igualmente Díez Macho, los primeros seres humanos tuvieron otros nueve hijos, tradición que se ha conservado en Tab 146, “cada uno de los cuales habría nacido con una hermana melliza” (1983: 91).

No debe sorprendernos, por otra parte, la relación entre Satán y Caín que se pone de manifiesto, tanto en la comedia como en el texto apócrifo. Como veremos con mayor detenimiento en el apartado dedicado al personaje de Caín (apartado 7.2 de este capítulo), existe una concepción *haggádica* en la que Caín es engendrado por Satanás. Una demonología muy similar aparece en otro texto apócrifo, el *Testamento de Job*, en la que el Demonio se vale de su astucia y fuerza para provocar al santo.⁶² También veremos, la naturaleza y origen de la envidia de Caín y del utensilio con el que cometió el primer asesinato del mundo.

Otro detalle que se ha incluido en *El primer condenado* que tiene su origen en estos textos apócrifos está relacionado con la angelología. Al ser expulsados del paraíso Adán y Eva, Dios puso unos guardas en la puerta para impedir que volvieran a entrar.⁶³ En *El primer condenado* encontramos la siguiente afirmación dicha por Adán:

Ya no es posible volver
al Paraíso, que tiene
un querubín que le guarda
y con fuego le defiende.
El querubín es la ciencia,
y así fue muy conveniente
que en la ciencia esté el castigo
que mi inorancia merece. (vv. 185-192)

La figura del querubín aparece tanto en los textos canónicos como en los apócrifos como, por ejemplo, en *Vida de Adán y Eva*, cuando Eva relata a sus hijos la expulsión del paraíso en el versículo 28:

⁶² Este apócrifo es un midrás, una narración haggádica de la historia de Job, basada parcialmente en el relato canónico. Hombre religioso, cumplidor con la voluntad de Dios, donde los haya, y que, a diferencia del Job del Antiguo Testamento, no se queja ni lamenta. Es un Job paciente que acepta sin quejas la autorización de Dios a Satán para despojarle de sus bienes. Así, el tema difiere del Job bíblico: ¿por qué sufre un inocente?, sino que se presenta un Job que aguarda pacientemente la liberación divina (Díez Macho, 1984, II, 272).

⁶³ “Expulsó al hombre y puso delante del jardín de Edén un querubín, que blandía flameante espada para guardar el camino al árbol de la vida” (Gén. 3: 24).

El Señor se volvió a Adán y le dijo: «A partir de ahora no te permitiré estar en el paraíso». Adán respondió: «Señor, dame fruta del árbol de la vida para que coma antes de ser expulsado». Pero el Señor replicó a Adán: «No podrás tomarla ahora, ya que está encomendada a los querubines para que la guarden por tu culpa con la espada de fuego desenvidinada, no vaya a ser que la pruebes y te hagas inmortal para siempre; al contrario, tendrás la guerra que el enemigo ha puesto en ti. (Díez Macho, 1983: 332).

En el Libro de Ezequiel (Ez 1: 1-28) el profeta describe cómo el cielo se abre y ve, dentro de un gran resplandor, cuatro figuras con semblante de hombre que, según la descripción, serían querubines asirios, parecidos a los que mostramos en la imagen:



Más adelante describe un carro con estos cuatro querubines en cada esquina que emiten relámpagos y fuego. Las ruedas de dicho carro estaban “llenas de ojos”, lo que se interpreta como la sabiduría. De ahí la idea de que el ángel guardián del paraíso era símbolo de sabiduría y de ciencia frente a la ignorancia del ser humano, en este caso representado por Adán y Eva. En este punto debemos retomar el apócrifo de la *Vida de Adán y Eva*, en su versión griega, para entender y comprender la relación entre esta imagen y la idea sobre ignorancia de los hombres, referida en los versos 185-192 que venimos comentando, expresándose de la siguiente manera en boca de Eva:

Satanás adoptó forma de ángel y entonaba himnos a Dios para adorarlo. [...] Y me dijo: «¿Qué haces en el paraíso?». Y le repliqué: «Dios nos puso para guardarlo y comer de él». Y el diablo me respondió por boca de la serpiente: «Hacéis bien, pero no coméis de cualquier planta». [...] Entonces me dijo la serpiente: «Vive Dios que me dais pena porque sois como animales, y no quiero que sigáis en la ignorancia. Levántate, ven, hazme caso, come y comprenderás la categoría del árbol». Pero yo repuse: «Temo que se va a enfadar Dios conmigo conforme nos dijo». Y me respondió: «No temas, pues en cuanto comas se abrirán tus ojos y seréis como dioses por conocer qué es bueno y qué malo. Por

saber Dios esto, que seríais semejantes a él, tuvo envidia de vosotros y dijo ‘no comáis de él’. Tú acércate a la planta y contemplarás el gran resplandor en torno a ella». [...] Incliné la rama hacia la tierra, cogí la fruta y comí. En ese preciso momento se abrieron mis ojos y supe que estaba desprovista de la justicia que me cubría. (Díez Macho, 1983: 329-330).

Queda patente, a través del fragmento citado, que Satanás, encarnado en forma de serpiente, fue el que engañó a Eva para que probara la fruta del árbol prohibido, con la promesa de conocer la sabiduría, según aparece en el Génesis. También le hizo prometer que haría todo lo posible para que la comiera Adán. A través de este pasaje, los primeros hombres se dieron cuenta de su desnudez, tapándose con hojas de higuera (Gén 3:7).⁶⁴

En la versión latina de la *Vida de Adán y Eva* también aparecen los símbolos de la sabiduría encarnados por los ángeles que moran y guardan el paraíso, pero de una forma mucho más general, en un momento en el que Adán se dirige a su tercer hijo, Set:

Escucha, hijo, lo que voy a contarte. Después que fui expulsado del paraíso, tu madre y yo estábamos desnudos. Mientras estábamos en oración, llegó hasta mí el arcángel Miguel, mensajero de Dios. Y vi a los coros como vientos... y su rueda era de fuego. Me arrebataron al paraíso de justicia y vi al Señor. Su figura desprendía rayos insoportables, una muchedumbre de ángeles precedía a los rayos, y había otras muchas maravillas de ángeles a derecha e izquierda (Díez Macho, 1983: 343).⁶⁵

Estas y otras interpretaciones al respecto también se encuentran en *Guía de los descarriados. Tratado del conocimiento de Dios* de Maimónides. Según la edición consultada de Fernando Valera:

A primera vista parece que el esfuerzo del sabio cordobés se encamine a demostrar la coincidencia del Carro Divino con el sistema de las esferas de Aristóteles. Los cuatro Hayyot o querubines deben ser las Inteligencias de las esferas celestiales, y los Ofanin o ruedas de la visión las esferas terrenales de los cuatro elementos que se mueven y crean todas las cosas del mundo sublunar, por influjo de las primeras (Maimónides, 1947: 54-55).

En cuanto a escritos teológicos, son interesantes las *Pláticas a los religiosos* (2002) de San Juan Bautista de la Concepción (1561-1613), fundador de la Orden de los Trinitarios Descalzos, que escribió lo siguiente:

Adán. Pregunta: ¿Qué es la causa por qué, cuando echó Dios a Adán del Paraíso, puso a la puerta de él un cherubín con una espada de fuego, pudiendo poner un serafín o una potestad o dominación, u otra cualquiera inteligencia de todas aquellas soberanas que

⁶⁴ En la tradición judía existen casos de identificación entre el árbol de la sabiduría con la higuera, aunque también con otros árboles, como la viña o el dátil.

⁶⁵ A pie de página, Díez Macho (II, 1983: 343) señala que otros manuscritos traducen esos “coros” como “carros”; en vez de “maravillas” se traduce como “millares”

asisten a su servicio? Responde él que no convino, sino que fuese cherubín, que significa plenitud de ciencia, porque Adán salió del Paraíso por sabiduría falsa y mentirosa y necia, que fue la que le persuadió el demonio: que comiendo serían como dioses, que estaba la deidad en el comer, etc.; scientes bonum et malum. Por sabiduría mentirosa salió. Póngase a la puerta un cherubín que enseñe otra verdadera a los que hubieren de entrar; y ésta sea avisándoles cómo han de entrar por cuchillo, cortando y cercenando sus pasiones y apetitos, etc., por fuego, quemando sus sensualidades; finalmente, por obediencia, castidad y pobreza, que es lo que el hermano pide y lo que Cristo enseña en el monte; avisando qué lejos andan de Dios quien en su reja lo pone, la bienaventuranza, [...].

Estas interpretaciones se pueden encontrar en otros textos apócrifos, pero creemos que estos ejemplos son suficientes para explicar el pasaje con la claridad. Además de los querubines, en esta comedia aparecen otros seres celestiales, los serafines, cuando Abel habla a su querida Délbora acerca del comportamiento que ha tenido con ella Caín:

A un serafín
poco le ofende el recelo,
que lo terrestre del suelo
jamás al sol se atrevió,
nunca su luz eclipsó
vil vapor en densa nube,
porque si atrevida sube
su resplandor la humilló.
Y cuando Caín, mi hermano,
intentara en tu desprecio
turbar tu luz, ciego y necio,
saliera su intento en vano (vv. 231-242).

En la Biblia solo aparece la palabra “serafín” en Isaías 6: 2-6. Sin embargo, estos seres aparecen en textos apócrifos como en *Vida de Adán y Eva* (Díez Macho, 1982: 319-352), y es un motivo recurrente en muchos autores de la época como Lope de Vega, Enríquez Gómez, Felipe Godínez, etc., haciendo de ello un recurso literario.

Otros ejemplos de la tradición apócrifa que podemos encontrar en nuestra comedia son los relacionados con las primeras muertes del mundo. Aunque en la obra encontramos ciertos anacronismos, algunos pasajes nos demuestran que se ha reflexionado acerca de cómo sería el principio del mundo, de las creencias y de los conocimientos de los primeros hombres. Por ejemplo, hay un momento en el que Abel se desmaya y Eva confunde ese desmaya con la muerte:

EVA:
Ya, Adán, Abel se murió,
vino su edificio a tierra.

¡Ay, hijo del alma mía,
qué de lágrimas me cuestas!

ADÁN:

No es muerte: desmayo ha sido.
Pulsos tiene: las arterias
los espíritus vitales
muestran, aunque con flaqueza (vv. 166-773).

Más adelante, ante la muerte de Abel, y después la de Caín, Adán se siente desbordado por su ignorancia al no saber qué hacer con los cuerpos sin vida, puesto que es la primera vez que ven a una persona muerta. Por ejemplo, ante el cadáver de Abel dice:

¡Oh, qué confuso me siento!
Pero si Dios con sus manos
de la tierra me formó
y me dio tal hermosura,
sea en tierra su sepultura (vv. 1561-1565).

“Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado; ya que polvo eres, y al polvo volverás” (Gén: 3, 19). Esta idea también la encontramos en algunos textos apócrifos donde se les da a los ritos de enterramiento sorprendente importancia, como el de Adán en *Vida de Adán y Eva*:

[...] Presentaron otras sábanas y también lo sepultaron, puesto que desde el día en que lo mató Caín, su hermano, estaba sin los cuidados funerarios. A pesar de que el perverso Caín se preocupó mucho por ocultarlo, no lo consiguió, ya que la tierra no lo recibía, pues decía: “No aceptaré un cuerpo compañero hasta que venga a mí el barro que se me quitó y fue modelado sobre mí”. Entonces los ángeles lo recogieron y colocaron sobre la piedra hasta que murió su padre. Y ambos fueron sepultados según el mandato de Dios en la zona del paraíso, en el lugar en que Dios había encontrado el polvo (Díez Macho, 1983: 336).

En la comedia Caín pretende esconder el cadáver de Abel, aunque más adelante lo encontrarán y le darán digna sepultura:

Cubriré el cuerpo en las ramas.
Será el delito secreto,
que la sangre no ha de hablar,
pues también es rojo el suelo.
De aquí formó Dios a Adán:
él me lo ha dicho por cierto;
pues si de tierra es Abel,
vuelva la tierra a su centro.
¡Ah, si yo pudiera en ella
hacer a manos un hueco

donde escondido quedara,
y mi delito secreto!
Mas entre aquestos peñascos
y estos árboles espesos
Abel quedará escondido, [...] (vv. 1390-1404).

Más adelante, en el mismo apócrifo, podemos leer: “Los arcángeles dieron sepultura en el paraíso al cadáver de Adán y al de su hijo Abel. Set y su madre contemplaban lo que hacían los ángeles y quedaron muy admirados. Los ángeles les dijeron: Enterrad a los muertos como visteis que eran enterrados” (Díez Macho, 1982, II: 349). De estos testimonios podemos deducir la importancia de los enterramientos y la forma en que se ha presentado en la comedia, donde Abel es enterrado por Adán:

¡Oh, qué confuso me siento!
Pero si Dios con sus manos
de la tierra me formó
y me dio tal hermosura,
sea en tierra su sepultura.
Vuelva a quien el ser le dio.
Vuelva a su primera madre:
en su pecho le reciba;
en ella el cadáver viva,
pues allí vivió su padre,
que si acostumbrado está
a dar tan perfecto ser,
la fe me enseña a creer
que aquí Abel le cobrará.
Tú recoge esos despojos,
reliquias de un inocente,
porque siempre esté presente
lo que es la muerte a mis ojos.
Venid en mis brazos vos,
cadáver yerto y helado,
si de la humildad traslado,
imagen del mismo Dios.
Vámosle a dar sepultura.
Descanse el cuerpo en la tierra.
La vida del hombre es guerra:
la paz aquí se asegura (vv. 1561-1586).

Ante la muerte de Caín, ya al final de la comedia, Adán dice:

Quisímosle dar sepulcro
cuando se movió una peña,
arrojando fuego y humo,
y cubrió aquel fiero monstruo,

poniendo tristeza y lutos
con denegridas pizarras
al suelo, que mal seguro
temió su fin recelando
si era de fuego el diluvio (vv. 2246-2254).

Al menos dos libros apócrifos relatan la muerte de Caín. En el *Libro de Jaser*, Caín es confundido con un animal y acertado por una flecha por Lamec (2.26-31). En el *Libro de los Jubileos* aparece: “Un año tras él, al concluir este jubileo, murió Caín. Le cayó su casa encima, y pereció en ella muerto por sus piedras, pues con piedra había asesinado a Abel, y con piedra fue muerto en justa sentencia” (Jubileos, 4:31). Resulta curiosa la mezcla de ambas tradiciones llevada a cabo en la comedia. Lamec confunde a Caín con un animal y le mata con una flecha, esquivando, sin darse cuenta, la maldición que le había sido impuesta a Caín. En la obra atribuida a Godínez se sigue esta tradición, pero se entremezcla con la de los Jubileos al no poder dar sepultura a Caín porque se le ha caído encima desde una peña “denegridas pizarras”, que nos recuerdan lo que en el apócrifo se dice sobre su muerte al caérsele su casa encima. Nótese, además, que en el *Libro de los Jubileos* Caín mata a Abel con una piedra. Dada la falta de detalles concretos en el pasaje bíblico del primer fratricidio, el imaginario colectivo se ha procurado una suerte bastante variada de los utensilios de los que se valió Caín para matar a su hermano. Uno de ellos es una piedra (en la tradición judía, por ejemplo), la reja de un arado (arma recogida en el *Auto de Caín y Abel* en la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*); pero otro, que resulta muy llamativo es la utilización de una quijada de asno, como sucede en nuestra comedia, mediante la visión premonitoria y perturbadora de un cometa, que adelanta el arma que empleará Caín. Esta acotación dice: “*Pone las manos sobre el pan y alza los ojos al cielo y ve una cometa en forma de quijada de fuego*”. Adán encuentra en el avistamiento de este cometa el presagio de un gran mal, de una “grande desventura” (v. 694). Esta quijada de burro⁶⁶ como el arma que empleó Caín para matar a Abel ha quedado reflejada en el arte, en la literatura y en el teatro, con varios ejemplos que podemos citar aquí. Uno de los más conocidos lo encontramos en la obra de Shakespeare, *Hamlet*. En la apertura del quinto acto se puede leer: “¡Cómo la tira al suelo el pícaro! Como si fuese la quijada con que hizo Caín el primer homicidio.” (Pujante y

⁶⁶ Los estudios de Henderson (1961), basándose en los de Emerson (1906), sostienen que la tradición de la quijada homicida se funda, inicialmente, en una confusión entre el capítulo bíblico de Caín y Abel con el de Sansón, quien manejaba una quijada contra los enemigos de Israel. Además, Henderson precisó, mediante testimonios iconográficos y literarios, que su difusión comenzó en la Inglaterra medieval.

Gregor, 2010, 485). Otros ejemplos teatrales los tenemos en la comedia atribuida a Lope *La creación del mundo y primera culpa del hombre* (1972) y en *La creación del mundo* de Luis Vélez de Guevara (2018).

Mediante los ejemplos expuestos, hemos podido dejar constancia de la importancia de los textos apócrifos en esta comedia en particular, pero también en otras de la época. Esto tan solo responde a que estos textos estaban dentro de una cultura religiosa en la que se educaron los dramaturgos y escritores del siglo XVII, así como otros artistas. Y no solo del siglo áureo, sino que esta tradición llevaba varios siglos transmitiéndose de forma constante a través de los textos conservados, los comentarios religiosos, la exégesis cristiana, los sermones, la tradición oral, etc.

5.2.1. *La cueva de los tesoros*

Se trata de uno de los relatos más antiguos sobre la historia de la Salvación, que comienza con la Creación del mundo y termina en Pentecostés. En su origen fue una compilación cristiana de obras de origen diverso. Es un texto narrativo en el que se mezclan diferentes géneros literarios de la literatura judía como la cronología, las genealogías, los testamentos o las vidas de Adán y Eva, con elementos literarios de transmisión oral. Como ya hemos señalado con anterioridad, la mayoría de los autores cristianos conocieron estas tradiciones y las emplearon para argumentar su exégesis del Antiguo Testamento en lo relativo, sobre todo, a los designios divinos sobre la llegada del Mesías y su Redención. *La cueva de los tesoros* es un buen ejemplo de ello, puesto que fue una de las tradiciones más extendidas, tanto en Oriente como en Occidente.⁶⁷ Prueba de ello la encontramos, por ejemplo, en el arte medieval, en el que era habitual presentar una cruz sobre la calavera de Adán, que simbolizaba la consumación de la Redención del género humano tras la Pasión de Cristo, tal y como se relata en este texto apócrifo (González, 2004: 11). De hecho, estos textos suelen aparecer con un segundo título, expresado de diferentes formas: “Explicación del Génesis”, “El libro de la genealogía de las generaciones” y “El libro del orden de la sucesión de las generaciones desde Adán hasta Cristo”, expresiones ciertamente relacionadas con la tradición judía. Los diferentes redactores insertaron en el desarrollo de la obra sus propias

⁶⁷ Se difundió en la mayoría de las lenguas del Oriente cristiano y se conservan testimonios en árabe, etíope, georgiano y siríaco, al que pertenece el arquetipo original. Otras ediciones de este texto son las de Su-Min Ri (1987), Gibson (1901) y Bezold (1888).

interpretaciones, siendo estos subtítulos indicadores de cada incorporación, de ahí su diversidad. Además, estos dobles títulos nos indican de qué manera se deben interpretar los textos que contiene *La cueva de los tesoros*. En palabras de González (2004):

Los autores cristianos asimilaron estas tradiciones al ser en su mayoría doctrinalmente inocuas, porque únicamente exaltaban el concepto del hombre como microcosmos y no comprometían la materialidad del cuerpo de Adán ni su identidad esencial con el de los hombres, sus hijos (González, 2004: 64).

El término “cueva” hace referencia a un lugar de refugio, de oración y de sepultura, que se corresponde con la idea que tenemos del seno materno. En este texto, la cueva es el lugar donde Adán y Eva se resguardan tras ser expulsados del paraíso. Más adelante, se menciona como lugar de oración, tanto de Adán como de sus descendientes. Y, finalmente, es el lugar de sepultura de él y de todos los patriarcas antediluvianos. Estas tres funcionalidades de la cueva, según los estudiosos, se corresponden respectivamente con el término cueva que en siríaco significaba también la celda del monje o del eremita. La función litúrgica se relaciona con la identificación que hace Jesucristo en el Evangelio del templo como “casa de oración” (Mt, 21: 13; Mc, 11: 17; Lc, 19: 46). Y, por último, según la literatura judía, Adán fue creado “en el lugar del templo adonde retornó después de la expulsión del Paraíso y donde murió” (González, 2004: 16).

El término “tesoros” alude a las ofrendas (oro, incienso y mirra) que Adán tomó en las cercanías del paraíso, guardándolas en la cueva, y que fueron empleados para embalsamar su cuerpo y el de los patriarcas y que, como sabemos, fue la ofrenda que llevaron los Reyes Magos al Niño Jesús. Como este texto indica, el oro simboliza la realeza de Cristo, el incienso, su sacerdocio, y la mirra el sufrimiento anunciado por las profecías del Antiguo Testamento (Daniel, 9: 26). De esta forma, estos son los tesoros que guarda la cueva: la realeza, la profecía y el sacerdocio de Cristo, que fue lo que Dios concedió a Adán y a los judíos, elementos reunidos posteriormente en el Mesías.

La versión árabe de *La cueva de los tesoros* la encontramos en la obra de Díez Macho (1987),⁶⁸ que cita el siguiente fragmento, con correspondencia en una de las peculiaridades argumentales de *El primer condenado*:

Y allí (en las llanuras cercanas a la montaña del paraíso) conoció Adán a Eva, su mujer, y concibió y dio a luz a Caín y a Leboda, su hermana, junto con él. Y cuando crecieron los niños, conoció Adán a Eva y de nuevo concibió y dio a luz a Abel y a Qalimat, su hermana, con él. Y cuando crecieron los niños dijo Adán a Eva: ‘Que Caín tome por

⁶⁸ Escogemos esta versión por ser una traducción más elaborada en español que la que nos presenta González (2004) de la versión siríaca.

esposa a Qalimat, la que fue dada a luz con Abel, y que Abel tome a Leboda, la que nació con Caín'. Pero Caín dijo a Eva su madre: 'Yo tomaré a mi hermana y que Abel tome a su hermana', pues Leboda era bella. Y cuando Adán oyó estas palabras, le desagradaron mucho, y dijo: 'Es una transgresión del mandamiento esto de que tú tomes por esposa a tu hermana que nació contigo. Así que tomad frutos de la tierra y corderos del rebaño y subid a la cumbre de la montaña santa y entrad en la cueva de los tesoros y ofreced allí vuestras ofrendas y orad en la presencia de Dios. Después tomaréis a vuestras mujeres'. Pero sucedió que cuando subían, Adán, el primer sacerdote, y sus hijos Caín y Abel, hacia la cumbre de la montaña, se introdujo Satán en Caín para que matase a su hermano Abel, a causa de su hermana, y porque su sacrificio fue rechazado y no fue aceptado por Dios, mientras que el sacrificio de Abel fue aceptado. Y aumentó la envidia de Caín hacia su hermano, y cuando descendían a la llanura, se lanzó Caín contra su hermano y lo mató con un golpe de piedra de pedernal (Díez Macho 1987, 433-434, nota 99).

Como se observa en el citado fragmento, aparece ya la visión bipartita del nacimiento de los primeros hijos de Adán y Eva. Una de las diferencias más llamativas respecto al texto que nos ocupa es la relación amorosa entre los dos pares de hermanos. Ambas parejas aparecen en la tradición apócrifa cruzadas. Es decir, en ella las parejas son: Caín-Leboda/Délbora y Abel-Qalimat/Calmaná.⁶⁹ Caín se empeña en tomar a su misma hermana gemela (preferencia que Adán condena), y en *El primer condenado* se da la circunstancia contraria: Caín nace con Calamaná y Abel con Délbora; ambos deben casarse con sus respectivas hermanas y el conflicto se genera cuando Caín pretende tomar a la melliza de Abel. En sentido estricto, la tradición se mantiene, puesto que en ambas versiones Caín desea a Leboda/Délbora, de donde surge la tradición de que la envidia de Caín, y el consiguiente asesinato de Abel, lo provoca el deseo del asesino por la mujer de su hermano. Esta tradición será muy prolífica, como veremos en el capítulo dedicado al personaje de Caín en la literatura.

La cueva de los tesoros nos da además algunas claves para interpretar el texto de nuestra comedia. Por ejemplo, Adán es considerado el primer monarca del mundo, expresión que aparece en el apócrifo de la siguiente manera: "Al ser Adán sacerdote, rey profeta, Dios lo introdujo en el Paraíso para que desempeñase el ministerio en el Edén [...] (González, 2004: 95). En la comedia encontramos varias alusiones directas de la realeza de Adán. Al comienzo, tiene lugar una reflexión muy barroca "sobre la fugacidad, la inestabilidad y la mutabilidad de todo lo creado y se propone él mismo como el mejor testimonio", la cual "finaliza evocando la pérdida del Paraíso terrenal, su caída, en

⁶⁹ La diferencia significativa que encontramos entre los nombres de los personajes femeninos, Leboda/Délbora y Qalimat/Calmaná, entendemos que se reconoce en ellos una evolución fonética fácilmente deducible.

términos de comedia de privanza, como si el tema le hubiera arrastrado hacia tan asentada tradición literaria” (Vega García-Luengos, 2016: 48). En ella Adán se autoproclama monarca:

El primer monarca fui,
y, pues de mi ser caí,
¿quién no temerá mudanza?
Nadie tiene estable suerte,
infalible es la caída,
pues aun en mí halló la vida
el tropiezo de la muerte (vv. 597-603).

La función de rey y de sacerdote que presenta el personaje de Adán en la comedia se corresponde con esta tradición. Estos aspectos se relacionan con los descendientes de Caín, que tendrán un papel fundamental en la tercera jornada. En ella la denominación de monarca viene dada en boca de Enoc:

Razón es satisfacerte
a los cargos que nos haces,
pues se te debe por rey,
justicia, señor y padre. (vv. 1717-1720)

También Adán se autodenomina rey unos versos más abajo:

Incorregibles os hallo,
y pues que no sois capaces
de enmienda, viven los cielos,
que, como rey, como padre,
como justicia de Dios,
de quien soy primera imagen, [...] (vv. 1813-1818)

Pero la denominación de Adán como monarca había sido cantada por Délbora unos versos más arriba, haciendo alusión a otros hechos relatados en la *Cueva de los tesoros*:

DÉLBORA (canta):
Aquel monarca del mundo
que a lo criado preside,
desterrado por su culpa,
pajiza cabaña vive.
EVA:
Délbora viene cantando
aquella historia infelice
de nuestra primera culpa.
Escucha, que ya prosigue.

DÉLBORA (canta):

A vista del Paraíso
le ponen para que mire
lo que perdió y lo que tiene.
¡Ay Dios, qué estado tan triste! (vv. 407-418)

De esta forma, vemos cómo se hace alusión a una cabaña, como lugar de recogimiento ante la expulsión del paraíso, de la misma forma y sentido que la cueva en los textos apócrifos. Además, da la impresión de que Délbora está cantando una historia del pasado, algo legendario, que se mantiene en la oralidad, de ahí que se presente en forma de canción. Los hechos que canta también vienen recogidos en *La cueva de los tesoros*, donde se narra que Dios dijo a Adán:

“Como has transgredido mis mandamientos, tienes que salir, pero no te apenes, porque tras la consumación de los tiempos, debido a estas cosas que he dictado contra vosotros, que estéis en una tierra extranjera, en la tierra de las maldiciones, enviaré a mi Hijo [que] descenderá para redimiros y habitará en una virgen. Por mi hijo se lleva a cabo tu Redención. Ordena a tus hijos y diles que después de tu muerte embalsamen tu cuerpo con mirra, incienso y estoraque y que te pongan en esta cueva. Te haré habitar en ella desde hoy hasta que tenga lugar tu salida desde los alrededores del Paraíso hasta las regiones exteriores. Aquel que permanezca entonces, tomará tu cuerpo, lo trasladará y lo pondrá donde yo te mostraré, en el centro de la tierra, porque allí tendrá lugar tu Redención y la de todos tus hijos” [...]. Descendieron por el impulso de los vientos a través de las montañas del Paraíso y encontraron una cueva en la montaña. Entraron a cobijarse en ella. Al entrar, Adán y Eva eran célibes. Adán quiso tener trato carnal con Eva y entonces tomó oro, mirra e incienso de las orillas del Paraíso, [los] puso dentro de la cueva de los tesoros y la bendijo y la santificó para que fuese la casa de oración de él y de sus hijos. La llamó “cueva de los tesoros” (González, 2004: 98-99).

Como vemos, las analogías entre el apócrifo y *El primer condenado* parecen evidentes, por lo que podemos determinar que *La cueva de los tesoros* es una de las fuentes principales en las que se basa la comedia, aunque no podemos determinar con seguridad cómo o de qué manera el autor accedió a estos textos.

Además, a lo largo de la comedia encontramos testimonios de la función sacerdotal que ostenta Adán, como cuando están dispuestos a cenar y ven el cometa (vv. 660-765). Aquí, Eva le pide que bendiga la mesa:

EVA:

Mi bien, dad la bendición
a la mesa.

ADÁN:

Esa es acción
que el mismo cielo la ordena.

No se ha de comer el pan
sin sudor ni sin fatiga
y sin que Dios lo bendiga
en el trabajo de Adán (vv. 681-687).

En una acotación de este mismo pasaje se aprecia de nuevo esta función sacerdotal que evoca el acto de consagración eucarística: “*Pone las manos sobre el pan y alza los ojos al cielo y ve una cometa en forma de quijada de fuego*”. De igual forma, Adán hace referencias evidentes a la eucaristía, por ejemplo:

Con esto vuelvo a mi casa
cansado y con alegría,
que este pan de cada día
mi sudor tiene por tasa. (vv. 483-486)

También encontramos casos a modo de sermones con *exempla* de animales, como el que Adán pronuncia a sus descendientes:

¿No reparáis en la hormiga,
que en el rigor del verano
coge codiciosa el grano
advertida en su fatiga,
y que al pequeño granero
con trabajo le conduce
y a corta parva reduce
el fruto de un año entero,
con esto al hombre enseñando
a que no esté perezoso,
que con su afán cuidadoso
el nuestro solicitando? (vv. 495-506)

Es más, en los vv. 571 al 595, el autor glosa la famosa letrilla de Góngora, *Aprended, flores, en mí*, versión desconocida hasta el estudio de Vega García-Luemgos (2016). En ella, Adán se identifica como símbolo de la caída, lo que será redimido por Jesucristo, su descendiente, advirtiendo a sus hijos que no cometan los mismos errores que él, como ya había hecho en los vv. 495-506, siguiendo un esquema homilético:

[...]
Hijos, flores sois, de mí
ved a quien el ser os dio,
y mirad cuál estoy yo
que ayer maravilla fui.
Plantas sois, temed rigores,
nadie presuma bizarro,
que todos somos de barro.

Sombra vil, caducas flores,
miradme a mí cómo estoy
sujeto a pena de muerte.
Ayer era justo y fuerte
y *hoy sombra mía no soy*.
Acabose mi privanza (vv. 584-596).

En definitiva, encontramos numerosos ejemplos dentro de *El primer condenado* que se pueden identificar claramente con esta tradición apócrifa, que debía de estar bastante difundida en la época, ya que los distintos aspectos que hemos tratado en este apartado —las hermanas mellizas de Caín y Abel, Adán como primer rey del mundo y su función sacerdotal— también los hemos podido observar en otras comedias de la época. No nos debe resultar extraño, por lo tanto, que el autor de esta empleara los mismos recursos que Vélez de Guevara en su *La creación del mundo* o quien quiera que escribiera la atribuida a Lope del mismo título, aunque no podamos determinar con seguridad cuál fue el canal de transmisión de dicha tradición.

5.2.2. *Antigüedades judías*

Los datos biográficos que tenemos acerca del historiador judío Flavio Josefo los encontramos en el apéndice de su obra titulada *Antigüedades judías*, concretamente en el libro 20, capítulo 266. Estos datos biográficos están contados por el propio autor de forma laudatoria en “Vida” y no ofrecen ningún tipo de garantía de veracidad, puesto que entran en contradicción con otros hechos narrados de su vida en “Guerra judía”. Según sus estudiosos lo que se indica en “Guerra judía” responde a hechos verdaderos, mientras que en “Vida” se cuentan hechos ficticios, puesto que este pasaje responde “a un intento por rehabilitar la conducta del autor en cuestiones en las que su proceder pasado resultaba perjudicial para sus intereses presentes” (Josefo, 1997: 9).⁷⁰

⁷⁰ Sabemos que nació hacia el 37 o 38 d. C. en el mismo año en que Calígula subió al trono de Roma (Vida V) y nombró a Agripa I rey de la tretarquía de Filipo. Flavio Josefo procedía de una familia de la alta clase sacerdotal (Vida I-IV) y, por el lado materno, le corría sangre de reyes asmoneos o macabeos (Vida II). Tuvo una escrupulosa formación cultural, especialmente en el conocimiento de las leyes mosaicas, por lo que tan solo con catorce años eran muy valoradas sus ideas por Sumos Sacerdotes y primeras autoridades civiles (Vida VIII-IX). A partir de los dieciséis años sus inquietudes intelectuales se enfocaron en conocer a fondo las tres sectas más importantes del momento: la de los fariseos, la de los saduceos y la de los esenios. Aunque debió de ser una experiencia dura, no cejó en su empeño, llegando a unirse a Banús, un personaje singular que practicaba una vida ascética y frugal en el desierto (Vida X-XII). Después de formarse de esta manera, volvió a la ciudad y se unió a los fariseos (Vida XII). Tras esta formación estrictamente judía, Josefo comenzó su vida pública en el año 63/64, en la cual tuvo toda clase de sucesos,

En Roma Josefo escribió su obra, donde también estudió literatura griega. Publicó *Antigüedades judías* en el año decimotercero de la subida al trono de Roma de Domiciano, hacia el año 93 o 94. Esta obra está compuesta por veinte libros, a los que Flavio dedicó unos quince años de su vida, entre el año 79 y el 94 d. C. En ella relata la historia del pueblo judío desde la creación del mundo hasta el año duodécimo del reinado de Nerón (año 66 d. C.). Los diez libros primeros, que son los que a nosotros más nos interesan, toman como punto de partida y referencia el Antiguo Testamento, presentando la cultura judía y varios comentarios personales de manera pertinente. Después, la narración de los cuatrocientos años, que van desde el destierro de los judíos hasta la muerte de Judas Macabeo, se expone entre los libros del X al XII de forma escueta. Más detallada es la que dedica el autor al reinado de Herodes el Grande en los libros XIV, XV, XVI y parte del XVII, valiéndose de la historia de Juan de Damasco, historiador y ministro de Herodes. En otras partes, toma como fuente las obras de otros historiadores como Filón de Alejandría, el egipcio Manetón, el babilonio Bero o Menandro de Efeso (Josefo, 1997: 16-17). Por último, en los libros XVII-XX Josefo habla de la conexión judía con otros pueblos, mediante referencias sistemáticas a sucesos de su tiempo (Lida de Malkiel, 1959: 165).

Desde el punto de vista literario *Antigüedades judías* es una obra de alta calidad. Su finalidad era la *polémica*, al igual que otras obras suyas como la *Guerra judía* y *Contra Apión*, puesto que trata de contrarrestar los ataques al pueblo judío por parte de los griegos, en un intento de demostrar que los judíos no son inferiores, ni en antigüedad ni en aportaciones a la humanidad. Ya, con el título de la obra, se puede observar una réplica a *Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso, puesto que la obra de Josefo pretendía dar a conocer a los griegos la historia, cultura y tradiciones del pueblo judío. Y,

desde un naufragio del que se salvó milagrosamente, pasando por reconocimientos públicos de toda clase hasta la vivencia del enfrentamiento entre judíos y romanos. Josefo vive este enfrentamiento en calidad de máximo jefe militar en la región de Galilea, puesto que le habían otorgado los revolucionarios radicales, contrarios a la dominación de Judea por Roma, según consta en “Guerra judía” 2, 562 y ss. Ejerció este alto cargo tan solo seis meses del año 66 d. C., pero ello condicionaría el resto de su vida. Al final de esta etapa se refugió en Jotapata, sitiada ya por las fuerzas de Vespasiano, logrando ocultarse en una caverna. Sin embargo, fue delatado por una cautiva judía, por lo que decidió entregarse. Pero este fue un intento frustrado, ya que sus acompañantes, un grupo de fanáticos judíos, eran partidarios del suicidio colectivo. Ante esta situación, decide aceptar el suicidio, pero junto a un compañero deciden incumplir el compromiso de suicidarse y se entregaron a los romanos. Este es el hecho más deshonroso en la vida del historiador judío, sobre todo teniendo en cuenta su alto cargo. Por esta razón, las gentes de Jerusalén que al principio lo lloraban como a un héroe, al creer que había muerto en la caída de Jotapata, pasaron a denostarlo y considerarlo un vil desertor al enterarse de su trampa y de su rendición ante el enemigo. Finalmente, obtuvo el favor de Vespasiano, Tito, Domiciano y los Flavios, lo que le supuso ciertos privilegios, y de estos últimos, en reconocimiento de sus favores, tomó Josefo su nombre: Tito Flavio Josefo (Josefo, 1997: 10-13).

a la vez, las *Antigüedades* buscan *polémica* con los propios judíos, a los que pretende llevar a la senda de la justicia y la religiosidad, a través de las tradiciones judías, elogiando el respeto a Dios y la justicia divina, que, por otro lado, son creencias que fueron causa de su ruina y decaimiento, así como la razón de la pérdida de la guerra contra los romanos, como ya hemos mencionado (Josefo, 1997: 18-19).

Antigüedades judías fue una obra de referencia en la historia del pueblo de Israel. En ella, como hemos dicho, se recogían todos los hechos históricos que conciernen al cristianismo, y al judaísmo, por supuesto. Por ello, es una fuente que se encuentra en el germen de muchas obras literarias. El crédito que de ella se tenía ha quedado reflejado en multitud de obras en las que se le elogia, se le cita, se le comenta, etc. Por ejemplo, en la primera mitad del siglo XII Pedro Alfonso (Moisés Sefardí) reelabora la respuesta de Hircano al bufón de Ptolomeo Epífanos del capítulo XII de las *Antigüedades* en el Ejemplo XXI de su *Disciplina clericalis*; o Pedro Comestor siguió las *Antigüedades* en su obra *Historia scholastica*, incluyendo también la exégesis judía de la escuela Rashí (Lida de Malkiel, 1959). De igual manera, es una obra determinante en la creación de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio o, más tarde, en la obra de Arias Montano, por poner tan solo un ejemplo más cercano a la época en la que se escribió la comedia que nos ocupa.⁷¹ Según apunta María Rosa Lida de Malkiel:

Las fuentes cristianas no se han preferido, por serlo, a las no cristianas: como se verá, el aporte de Josefo supera infinitamente al de San Agustín, Orosio, Beda o Rabano Mauro [...]. Ahora bien: por su forma y más aún por su espíritu, las *Antigüedades* son fundamentales en la génesis de la biblia historial. Josefo las escribe para un público grecorromano a quien la reciente guerra de Vespasiano y Tito había acuciado el interés por el pasado judío; de ahí que, en cuanto era posible —o sea al referir sucesos postbíblicos—, subrayase la conexión de la historia judía con la de otros pueblos, de suerte que los últimos libros (XIV-XX), con sus referencias sistemáticas a sucesos coetáneos y con su datación conforme al calendario judío, griego y macedónico, se convierten en modelo obvio del ensayo cronológico de Eusebio y San Jerónimo, y en el modelo más o menos directo de toda tentativa cristiana de historiar el mundo desde la Creación (Lida de Malkiel, 1959: 164-165).

Así, en los libros I-XIII de las *Antigüedades*, Josefo se esfuerza por mostrar el contenido bíblico histórico del Antiguo Testamento de una forma que fuera aceptada por

⁷¹ El trabajo de Nieto Ibáñez (2004) concluye que: “El ejemplo de Arias Montano testimonia una práctica habitual en la exégesis del humanismo de esta fuente clásica, judía y bíblica, como es Flavio Josefo, con la peculiaridad de que las citas marginales del humanista español demuestran un notable conocimiento de las diversas tradiciones, griegas, judías y latinas, existentes sobre el texto Flaviano, lo que le convierte en un referente privilegiado para rastrear la pervivencia de Flavio Josefo en el humanismo europeo” (Nieto, 2004).

los receptores de su tiempo. De este modo, elimina ciertas contradicciones de la narración bíblica; ordena algunos pasajes de forma sistemática, dando unidad al relato; racionaliza ciertos pasajes de tono sobrenatural, incluso llega a eliminar algunos; y, lo que resulta más interesante, parafrasea la narración original en un intento de desarrollar las motivaciones, obviadas en el texto bíblico, aclarar su sentido e intención, advertir sobre sus enseñanzas morales, de acuerdo a una exégesis rabínica que se estaba fijando en su propio tiempo. Esta manera de presentar la historia tuvo una entusiasta acogida por parte de los receptores de su tiempo, por lo que se deduce que su estrategia, tanto de enfoque como de ejecución, fue acertada (Lida de Malkiel, 1959: 166).

Sin embargo, aunque su influencia a lo largo de tantos siglos de escritura en torno a la historia y a la Biblia fue tan importante y su difusión tan extendida en multitud de ediciones a partir de la edición *prínceps* de Basile en 1544 (muchas serían las versiones en lenguas vernáculas desde finales del siglo XV), en el Siglo de Oro casi todas las obras de Flavio Josefo pasaron a engrosar el *Índice de libros prohibidos* ya en el siglo XVI. Esta censura, indudablemente, está relacionada con la marginación sufrida por judíos y conversos en esta época, por entender estos libros como exaltación del judaísmo, aunque en los países de la Reforma, se siguió editando la obra flaviana, siendo notable su influencia en Lutero, por ejemplo.⁷²

El primer condenado no se encuentra ajena a toda esta tradición, por lo que la influencia en ella de las *Antigüedades judías* queda patente en varios puntos que venimos a señalar a continuación. Uno de los más llamativos lo constituyen los personajes secundarios. En la genealogía de los descendientes de Caín hallamos los nombres que completan el elenco de personajes bíblicos presentados en nuestra comedia. En la obra del historiador judío, los nombres que nos atañen son, como aparecen en Gén. 4: 17-24, descendientes de Caín. Esto es: Henoc, Lamec, Jubal y Tubal, aunque con algunas alternancias consonánticas y vocálicas. El fragmento referido es el siguiente:

Y la ciudad en cuestión [Caín] la llamó Anoc, en honor a Enoc, el mayor de sus hijos. Hijo de Anoc fue Jarad, de éste Maruel, de quien nació Matusal, y de éste Lamec, quien tuvo setenta y siete hijos, nacidos de sus dos mujeres, Sela y Ada. De ellos, Jóbel, nacido de Ada, construyó tiendas y se aficionó al pastoreo; Júbal, hermano suyo de madre, practicó la música e inventó arpas y cítaras, y Jubel, uno de los hijos de la otra, como aventajaba a todos en fuerza siguió en forma sobresaliente la carrera de las armas, con la que se procuraba los placeres corporales, y fue el primero que inventó la forja de bronce.

⁷² La presencia de Josefo en Lutero ha sido estudiada por Halpern-Amaru (1987), “Martin Luther and Flavius Josephus” en *Josephus, Judaism and Christianity*, Feldman, L. H. y Hata, G. (eds.), Detroit, 411-426.

[...] Y todavía en vida de Adán ocurrió que los descendientes de Caín se hicieron sumamente malvados, cada uno de ellos terminando por hacerse peor que los precedentes, al heredar e imitar a éstos. Y es que no sólo eran incontenibles para ir a la guerra, sino que además se lanzaban al pillaje. Por lo demás, si había alguno reacio a matar, era que estaba urdiendo y ambicionando otra cosa peor (Josefo 1997, 33).

En Gén. 4: 17-24 se lee respecto a la descendencia de Caín:

Conoció Caín a su mujer, que concibió y parió a Enoc. Púsose aquél a edificar una ciudad, a la que dio el nombre de Enoc, su hijo. A Enoc le nació Irad, e Irad engendró a Mavial; Mavial a Matusael y Matusael a Lamec. Lamec tomó dos mujeres, una de nombre Ada, otra de nombre Sela. Ada parió a Jabel, que fue el padre de los que habitan en tiendas y pastorean. El nombre de su hermano fue Jubal, el padre de cuantos tocan la cítara y la flauta. También Sela tuvo un hijo, Tubalcaín, forjador de instrumentos cortantes de bronce y de hierro. Hermana de Tubalcaín fue Noema. Dijo, pues, Lamec a sus mujeres: “Ada y Sela, oíd mi voz; mujeres de Lamec, dad oídos a mis palabras. Por una herida mataré a un hombre, y a un joven por un cardenal. Si Caín sería vengado siete veces, Lamec lo será setenta veces siete” (Nácar Fuster y Colunga, 1962).

Como hemos comentado, en la obra de Josefo encontramos comentarios que pretenden argumentar de forma racional ciertos pasajes bíblicos que son escuetos o que no dan una explicación a las acciones que suceden. Ese es el caso de la maldad que caracteriza a la descendencia de Caín, intuida en el pasaje bíblico, y que Josefo se esmera en explicar. Podemos encontrar estos comentarios en algunos textos apócrifos como, por ejemplo, en *Antigüedades bíblicas*⁷³ de Pseudo-Filón (Díez Macho, 1982, II: 210-211):

Por entonces, los habitantes de la tierra se lanzaron a cometer iniquidades, cada cual contra mujeres de su prójimo. Las corrompieron y Dios se indignó. Yobel comenzó a tocar la cítara, la lira y todo instrumento de suave melodía, con lo cual se corrompió la tierra. Sila dio a luz a Tóbel, Miza y Teffa. Este Tóbel es quien enseñó a los hombres a trabajar el plomo, el estaño, el hierro, el bronce, la plata y el oro. Los habitantes de la tierra comenzaron entonces a fabricar estatuas y adorarlas. Lamec dijo a sus mujeres, Ada y Sela: “Escuchad mi voz, mujeres de Lamec, y fijaos en lo que os digo; He devuelto a los hombres el mal que me hicieron y he arrancado del pecho a los lactantes para enseñar a mis hijos y a los habitantes de la tierra cómo se obra el mal; pues bien, Caín será vengado siete veces, pero Lamec setenta y siete.”⁷⁴

⁷³ El título de esta obra no se corresponde con el que le puso su autor, como ocurre en numerosos ejemplos. Parece ser que este nombre se le puso por primera vez en el siglo XIV en relación con la obra de Flavio Josefo; y el adjetivo “bíblicas” se le añadió en el siglo XVI para precisar su contenido. El humanista Juan Sicardo publicó en Basilea (1527) la edición prínceps bajo el título *Liber Antiquitatum*, pero en la edición de Lyon de 1552 se publicaba con un título que ya hacía referencia a su autor: *Philonis Iudaei Antiquitatum Biblicalarum Liber*. Bajo el nombre de Filón circuló durante el Renacimiento, aunque hoy en día se sabe que hay grandes diferencias entre el famoso judío de Alejandría y este Pseudo-Filón.

⁷⁴ Nótense las diferentes alternancias vocálicas y consonánticas a las que hacíamos mención.

Resulta llamativa la forma en que se van conjugando los distintos testimonios sobre la descendencia de Caín y su maldad. Así como lo recoge Josefo, lo encontramos en *El primer condenado*, donde podemos leer el siguiente fragmento que Adán dedica a los descendientes de Caín:

Sin esto, en vuestra ciudad
vivís tan desenfrenados,
tan sin Dios, tan sin justicia,
que temo que el cielo airado
quiera tomar la venganza:
las nubes fulminen rayos,
que se estremezca la tierra,
que caigan sus montes altos,
que sean los valles sepulcro
de tanto orgullo bizarro.
No, hijos. No, amigos míos.
Advertid que vais errados.
Volved los ojos a Dios:
obedeced su mandato.
Guardad la ley natural:
vivid en ella ajustados (vv. 1689-1704).

Sin embargo, la tradición judeocristiana recogida en la obra de Flavio Josefo en la que se especifica que los descendientes de Caín eran malvados, no se recoge de la misma manera en esta comedia. Los personajes que aparecen, aunque tienen el mismo nombre y las mismas aptitudes a diferentes oficios y son presentados efectivamente como descendientes del malvado Caín, no actúan como tal, sino que sirven para escenificar un debate que entablan con Adán sobre la tradición frente a la modernidad. De hecho, estos personajes tan solo aparecen en la tercera jornada, característica que nos lleva a pensar que su aparición está condicionada exclusivamente a encarnar este debate tan en boga en la época en la que se escribió la comedia. Ciertamente, esta peculiaridad es una de las más llamativas que podemos encontrar en *El primer condenado* por lo que le hemos dado un apartado específico en el punto 6.3. “Dialéctica entre tradición y modernidad”.

Por otro lado, en LII, libro I, de las *Antigüedades judías*, en la narración del nacimiento de Caín y Abel dice: “Ellos tuvieron dos hijos varones. El mayor de ellos se llamaba Caín, nombre que, traducido, significa *posesión*, y el pequeño Abel, que significa *nada*. Pero tuvieron también hijas.” (Josefo 1997, 31). Esta pequeña explicación, “Pero tuvieron también hijas”, es una fórmula empleada en el Génesis al relatar la descendencia de Set (Gén. 5: 1-32). También, podemos encontrar este tipo de expresiones en las mismas

Antigüedades bíblicas al comienzo de la narración: “Al principio del mundo, Adán engendró tres hijos y una hija: Caín, Noaba, Abel y Set. Vivió Adán, después de engendrar a Set, 700 años y engendró doce hijos y ocho hijas” (Díez Macho, 1982, II: 209).

5.3. Los bestiarios medievales

Otra fuente que hemos podido observar en al análisis de esta comedia son los bestiarios medievales. Estas obras, muy difundidas durante la Edad Media y con varias ediciones en el siglo XVII, fueron muy influyentes tanto en la literatura como en el arte, en concreto la titulada *Fisiólogo*; un libro de historia natural que fue muy famoso e influyente en Europa, especialmente hasta el siglo XIII. Aunque existen distintos estudios y opiniones respecto a la época en la que fue escrito y su autor, parece que la versión más primitiva de la que tenemos noticia (aunque no la conservamos) es un texto griego que se redactó en Alejandría entre los siglos II y V d. C. Esta ciudad, punto de encuentro de teólogos cristianos, como Clemente y Orígenes, de leyendas del antiguo Oriente y del conocimiento griego, se mostraba muy interesada por la interpretación alegórica de las Escrituras, así como de la naturaleza, que se entendía como reveladora de los designios divinos. Otra de las propuestas sobre su origen ha sido en la ciudad siria de Cesarea Stratonis en el siglo III. Otras investigaciones apuntan a que una de sus fuentes podría ser la obra perdida del egipcio Bolo de Mendes (siglo III o IV a. C.), el que fuera seguidor de Demócrito. También ha sido atribuido a autores cristianos como san Epifanio, san Basilio, san Juan Crisóstomo, san Ambrosio y san Jerónimo. Esta obra sigue la línea de la *Historia animalium* de Aristóteles, de las *Historias* de Heródoto o de las *Moralia* de Plutarco, “pero la fuente más directa fue señalada por Wellmann en la *Physica* del Pseudo Salomón” (Sebastián, 1986: VI).

Tenemos constancia de que, en el siglo V, el texto fue traducido al etíope, al siríaco y al armenio y, hacia el año 390, debía de existir ya una versión latina, puesto que san Ambrosio lo tomó como fuente para su *Hexaemeron*.⁷⁵ Los manuscritos en latín del *Physiologus* más antiguos conservados datan del siglo VIII. Las versiones latinas más prolíficas fueron las que se difundieron en Inglaterra y Francia, partiendo de la rama B, de la que, a partir del siglo XII se denominó como “bestiarios” o “Bestiario toscano”, con

⁷⁵ A propósito de san Ambrosio, su *Hexaemeron* será otra de las fuentes en *El primer condenado*, como veremos un poco más adelante.

una carga moral encaminada a ayudar a los predicadores en sus sermones. Aquellos capítulos primitivos se aumentaron gracias a obras como las *Etimologías* de san Isidoro, textos de Solino, el *Hexaemeron* o la *Historia natural* de Plinio el Viejo.⁷⁶ Así, el texto original fue creciendo hasta contener doscientas descripciones ya no solo de animales, sino también de plantas y piedras, dividiéndose en tres partes: bestiario, herbario y lapidario (Sebastián, 1986: VII). De esta forma se daba respuesta a dos necesidades: la curiosidad por el mundo animal y la visión medieval del mundo como reflejo del divino, que se tradujo en la necesidad de traducirlo a las lenguas vernáculas y, así, continuar dentro del largo y complejo proceso de trasmisión de los textos antiguos (Malaxecheverría, 1999: 22-23).

El *Fisiólogo* y los bestiarios, derivados de él, atribuían propiedades a los animales de forma alegórica mística y religiosa. Daban un simbolismo moral que empleaban para ejemplificar conductas en los sermones, mediante los *exempla*, tan importantes en el Medievo. Todos estos símbolos y motivos pasaron a ser de dominio de los poetas cultos y populares que los incluyeron, de forma predominante, en la poesía amorosa, convirtiéndose en bestiarios amorosos, lo que sucedió por primera vez en Francia con la obra de Richard de Fournival *Bestiaire d'amour* en el siglo XIII (Sebastián, 1986: VIII).

Nos interesa más para nuestro cometido tratar de la difusión del *Fisiólogo* en la Península Ibérica. Los más antiguos testimonios los tenemos, como ya hemos apuntado más arriba, en las *Etimologías* de san Isidoro, que incluso llegan a hacer referencia a un bestiario fragmentado y cuyo tratado sobre animales se parece a este tipo de obras. Y es que la influencia de este texto en la Edad Media fue fundamental hasta en el mundo árabe. Como apunta Sebastián (1986) en nota:

Hubo en el mundo islámico, tan dependiente de la cultura greco-romana, un renovado interés por la naturaleza viva como señala el famoso *Libro de las utilidades de los animales*, atribuido por varios autores a Ibn Bajtisu, célebre médico sirio del siglo XI, que sirvió al califa abbasí Al-Muctamid, y también autor seguro del libro *Kitab al-Jawass*, basado en la obra de Aristóteles. La obra de Ibn Bajtisu fue redactada originariamente en árabe y traducida al persa a finales del siglo XIII. El original se conoce gracias a la compilación de Ibn Al-Durayhim, en el siglo XIV, manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial y que ha sido traducido por Carmen Ruiz Bravo Villasante (1980) en la Fundación Universitaria Española de Madrid. Va acompañado de bellas

⁷⁶ En los vv. 93-100 de la comedia se hace referencia a las perlas: “*¶ Nunca viste en concha breve, / en cuya bruta corteza / encerró naturaleza / lágrimas que el alba llueve [...]*”. El sentido que le hemos dado a estos versos lo hemos encontrado, precisamente, en la obra de Plinio. Lo hemos comentado en el apartado octavo de este estudio.

miniaturas de los animales descritos y tiene aspectos que parecen sugerir que el autor pudo conocer un *Physiologus* en su versión árabe [...] (Sebastián, 1986: XI-XIII).

Fue precisamente un español, el teólogo y humanista sevillano Gonzalo Ponce de León, nacido en 1530, quien hizo la traducción del griego al latín en una edición bilingüe anotada del *Fisiólogo*, aunque no en España, sino en Roma en 1587, puesto que fue camarero del papa Sixto V, y a quien dedicó su edición del *Fisiólogo atribuido a san Epifanio*. En la dedicatoria le recuerda que la obra no era un pasatiempo literario, puesto que “será totalmente desagradable a Su Santidad, ya que contiene ciertas alegorías que suelen ser útiles en la enseñanza del pueblo con ocasión de los sermones” (Sebastián, 1986: XV). Vemos, pues, cómo ya en el siglo XVI la importancia de la simbología y de los comentarios que los acompañaban eran de utilidad en los sermones de los predicadores, especialmente en el *Bestiario toscano* del que hemos encontrado varias correspondencias con los animales que aparecen en nuestra comedia.

Como hemos tenido ocasión de comentar por extenso en apartado dedicado al arte de la predicación y la importancia de los sermones en el siglo XVII no cabe duda de que esta clase de obras eran de vital importancia para transmitir los contenidos morales y doctrinales a los fieles, mediante los ejemplos que de estas obras se extraían. Y, como para muestra un botón, reproducimos aquí las palabras iniciales del *Bestiario toscano*:

Libro llamado «Spill» de ejemplos de naturaleza de algunos animales, concordados con muchas sentencias de la Sagrada Escritura, con un muy noble estilo construido por un reverendo fraile de la orden de San Francisco, de los claustrales, el cual, por evitar vanagloria y por humildad, no pongo su nombre. Es libro antiquísimo. *Laus Deo* (Sebastián, 1986: 3).

Podemos analizar la simbología animal que aparece en varias ocasiones en la comedia. El primer ejemplo lo encontramos al comienzo de la obra, en el verso 90, cuando Caín equipara su propia imagen exterior con un tigre:

¿Aqueste tigre esterior
es el miedo de tu amor? (vv. 90-91)

Según el *Bestiario toscano*, el tigre “es como si fuera una serpiente” a la que le gusta mucho mirarse en los espejos (curiosamente, Caín, en el v. 1947, mira su reflejo en el agua). Esa serpiente simboliza:

una clase de hombres corrientes que no son nada firmes, ya que el diablo, que es cazador y ladrón de almas, se las ha arrebatado por culpa de algún pecado como la soberbia, la vanagloria, o la avaricia, o la envidia, o de otras muchas maneras con las que arrebata

almas [...]; y, por otra parte [el diablo] los engaña por la vanidad y los deseos hacia las mujeres [...] (Sebastián, 1986: 27-28).

Parece evidente, por tanto, la analogía entre Caín y el tigre, máxime si tenemos en cuenta los versos 642-643 donde se dice que Caín “es víbora que el veneno / contra su padre vertió” y toda la tradición judeocristiana del primer pecado del mundo por la tentación de la serpiente a Eva. Délbora se vuelve a referir a Caín como un tigre en el verso 231, estableciendo la relación entre la simbología del tigre como un animal que tiene irrefrenables “deseos hacia las mujeres” y Caín:

Abel, gracias soy al cielo
que me libró de Caín,
tigre fiero (vv. 229-231).

En otros lugares de la comedia Caín es comparado con un león. El primer ejemplo de ello lo encontramos en el verso 128 cuando Délbora, aliviada ante la retirada de Caín, dice: “Librome Dios del león”, en clara alusión a la bravura y rudeza de su hermano. En el verso 912 es el mismo Caín quien se llama león a sí mismo (“Soy león”). El león tiene una significación ambivalente. Por un lado, es emblema de Satanás, según I Pedro 5:8.⁷⁷ También, David (Salmos 22: 14 y 22)⁷⁸ y Sansón (Libro de los Jueces 14: 5-8)⁷⁹ lucharon contra leones, imagen del demonio. (Sebastián, 1986: 11). Esta idea se corrobora con los versos siguientes, cuando Adán está lamentando la muerte de Abel a manos de Caín, diciendo lo siguiente:

Mas siendo un justo el primero,
si la muerte es un león,
templara su condición
a vista de este cordero (vv. 1511-1514).

Con estos versos se contraponen los símbolos que caracterizan la naturaleza de los dos hermanos: la fiereza de Caín y la pureza e inocencia de Abel, el cordero, que traerá la redención del hombre, como antecesor de Jesucristo, como se le reconoce a lo largo de

⁷⁷ “Estad alerta y velad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quién devorar”.

⁷⁸ 14: “Abren sus bocas contra mí cual león rapaz y rugiente”. 22: “Sálvame de la boca del león, a este miserable de los cuernos de los búfalos”.

⁷⁹ “Bajó Sansón a Timna, cuando al llegar a los olivares de Timna le salió al encuentro un joven león rugiendo. Apoderóse de Sansón el espíritu de Yavé; y sin tener nada a mano, destrozó al león como se destroza un cabrito. No dijo nada a su padre ni a su madre de lo que había hecho. Bajó y habló a la mujer que le había gustado. Tiempo después, bajando para desposarse con ella, se desvió para ver el cadáver del león, y vio que había un enjambre de abejas con miel en la osamenta del león”. De esta forma Sansón luchará contra el león y a la vez será símbolo del cristiano que encuentra su propia salvación en la muerte de Cristo Redentor.

toda la comedia, mediante el recurso de la prefiguración neotestamentaria que tendremos ocasión de comentar en los próximos capítulos.

La otra simbología del león es la que alude a la naturaleza divina de Cristo y a la resurrección (en relación con los tres días que pasan las crías de león “como muertos y ciegos” al nacer). El autor toma el modelo de los *exempla* homiléticos basados en los bestiarios que, en definitiva, no dejan de ser otra forma de sermón. Es curioso, en el siguiente fragmento, la aparición de un león en escena, que simboliza a Cristo, frente a Caín, que recita los siguientes versos:

Llégate, bruto animal:
aquí te ofrezco mis brazos.
Mátame y hazme pedazos,
que el morir no es tanto mal.
No solicito piedades.
Tu fiereza solicito.
Castiga en mí este delito,
tengan fin tantas maldades.
Mas, ¿cómo piadoso llegas
y te postras a mis pies?
Mayor fiereza en mí ves,
pues a la tuya te niegas.
¿Yo, racional, soy más fiero
que tú? Mas tienes razón,
que si yo fuera león,
amansárame un cordero.
Mas feroz me llegó a ver.
Témese: muy bien reparas
que tú, bruto, no mataras
a otro de tu mismo ser.
Luego más irracional
soy que tú: ya no lo dudo,
que en ti la fiereza pudo
mirar de Dios la señal.
Vete, y déjame con vida (vv. 1915-1939).

Caín se enfrenta al león, pidiéndole que acabe con su sufrimiento, pero no será la fiera quien le mate porque es símbolo de la fuerza de Cristo y no desobedecerá un mandato de Dios (la señal de Caín). Y, además, como dice más adelante Caín, el león es menos bruto que él, puesto que el león no va a matar a un ser de su misma especie; no como ha hecho él matando a su hermano. De esta manera, este fragmento simboliza la misericordia divina, tema que destaca dentro de la lista de temas de esta comedia y que tendremos

tiempo de comentar pormenorizadamente en el capítulo 6. En palabras de Sebastián (1986):

La gran virtud de que da muestra Cristo es la vigilancia, admirablemente figurada por el león, que duerme con los ojos abiertos, y como ya señalaron San Hilario y San Agustín, hay en este hecho una alusión a la naturaleza divina de Cristo, que no se alteró a su paso por el sepulcro; [...] San Carlos Borromeo recomendará en el Concilio de Milán poner a las puertas de las iglesias la figura de un león para recordar a los sacerdotes la vigilancia precisa en el cuidado de las almas. Esta peculiaridad del león viene atestiguada por el esposo en el *Cantar de los cantares* cuando dice: «Yo duermo, pero mi corazón vela». Es claro, Cristo durmió corporalmente en la Cruz, pero su espíritu estuvo velando a la diestra del Padre, ya que el que cuida de Israel no duerme (Sebastián, 1986: 10).

Otro ejemplo claro lo encontramos en *Le bestiaire* de Philippe de Thaün de 1900, quien recoge una larga lista de ejemplos sobre el león como símbolo de Jesucristo. Entre ellas, traemos aquí la siguiente a modo de ejemplo:

El león significa el Hijo de Virgen María; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres; por su propia naturaleza, tiene poder sobre todas las criaturas. Con fiera actitud y terrible venganza se aparecerá a los judíos cuando los juzgue, porque obraron mal cuando lo clavarón en la cruz, y debido a esta acción perversa no tienen rey propio (Malaxecheverría, 1999: 90).

Pero el principal texto que asimila Cristo a la figura del león lo encontramos en el *Apocalipsis 5:5* cuando uno de los ancianos dice: “No llores, mira, ha triunfado el león de la tribu de Judá, el Retoño de David, él podrá abrir el libro y sus siete sellos”. De esta forma, Cristo es presentado victorioso, siendo dulce y humilde como cordero, y fuerza divina como el león (Sebastián, 1986: 5).

La víbora también aparece en la comedia teniendo connotaciones que provienen directamente del *Fisiólogo*. Como podemos leer en los siguientes versos:

ADÁN:

¿Viste víbora que cría,
adúltero de murena,
y que a su pecho la pena
de su misma culpa envía,
pues llegando la ocasión,
en vez de parir revienta,
y es de su primera afrenta
castigo en la ejecución?
Tal a Caín considero,
hijo del primer pecado: [...] (vv. 628-637).

Nos encontramos, pues, con otro ejemplo basado en el *Fisiólogo, atribuido a san Epifanio*, donde se explica moral y simbólicamente la connotación lujuriosa de la serpiente relacionada con la mujer. En el texto se comenta la obra de Eliano, en la que se explica cómo la murena (aunque tiene marido) va desde el mar hasta la cueva de la víbora (macho) para aparearse. Lo mismo hace la víbora macho cuando se siente lujurioso. Esta leyenda pasó a los bestiarios con una gran carga moralizante, como enseñanza de la armonía conyugal, y crítica contra el adulterio (Sebastián, 1986: 94-96). Además, en el *Bestiario toscano* se hace alusión a la víbora que al parir revienta. Dice:

A lo largo del tiempo no ha habido sino dos víboras. Tienen una maravillosa característica: que, cuando el macho quiere engendrar, pone la cabeza en la boca de la víbora hembra, y ésta se la corta con los dientes; y cuando se la ha cortado, no la deja hasta que le ha bebido toda la sangre, al macho, y de aquella sangre se engendran dos hijos, uno macho y el otro hembra; y cuando van a nacer, hacen reventar a la madre, y entonces salen de su cuerpo. De esta manera mueren el padre y la madre, y por esta razón no hay a lo largo del tiempo sino dos (Sebastián, 1986: 36-37).

Así como en *Libellus de Gubbio*, que también se puede leer:

Así pues, por la víbora podemos entender a aquellos hombres que con facilidad cometan homicidios y otros pecados mortales, y éstos rara vez pueden huir cuando han matado, sin perecer en los pecados mortales, según lo que está escrito: ‘El que a hierro mata, a hierro muere’ (Malaxecheverría, 1999: 214).

Es la víbora equiparable, a su vez, a los fariseos. Esta concepción la encontramos también en Mateo 3:7: “Raza de víboras, ¿quién os enseñó a huir de la ira que os amenaza?” A su vez, el hecho de que las víboras sean parricidas y matricidas, también se relaciona con los felones judíos porque mataron a Jesucristo (Malaxecheverría, 1999: 213-214). Creemos, por tanto, que las analogías que definen el personaje de Caín quedan claras con las citas propuestas. Tanto el tigre, el león y la víbora tendrían unas connotaciones bien definidas para los espectadores de la época que vendrían a servir de ejemplo de cómo no hay que comportarse. Pero ya no solo por el fraticidio que va a cometer, sino también por representar los pecados de la ira, la envidia, la lujuria y la herejía, cuestión que hemos visto con la alusión a los judíos como asesinos de Jesucristo.

5.4. San Ambrosio

En la obra de san Ambrosio destacan por su número los escritos exegéticos de pasajes bíblicos. Escribió homilías, tratados morales y ascéticos. Dentro de este tipo de textos nos interesa para nuestro cometido el *Hexaemeron*, *De Paradiso* y *Caín y Abel*. La obra de san Ambrosio no es posible entenderla sin insertarla dentro del marco de la exégesis patrística, como señala Manuel Garrido Bonaño (1966: 18) en su edición del *Tratado sobre el Evangelio de san Lucas*. De esta manera, podemos afirmar que la exégesis de san Ambrosio, aunque pueda parecer poco “seria”, debido a su estilo y a sus juegos de palabras, es universal, puesto que su manera de presentar “la Palabra de Dios” hace que sea “una palabra viva que siempre diga algo a los hombres de todos los tiempos” (Garrido, 1966: 18), máxime si tenemos en cuenta que sus lecciones están argumentadas mediante ejemplos tomados de la Biblia y de la tradición. En su lengua y estilo se nota la influencia de dos escritores, principalmente: Tito Livio y Virgilio, sobre todo este último, dado el número de citas que hay en su obra.

En los escritos de los Santos Padres, especialmente, se observa que emplean la Biblia para enseñar, y así se refleja en san Ambrosio. La Iglesia utiliza la Biblia de forma doctrinal y de forma pastoral:

En el primer caso, la Iglesia interroga a la Biblia, en cierta manera *ex professo*, como una fuente divina de su pensamiento y de su vida, para enseñar a sus hijos y conducirlos a Dios. En el segundo hace extensivo este primer uso a todas las manifestaciones de su actividad salvadora, aunque en sí sean ajena a la Biblia. Entonces se sirve de las palabras inspiradas, no ya en comunicar el mensaje, sino para expresar su propio pensamiento en un lenguaje tomado del lenguaje divino. Así la liturgia utiliza las Escrituras para sus propios fines; de igual modo, los Santos Padres, en sus obras homiléticas o de controversia, adornan a menudo sus propias exposiciones con palabras divinas. Considerar esto como método de interpretación bíblica equivaldría a no comprender su mentalidad; la Biblia sólo sirve entonces de lenguaje sagrado, vehículo de expresión cristiana (Charlier, 1956: 26).

En este sentido lo entendía san Ambrosio. Y podemos establecer una conexión entre la forma de entender y emplear los textos sagrados, y la forma que ha tenido el autor de esta comedia de afrontar el empleo de un pasaje como es el de Caín y Abel al teatro. Esta manera de entender y emplear la Biblia es más un “testimonio, un documento de vida” (Garrido, 1966: 22) y así se entiende también la obra de otros autores como Orígenes, san Agustín, san Bernardo, san Juan de la Cruz, etc. Porque su exégesis no se

debe entender en un sentido recto y racional, sino en uno espiritual, “como la traducción en lenguaje humano de lo que ha dicho la Palabra de Dios al alma creyente, el testimonio de lo que se ha realizado en el alma” (Garrido, 1966: 22).

A san Ambrosio le movía su misión pastoral y, más que señalar a los herejes (conocía las doctrinas “desviadas” de su época),⁸⁰ de una forma severa, lo hace desde un enfoque positivista. Por todo ello, podemos establecer una clara equivalencia en la forma que tiene el autor de presentar las enseñanzas que se debían extraer del pasaje bíblico, siempre, nos parece, con esa intención doctrinal y pastoral. A continuación, vamos a nombrar algunos de los ejemplos que se encuentran en la obra.

En primer lugar, debemos destacar el hecho de emplear tantos ejemplos moralizantes mediante el uso de animales, lo cual es muy habitual en la obra del san Ambrosio. En su *Hexaemeron* también se explica la unión armoniosa de la víbora y la murena, acoplamiento nada ordinario (Hex. 5, 7, 18-20), a partir de Basilio (Hex. 7, 5-6 =160 B-D). En el texto, su autor aboga por el “deleitoso amor”, aunque los cónyuges deban estar separados, al igual que en el caso del animal que nos ocupa, poniéndolo en relación con Adán y Eva:

[...] La víbora, ralea especialmente vil entre las bestias y la más astuta de los animales que pertenecen a la familia de las serpientes, cuando tiene deseos de ayuntarse, busca un acoplamiento conocido con una murena o dispone uno nuevo. Se dirige a la costa, anuncia su presencia con un silbido y la invita al abrazo conyugal. La murena, una vez llamada, no la rechaza y comparte con la venenosa serpiente las prácticas solicitadas, uniéndose con ella. ¿Cómo puede interpretarse este ejemplo? Sin duda, está invitando a respetar las costumbres de los cónyuges. Si está lejos, hay que guardarle ausencia, aunque sea violento, mentiroso, rudo, lúbrico o borracho. Pues, ¿qué hay más dañino que el veneno, y la murena no huye de él? Una vez llamada, abraza con diligente amor a la lúbrica serpiente, no la rechaza. ¿Tu marido sobrelleva tus defectos y la liviandad propia de la condición femenina y tú no puedes, mujer, soportar a tu marido? Fue Eva quien engaño a Adán, no Adán a Eva. Es justo que la mujer asuma que aquél a quien invitó a la culpa sea el que guía, no sea que, de nuevo, su liviandad femenina la haga tropezar. “Pero es que es rudo e inculto”, puedes decir. Sin embargo, una vez te plugo. ¿O es que tienes que elegir marido todos los días? [...] La víbora busca al ausente, busca al ausente y le llama con acariciador silbido. Cuando se da cuenta de que llega, escupe el veneno, infundiendo respeto en su esposo, avergonzada de la gracia conyugal. Tú, mujer, cuando llega el marido de tierras lejanas, le expulsas con ultrajes. La víbora avizora el mar, explora la senda para llegar a su esposo; tú, en cambio, obstruyes el camino a tu esposo con tus injurias, estimulas el veneno de las quejas, no lo expulsas; en el tiempo del abrazo conyugal, haces que un terrible veneno arda en tu corazón; no respectas las nupcias ni a tu marido.

⁸⁰ Tiene tratados contra los arrianos, apolinaristas o los navacianos, por ejemplo.

Después, se dirige al marido para instarle que abandone la soberbia y se comporte como buen esposo, abandonando actitudes de tiranía para con su esposa. Al igual que la víbora, el esposo debe expulsar su “veneno”, por consideración a la unión sagrada del matrimonio, y no acechar a ninguna otra mujer. Dios creó a Adán y Eva y ordenó que fueran un solo cuerpo y que vivieran en un mismo espíritu. El hombre adúltero es como una serpiente, pues se comporta contrario a la unión sagrada del matrimonio, al igual que la víbora y la murena:

[...] que buscan los abrazos no por el linaje, sino por el ardor de la pasión. Aprended, varones. Quien intenta dejar molida a una mujer ajena y desea para sí la unión con dicha serpiente, debe compararse a la misma serpiente. Acude con presteza a la víbora, que se entrega al pecho del varón no por el camino recto de la verdad, sino por la senda resbaladiza de un amor erróneo. Acude con presteza a ésta, que recupera su veneno, ya que, según se cree, la víbora, una vez concluido el ayuntamiento carnal, absorbe de nuevo el veneno que había vomitado. La adúltera es, pues, una víbora.⁸¹

En nuestro caso, es el símbolo negativo de la víbora frente al positivo de la hormiga, que aparece a partir del verso 495:

¿No reparáis en la hormiga,
que en el rigor del verano
coge codiciosa el grano
advertida en su fatiga,
y que al pequeño granero
con trabajo le conduce
y a corta parva reduce
el fruto de un año entero,
con esto al hombre enseñando
a que no esté perezoso,
que con su afán cuidadoso
el nuestro solicitando? (vv. 495-506)

Adán hace numerosas analogías con animales, además de otros tipos de ejemplos moralizantes a lo largo de toda la comedia, con el objetivo de enseñar/adoctrinar a sus hijos y descendientes, a la vez que al público. En este caso, la referencia a la víbora, su forma de aparearse y su relación con el adulterio, debía ser bastante conocida entre los espectadores que la tendrían asimilada en su imaginario.

De igual forma, el conocimiento intrínseco de la historia de los hermanos, la cual se encuentra en la obra de tan importante teólogo, viene a arrojar luz sobre la comedia

⁸¹ Traemos aquí la traducción del pasaje, gracias a la generosidad del profesor José Antonio Izquierdo Izquierdo de la Universidad de Valladolid.

que nos ocupa. Nos estamos refiriendo a *Paradiso* y a *Caín y Abel*. Sobre la primera, tendremos tiempo de desarrollar algunas de sus ideas principales en el apartado 7.4., dedicado a los personajes femeninos, especialmente en lo relativo a la participación de Eva en el pecado original. Aquí, vamos a tratar del segundo y la concepción del origen del mal y su necesaria existencia. En el capítulo primero del libro primero de esta obra podemos leer:

There are two schools of thought, therefore, totally in opposition one to the other, implied in the story of the two brothers. One of these schools attributes to the mind itself the original creative source of all our thoughts, sensations, and emotions. In a word, it ascribes all our productions to man's own mind. The other school is that which recognizes God to be the Artificer and Creator of all things and submits everything to His guidance and direction. Cain is a pattern for the first school and Abel of the second. One living being gave birth to these two schools of thought. Hence, they are realted as brothers because they come from one and the same womb. At the same time, they are opposites and should be divided and separated, once they have been animated with the life of the spirit. Those who are by nature contraries cannot abide for long in one and the same habitation. Hence, Rebecca, when she gave birth to two individuals of dissimilar nature, the one good and other evil, and when she felt them leap in her womb (Esau was the type of wickedness, Jacob the pattern of what is good), marveled at the reason for the discord which she perceived within her. She appealed to God to make known the reason for her suffering and to grant a remedy. This was response given to her prayer: "Two nations are in your womb; two peoples shall stem from your body". Interpreted spiritually, this can mean the same generation of good and evil, both of which emanate from the same source in the soul. The former is likely to be the fruit of sound judgment whereby evil is repudiated and goodness is fostered and strengthened. Prior to giving birth to what is good, that is to say, to giving complete reverence and deference owed to God Himself the soul shows preference to its own creation. When, moreover, the soul is generated with faith and trust in God, relief comes at the time of parturition. Thus God, in applying the beneficial lesson of Abel to the soul of man, makes ineffective the impious lesson of Cain (Savage, 1961: 361).⁸²

⁸² Hay dos escuelas de pensamiento, por tanto, totalmente opuestas entre sí, implícitas en la historia de los dos hermanos. Una de estas escuelas atribuye a la mente misma la fuente creativa original de todos nuestros pensamientos, sensaciones y emociones. En una palabra, atribuye todas nuestras producciones a la propia mente del hombre. La otra escuela es la que reconoce a Dios como el Artífice y Creador de todas las cosas y somete todo a su guía y dirección. Caín es un modelo para la primera escuela y Abel para la segunda. Un ser vivo dio a luz a estas dos escuelas de pensamiento. Por tanto, se les considera hermanos porque proceden de un mismo útero. Al mismo tiempo, son opuestos y deben dividirse y separarse, una vez animados con la vida del espíritu. Aquellos que son contrarios por naturaleza no pueden permanecer mucho tiempo en una misma habitación. Por lo tanto, Rebeca, cuando dio a luz a dos individuos de naturaleza diferente, uno bueno y otro malo, y cuando los sintió saltar en su vientre (Esau era el tipo de maldad, Jacob el modelo de lo bueno), se maravilló de la razón de la discordia que percibió dentro de ella. Apeló a Dios para que le diera a conocer el motivo de su sufrimiento y le concediera un remedio. Esta fue la respuesta dada a su oración: "Dos naciones hay en tu vientre; dos pueblos nacerán de tu cuerpo". Interpretado espiritualmente, esto puede significar la misma generación de bien y de mal, los cuales emanan de la misma fuente en el alma. Es probable que el primero sea fruto de un sano juicio mediante el cual se repudia el mal y se fomenta y fortalece la bondad. Antes de dar a luz lo bueno, es decir, de dar total reverencia y deferencia a Dios

Ya en *Paradiso* había hablado sobre la necesidad del mal para valorar el bien, así como la forma más eficaz de enseñanza a los hombres de cuál es el camino correcto y el errado. Al hablar de Caín y Abel, se basa en la misma premisa, en la que se viene a legitimar el nacimiento de los dos hermanos, contrarios entre sí, como hemos visto. De este fragmento, deducimos también la razón por la cual Caín hereda el mal del pecado original y Abel no, cuestión que queda reflejada en esta comedia de forma clara. Caín, al ser el primer ser engendrado, el alma prefiere su “propia creación”; mientras que el parto de Abel genera alivio, por haber sido engendrado “con fe y confianza en Dios”. Porque, como leemos en el segundo capítulo del primer libro:

These two brothers, Cain and Abel, have furnished us with the prototype of the Synagogue and the Church. In Cain we perceive the parricidal people of the Jews, who were stained with the blood of their Lord, their Creator, and, as a result of the childbearing of the Virgin Mary, their Brother, also. By Abel we understand the Christian who cleaves to God, as David says: “It is good for me to adhere to my God”, that is, to attach oneself to heavenly things and to shun the earthly (Savage, 1961: 362).⁸³

De igual manera, san Ambrosio explica las razones por las cuales Dios prefirió la ofrenda de Abel y no la de Caín. El exégeta determina que la ofrenda de Caín no es su primera cosecha. Los sacrificios deben hacerse de corazón con los primeros frutos. Por esta razón, entiende que Caín no va al sacrificio con lo primero y mejor de su cosecha; no lleva su alma pura, sino que lo entrega desde las pasiones del cuerpo y no desde el alma. En cambio, Abel sí ofrece su primer y mejor cordero, de ahí el favor de Dios sobre este último (Savage, 1961: 396-97). En Gén. 3: 3-5 no se explica por qué Dios prefiere el sacrificio de Abel, aunque se apostilla que Abel fue con los “primogénitos de su ganado, de lo mejor de ellos”, mientras que en el de Caín no se señala nada. Esta falta de datos es lo que se ha interpretado desde la más antigua tradición, de la misma forma que lo hace san Ambrosio. Mediante una interpretación textual, el obispo de Milán pretende desentrañar esta laguna, que en la comedia se ejecuta así:

Ofrecerle he las espigas
de los más ruines manojos,
pues la tierra me da enojos

mismo, el alma prefiere su propia creación. Cuando, además, el alma se genera con fe y confianza en Dios, el alivio llega en el momento del parto. Así, Dios, al aplicar la provechosa lección de Abel al alma del hombre, hace ineficaz la impía lección de Caín.

⁸³ Estos dos hermanos, Caín y Abel, nos han proporcionado el prototipo de la Sinagoga y la Iglesia. En Caín percibimos al pueblo parricida de los judíos, que fueron manchados con la sangre de su Señor, su Creador, y, como resultado de la maternidad de la Virgen María, también de su Hermano. Por Abel entendemos al cristiano que se adhiere a Dios, como dice David: “Bueno es para mí adherirme a mi Dios”, es decir, adherirse a las cosas celestiales y evitar lo terrenal.

y el cielo me da fatigas (vv. 890-893).

También encontramos en *Caín y Abel* la explicación de los tormentos de Caín tras el sacrificio. Así se recoge:

Now let us reflect on the meaning of the Lord's words: "If you offer rightly and you do not divine rightly, thou hast sinned. Hold thy peace". This signifies that God is not appeased by the gifts that are offered, but by the disposition of the giver. Hence Cain, who offered a gift which was denounced, was conscious of the fact that his offering was fraudulent, that his sacrifice was not acceptable to God, and he was downcast. When "the mind is conscious of right", then there is occasion for veritable joy- a joy of spirit- when one's purpose and deeds are commendable to God. Cain's sadness, therefore, bears testimony to his consciousness of right and is an indication of his failure. Again, because he offered a gift and did not in addition make a just and righteous division of it, for that reason he fell into error (Savage, 1961: 419).⁸⁴

Es por esta razón por la que, en ocasiones, encontramos a un Caín temeroso e incluso arrepentido, no ya de no haber dado lo mejor de su cosecha, sino de ser consciente de sus errores, que terminaron con la vida de su hermano, en una clara vinculación con estas ideas que se extienden a todo el personaje. Por ejemplo, lo encontramos en los siguientes versos:

Pues no sé yo por qué Dios
no estima lo que le ofrezco,
que más trabajo me cuesta,
pues ando en el campo expuesto
a los rigores del sol
y a la escarcha del invierno.
Airado estoy y confuso.
Desmayó todo mi aliento.
La voz de Dios he sentido.
La eficacia de su imperio
parece que me acobarda;
mas ya en mi culpa resuelto
no pretendo arrepentirme,
solo vengarme pretendo (vv. 1350-1363).

⁸⁴ Reflexionemos ahora sobre el significado de las palabras del Señor: "Si ofreces bien y no adivinas correctamente, has pecado. Calla". Esto significa que Dios no se apacigua con los dones que se ofrecen, sino con la disposición del dador. Por eso Caín, que ofreció un regalo denunciado, se dio cuenta de que su ofrenda era fraudulenta, que su sacrificio no era aceptable a Dios y estaba abatido. Cuando "la mente está consciente de lo correcto", entonces hay ocasión de un verdadero gozo, un gozo del espíritu, cuando el propósito y las obras de uno son encomiables a Dios. La tristeza de Caín, por tanto, da testimonio de su conciencia de lo correcto y es una indicación de su fracaso. Nuevamente, debido a que ofreció un regalo y además no hizo una división recta y justa de él, por eso cayó en el error.

Y, aunque al final de esta cita no demuestre arrepentimiento, la idea de la conciencia de su error, así como su reconocimiento del Imperio divino,⁸⁵ hace que la cita de san Ambrosio cobre mayor sentido dentro de la concepción argumental y discursiva de la obra. Al final de la comedia, también vemos esa cara de Caín, esa que a veces parece arrepentirse por sus pecados: “No sé qué en mi pecho siento: / ya mi culpa me acobarda” (vv. 2117-2118).

Con todo, debemos entender la influencia de los textos de san Ambrosio como una fuente común en la interpretación de los textos bíblicos en el siglo XVII en concreto, porque es el siglo en el que se inserta *El primer condenado*. Pero el predominio de sus exégesis va más allá de este siglo, puesto que, tempranamente, los textos de este Padre de la Iglesia han sido muy influyentes y determinantes para la interpretación y análisis de la doctrina católica.

5.5. Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI

*Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*⁸⁶ es un conjunto de noventa y seis obras dramáticas, la mayoría en verso, que editó Léo Rouanet en 1901. Según los estudios, es posible que se tratara de un repertorio dramático para la festividad del Corpus y que se empleara en alguna iglesia (posiblemente sevillana), en una compañía teatral o fuera propiedad de algún colecciónista (Reyes, 1988: 123). Estas piezas breves habrían sido compuestas entre los años 1550 y 1578, aunque es bastante probable que muchos fueran refundiciones de autos o farsas anteriores. Se trata de una colección de piezas dramáticas determinante para la evolución del género del auto sacramental, que culminó en la obra de Calderón. Así, por ejemplo, Díez Borque entiende esta compilación como “el conjunto más significativo de la producción dramática religiosa” (1987: 29).

El teatro que se conserva en este *Códice* tiene una función catequística y celebrativa, limitándose a tres asuntos: el sacramento eucarístico, mediante el uso de prefiguraciones neotestamentarias; la responsabilidad del ser humano en su salvación o

⁸⁵ Unos versos más arriba Caín ha entablado un debate sobre la omnipresencia divina, en el que expone las ideas de un auténtico hereje, que no reconoce el poder de Dios. Este debate se analiza en el apartado 6.2.

⁸⁶ La obra ha sido consultada a través de Internet en: <https://archive.org/details/coleccindeauto02rouauoft/page/132/mode/2up> [Fecha de última consulta 12/02/2020].

en su condenación, lo cual estriba en las acciones y en la penitencia que cada cual lleve a cabo, y la redención de toda persona gracias al sacrificio de Cristo, negando así el concepto de la predestinación (Rodríguez, 2011: 128).

Las piezas de esta compilación dramática son de autoría anónima, menos una, precisamente el *Auto de Caín y Abel*, firmada por el Maestro Ferruz. Noventa y cinco de ellas tratan temas religiosos y una es de tema profano. Reyes (1988) las divide de la siguiente manera:

- Bíblicas: veintiocho de tema veterotestamentario y trece neotestamentarias.
- Bíblico-alegóricas: siete.
- Alegóricas: treinta y tres.
- Mariológicas: tres.
- Hagiográficas: nueve.
- Histórico-legendarias: dos.
- Profana: una.

Para nuestro cometido, nos interesan las del primer grupo, las más abundantes, siendo además el Génesis el libro empleado en más ocasiones, concretamente catorce. Según apunta la estudiosa, es posible que los temas del Antiguo Testamento fueran empleados en mayor número por un posible origen judío de sus anónimos autores. Pero, puesto que los personajes y sucesos bíblicos eran presentados como modelos edificantes tanto en la exégesis judía como en las enseñanzas doctrinales católicas, es una cuestión que no tiene una respuesta segura:

[...] si bien algunos pudieron ser conversos, la respuesta al tema podría hallarse en otra dirección. En un momento histórico en el que el teatro religioso se está potenciando a marcha forzada con motivo de la celebración del *Corpus Christi* y de la demanda de las instituciones —generalmente municipales— a escritores, actores *amateurs* y profesionales de un variado repertorio para las representaciones inherentes a dicha festividad eucarística; y, en un momento literario, en que el auto está explorando caminos para adaptarse a la citada fiesta litúrgica, lo que logra al convertirse en sacramental —alegórico y vinculado a la Eucaristía—, la Biblia y, en particular el Antiguo testamento, ofrecía un venero riquísimo de historias muy aptas para su dramatización, por sus argumentos, la tensión que podían generar, el adoctrinamiento que conllevaban y su valor prefigurativo. Por ello, no es de extrañar que los autores bucean en la Biblia —también lo harán en la hagiografía— en busca de argumentos y elijan en más de una ocasión episodios desgraciados [...], que no solo podían interesar y conmover a los espectadores, sino que en muchos casos no les eran ajenos, por conocidos a través de la liturgia y predicaciones eclesiásticas, lo cual facilitaba su seguimiento y comprensión (Reyes, 2012: 201-202).

Por lo que interesa con respecto a *El primer condenado*, hay que señalar la existencia en la colección de un auto que trata el mismo capítulo bíblico que nuestra pieza: *Auto de Caín y Abel* (XLI),⁸⁷ y otros cinco que se relacionan con él: *El auto del pecado de Adán* (XL), *Auto de la prevaricación de nuestro padre Adán* (XLII), *La Justicia Divina contra el pecado de Adán* (XLIII), *Auto de los hierros de Adán* (XLIV) y *Farsa del sacramento de Adán* (XCI) (Reyes, 1988: 513-837). En todos ellos encontramos similitudes, en cuanto la intención didáctico-teológica, con nuestra comedia. Observamos una preocupación por explicar los aspectos psicológicos de los personajes, para dar cuenta de los motivos que los llevaron a cometer sus pecados. Esto se observa no solo en el *Auto de Caín y Abel*, sino también en aquellas piezas que dramatizan el pecado de Adán y Eva. Para ello, se valen de personajes alegóricos, como la Envidia o la Avaricia, un recurso habitual en este género, siendo una de sus fuentes la obra de san Ambrosio. Es destacable que, tanto en la obra del Santo como en este auto, los pecados que llevaron a cometer el original sean los mismos que los personajes alegóricos que actúan en él. Para san Ambrosio, el pecado de Adán y Eva fue, en primer lugar, la desobediencia al mandato de Dios de no comer el fruto del árbol prohibido, que se fundamenta en la soberbia:

Adán rompió esta ley, ya que quiso arrogarse lo que no había recibido, hacerse como el Creador y Hacedor suyo, y así adornarse de un honor divino. De este modo por la desobediencia vino la ofensa y la insolencia se siguió la culpa (Bastero, 1985: 153).⁸⁸

Una vez establecido el pecado de soberbia vino la gula, puesto que Eva “no experimentó hambre hasta que no fue tentada por la astucia de la serpiente” (Garrido, 1966: 221)⁸⁹. El *Auto del pecado de Adán*, es la pieza en la que encontramos una mayor correlación de estas ideas. En él aparecen los personajes alegóricos de Gula y Avaricia. Este último se corresponde con el pecado de soberbia. Aunque aparezca con otra denominación,⁹⁰ queda claro que el personaje representa este pecado capital:

La fruta deste fratal
que se os defiende a los dos,
si la come cada qual,

⁸⁷ Seguimos la misma numeración que Reyes (1988), que es la del orden en que aparecen en la edición de Rouanet de 1901.

⁸⁸ *Epist. LXXIII*, 5, PL 16, 1306.

⁸⁹ *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, IV: 62.

⁹⁰ En las representaciones más antiguas, la de Hugues de Saint-Víctor, de comienzos del siglo XII, y en casi todas las obras sobre el tema (en español: el *Rimado de palacio* o las obras de Fernán Pérez de Guzmán, Ruy Páez de Ribera, el Arcipreste de Talavera, etc.) el pecado esencial es la soberbia u orgullo, pero no faltan moralistas que siguiendo a San Pablo (I Timoteo, VI, 10) dan esa preeminencia a la avaricia o codicia. Por lo tanto, no nos debe de extrañar este tipo de confusiones o correlaciones entre el significante y el significado de los pecados capitales.

ternéis, como tiene Dios,
ciencia del bien y de mal.
Pues, qué mayor altiveza
podéis alcançar de un buelo,
que tener acá en el suelo
todo el saber y destreça
que tiene Dios en el cielo? (XL, vv. 172-181)

Observamos un afán por dar una explicación a los comportamientos de los primeros hombres, que es una cuestión a la que se ha prestado especial atención en toda nuestra tradición, quedando reflejada en el teatro por motivos doctrinales y didácticos que ya hemos ido señalando.

El auto XLI plantea de forma muy similar a nuestra comedia el conflicto entre Caín y Abel. Aunque en *El primer condenado* no aparece la Envidia como personaje, sí encontramos similitudes en cuanto a la naturaleza de los dos personajes protagonistas. Ambos van al sacrificio con lo que han considerado mejor de sus respectivos oficios. Al ser elegido el cordero de Abel (una cordera blanca en el auto), Caín siente envidia, expresada en la comedia con el verso “Mi pecho en fuego se abrasa” (v. 1300) y esa es una de las razones del fratricidio. Pero, en realidad, la envidia venía de antes, desde el rechazo de Délbora hacia Caín, y del amor que profesa a Abel, siendo un punto en el que se diferencian ambas versiones. No obstante, la actitud que muestra Abel para con Caín la encontramos muy similar. Nos ha llamado la atención una expresión que utiliza Abel en el auto que aparece en la comedia en un diálogo entre Caín y Délbora al comienzo de la pieza:

Que si en la naturaleza
el primogénito soy,
prendas de mi amor te doy (vv. 21-23).

Estos versos nos han resultado especialmente confusos gramaticalmente a la hora de editar la comedia. Creemos que con la puntuación escogida tienen un sentido lógico, con lo que hemos evitado hacer enmiendas al texto. Es curioso, como decíamos, que esa misma expresión la dedique Abel a su hermano de la siguiente manera:

Pues que te a dado contento
matarme con tal rrigor,
entiende que mi dolor
me da gusto y no tormento,
por nuestras prendas de amor (vv. 226-230).

La actitud de Abel es extremadamente humilde en ambas piezas, destacando la inocencia, la obediencia a Dios y el modo de asumir su muerte, su sosiego, que se corresponde, obviamente, con su papel prefigurativo de Cristo.

En el *Auto de prevaricación de nuestro padre Adán* destaca la culpa que sienten Adán y Eva por su pecado, y que será motivo de recriminación de toda la raza humana. En la comedia la queja es expresada por Adán de forma preeminente, aunque también está en boca de Caín, que incluso llega a culpar a Eva con duras palabras:

¿No me conoces, Adán?
¿No me ves, maldito padre?
Dime cómo, injusta madre,
nombre de madre te dan;
pues por tu culpa primera
fue este original pecado
que me tiene condenado
a esta llama horrible y fiera (vv. 2275-2282).

A lo largo de toda la comedia se repite en varias ocasiones la idea de que el origen de la maldad de Caín está en ser el primer humano engendrado después del pecado original. Por ello, culpa a sus padres de sus pecados. También, aunque en otro contexto, los descendientes de Adán le echan en cara el primer pecado.

Los versos que encontramos en el auto son los siguientes:

ADÁN:

Toda la humana nación
se queje del mal Adán,
pues cometí tal traición
que vendí todo creación
y la subjeté a Satán (vv. 451-455).

En el *Auto de los hierros de Adán* Adán es nombrado rey⁹¹ (lo que ya se señaló en el apartado correspondiente al apócrifo *La cueva de los tesoros*) y es reseñable que, mientras en los demás autos que tratan sobre el pecado original Adán es un personaje histórico-legionario, en este caso es alegórico, puesto que representa a toda la humanidad. En este auto, aparece un villancico en el que se le menciona como rey:

Vista el humanal linaje
nueva ropa y nuevo traje.
Vístase el género humano
en traje de cortesano,

⁹¹ La condición de primer rey de Adán también se recoge en *Auto del pecado de Adán* (v.68).

pues viste el Rey soberano
nueva ropa y nuevo traje (XLIV, 240-241, 704-714)

Con los ejemplos que hemos señalado aquí, puede apreciarse que la temática de *El primer condenado* no es en absoluto novedosa. Tanto su argumento como los datos y acciones de los que trata eran habituales y muy conocidos en la época. A lo largo del estudio de las fuentes se han ido señalando las cuestiones que hemos encontrado de mayor interés para el análisis y estudio de la comedia. Los asuntos que en ella encontramos y que, hoy en día, nos pueden resultar más sorprendentes o curiosos no eran, como hemos visto, extraños para los espectadores de la época, ni mucho menos, sino que eran bien conocidos gracias a los sermones o predicaciones eclesiásticas que hacían que fueran episodios bíblicos accesibles para su comprensión.

6. Temas principales de la comedia

Los temas de que trata esta comedia no se sitúan fuera de lo considerado habitual dentro del teatro de este tipo. Su estudio nos incita a pensar que la intención del autor fue tratar de exponer las ideas de la Contrarreforma frente a las ideas luteranas. Caín no vendría a representar al mal en sí mismo, sino el pecado de no creer en ciertas concepciones católicas. Por esta razón el personaje no puede ni quiere recibir el perdón divino y esto es lo que debió de llevarle al autor a escoger este pasaje bíblico precisamente. No solo porque sea uno de los grandes malvados de nuestra tradición, cuyo relato es potencialmente muy dramático y conocido de sobra por todos los posibles espectadores, sino también porque para la Reforma protestante el pecado original corrompió al hombre de tal manera que no puede ser enmendado por la Gracia divina. Quizá sea esta la razón por la cual el autor o autores de esta comedia escogieron precisamente el cuarto pasaje bíblico. El episodio de Caín y Abel remite sin duda al pecado original porque Caín representa el primer pecado cometido con conciencia de ello, puesto que es el primer ser engendrado de forma natural y ha heredado todo el mal que provocó el pecado original, como se expresa literalmente en la comedia. En los siguientes apartados veremos, a través de ejemplos del texto, cómo esta idea se va deslizando a lo largo de ella.

6.1. El perdón de los pecados y la misericordia divina

Resulta indudable el interés del autor de *El primer condenado* en demostrarnos la posibilidad real de arrepentimiento y posterior perdón de los pecados gracias a la Misericordia de Dios. Este argumento se nos presenta mediante los tres personajes principales. Caín es condenado precisamente por no aceptar la referida Misericordia divina. Adán, el primer hombre, también es el primer pecador, el primer arrepentido y el primer perdonado. Mientras, Abel es la futura promesa de redención de toda la raza humana, ya que el pecado original es la herencia que se ha extendido a lo largo de todas las generaciones. De manera tripartita nos encontramos con un tema que se propone, como en otras tantas comedias barrocas, mediante la presentación de contrarios, dando ocasión al espectador de experimentar a través del hecho teatral tres comportamientos humanos básicos.

La condena de Caín es inevitable porque niega la capacidad de Dios para perdonarlo:

ADÁN:

¿No ves que comienza en ti
el primero condenado?

CAÍN:

Ya para mí no hay remedio.

ADÁN:

Sí hay, Caín: la penitencia.
Solicita la clemencia,
que aún Dios está de por medio.
Reconoce tu maldad,
no estés con él en discordia.
Pídele misericordia,
pues es fuente de piedad.

CAÍN:

Es imposible que pueda
perdonar tanto delito.

ADÁN:

Eres blasfemo y precito,
en tu obstinación te queda (vv. 2095-2108).

Adán es el personaje que representa el auténtico arrepentimiento. Y no solo lo observamos en sus palabras, sino también en las consideraciones de otros personajes:

DÉLBORA:

Templa el rigor, padre mío,
que Dios volverá a ponerte
de nuevo en el Paraíso,
pues dices que resplandece
más en su misericordia
y que la muerte no quiere
del pecador, mas que viva.

ADÁN:

Ya estoy condenado a muerte.
Ya no es posible volver
al Paraíso, que tiene
un querubín que le guarda
y con fuego le defiende.
El querubín es la ciencia,
y así fue muy conveniente
que en la ciencia esté el castigo
que mi inorancia merece (177-192).

Efectivamente, Adán es ejemplo de arrepentimiento, pero no serán sus esfuerzos recompensados de manera inmediata. La redención llegará con Abel, prefiguración de Cristo:

ABEL:

Padre y señor, si al discurso
das lugar a que se cebe
en pensamientos tan tristes,
tu misma salud ofendes.
Dios, que misericordioso
te vistió con esas pieles,
dará también el remedio,
cumplirá lo que promete (vv. 193-200).

Adán reconoce su pecado y entiende que sigue condenado y que su penitencia aún no ha terminado, suplicando la Misericordia divina:

¡Qué grave fue mi pecado
si a muerte estoy condenado!
A vuestra piedad apelo,
mi Dios: no me castiguéis.
¡Piedad, piedad y clemencia!
Que yo haré tal penitencia
que vos os desenojéis (1492-1498).

Es Abel quien asume la culpa del pecado; quien con su nacimiento ha exonerado a Adán. Porque Caín, al ser el primer hijo, heredó la maldad del pecado de Adán y Eva, de ahí su maldad. El perdón llegará, es promesa divina, por eso en los siguientes versos que ponemos como ejemplo se emplean verbos en futuro y términos como “figura”, “remedio” o “presagio”:

Ya, mi Dios, vuestra clemencia
espero se ha de cumplir,
pues os la puedo pedir
en virtud de esta inocencia.
Mi redención es segura:
vos, Señor, lo cumpliréis,
y entonces verdad haréis
lo que aquí solo es figura.
Alentad vuestra esperanza,
que ya remedio tendréis,
pues la inocencia que veis
es presagio de bonanza (vv. 1515-1526).

Relacionado con los temas que comentamos en los siguientes apartados, podemos entender el tema del perdón de los pecados y su representación como una cuestión de época. A través de los tres personajes que hemos citado podemos establecer de manera simbólica una forma de representar el problema que la Reforma protestante supuso para la mentalidad católica. Adán sería la representación del hombre católico que, pese a sus pecados, será perdonado por la Gracia de Dios, siempre que su arrepentimiento sea puro e inocente. Caín representaría a los reformistas, que no se arrepienten de su actitud herética. Además, esta doctrina protestante, negaba el libre albedrío, como veremos en Caín en el siguiente apartado, y el hecho de asumir la responsabilidad de los propios actos es mucho más difuminada. Abel, por su parte es la representación de la Iglesia como institución, aquella que se niegan a reconocer los protestantes; pues él es la prefiguración de Cristo, pilar fundamental de ella. De hecho, podemos poner esta idea en relación con unos versos que Délbora dirige a Abel:

Yo siento que este prado
si no le miras tú, luto se viste,
y mi pobre ganado,
cuando le faltas tú, camina triste
su pasto perdonando,
hasta llegar a ti siempre balando (vv. 982-987).

6.2. El debate *De auxiliis*

Obviamente, Caín y Abel son los personajes encargados de presentar el debate *De auxiliis* en esta comedia, entre los vv. 1226 y 1294. Caín es el primer pecador consciente de la historia de la humanidad y Abel el futuro redentor. En este diálogo los personajes reflexionan acerca del libre albedrío y la asistencia divina. Comienza con los siguientes versos:

ABEL:

Pues ¿no ves, señor, que Dios,
que sabe los pensamientos?

CAÍN:

¿Quién te ha dicho que Dios sabe
lo que yo pienso en mí mismo?

Lo que se nos plantea es un debate entre un creyente y un hereje, en el desarrollo de uno de los grandes debates del siglo XVII como es el *De auxiliis*. Abel expone ideas obtenidas de la concepción jesuítica sobre el libre albedrío:

Ese argumento condeno,
que a Dios no puede manchar
el ver al hombre pecar,
pues él por su esencia es bueno;
bien que estorbarlo pudiera,
pero a mí no me dejara
mi libertad, pues obrara
solo cuando Dios quisiera.
¿No ves que ese es error ciego,
a mi libertad contrario?

[...]

No, que libre me formó
y libre me dio la esencia:
¿pues quieres que la presencia
me quite lo que me dio?
Pues si Dios no ha de estorbar
que yo obre libremente,
aunque me tenga presente,
no peca en verme pecar,
porque, como inmenso, Dios
en todo lugar asiste (vv. 1260-1281).

Mientras que Caín no reconoce ni el poder ni la asistencia divina:

¿Quieres ver cómo es mentira?
Si Dios todo lo mirara,
siendo tan bueno, estorbara
la culpa cuando la mira,
pues, perdiéndole el respeto,
cuando mi culpa se atreve,
o el pecado no le mueve
o se le oculta el secreto.
Porque, si ofenderse viera,
pudiéndolo castigar,
no lo hacer fuera pecar
y en la culpa consistiera (vv. 1244-1255).

[...]

Si tú alguna vez le viste,
haz que se muestre a los dos,
que yo, como no le veo
cuando la pena me apura,
aunque Adán me lo asegura,
nunca presente le creo.

Y así no temo que Dios
a la culpa dé castigo (vv. 1282-1289).

La discusión termina de forma abrupta con la maldición de Abel hacia Caín (“Esa blasfemia maldigo”, v. 1290), lo que desata la ira de su hermano y la promesa de su asesinato, que profiere en *aparte*. Si bien los planteamientos de Abel se corresponden con las ideas jesuíticas que ya hemos desarrollado en el capítulo II de este estudio, Caín representa las de un auténtico hereje que no reconoce el libre albedrío del hombre. Dios salvará o juzgará sin que el hombre obre de una u otra manera con su libertad. Esto se corresponde con las ideas de Lutero, quien llegó a argumentar que:

aunque fuera posible no querría el don del libre albedrío ni ningún otro medio a mano que le propiciara su salvación. Lutero negó implícitamente el papel del actor, la interpretación del papel, separando radicalmente el drama de la vida humana y su historicidad de la gracia divina (Regalado, 1995, II: 54-55).

Para Lutero “el hombre es un ser marcado por el pecado y la maldad, y debe a Dios todo lo que hay de bueno en él. El ser humano no es libre sino al contrario. Todo su comportamiento y sus obras están determinadas por el pecado (Mateo, 1978). La salvación eterna solo se explica por la gracia con la cual decide dotar a algunas personas” (Moncunill, 2019: 489-490). Por lo cual, Caín es uno de los mejores ejemplos de esta argumentación, puesto que, según hemos analizado en el apartado sobre las fuentes de esta comedia, su maldad está determinada por el pecado de sus padres, que, en última instancia, fue provocado por el diablo. Es más, podemos establecer una correspondencia entre el diablo y Lutero, la cual la encontramos en la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, concretamente, en el *Auto de la acusación contra el género humano* (LVII), donde Satán afirma que:

Quien a rrebuelto çiudades
y levantado el Lutero,
sino yo, con mis maldades
encubriendo las verdades
del alto Dios verdadero?
Quien metió en Ynglaterra
esa seta luterana,
y en Flandes, Francia, y su tierra,
sino yo, por pura guerra,
y aun acá en aquesta Yspana? (vv. 81-90)

De este fragmento extraemos una clara correlación entre la implicación del diablo en el pecado original y la “llegada al mundo” de Lutero. En los dos casos, el diablo,

disfrazado primero de serpiente y después de hombre, engaña al género humano para vengarse a causa del favor que prestó Dios a la humanidad con su creación, del cual él se creía merecedor.

Esto nos interesa desde el punto de vista de la datación de *El primer condenado*, que hemos analizado en el apartado tercero de este capítulo. Puesto que, como hemos estimado, esta debió de ser escrita hacia 1626-1630, la polémica entre dominicos y jesuitas sobre *De auxiliis* había dejado de estar en auge hacía ya casi dos décadas, lo cual no significa que el debate estuviera zanjado. El papa Paulo V no dio la razón a unos o a otros, tan solo se limitó a dar libertad a las dos órdenes en su forma de afrontar el tema, exculpando de herejía ambas posturas. Por esta razón, creemos que es legítimo estimar que el libre albedrío siguiera siendo un asunto al que acudir, puesto que no había una postura firme al respecto.

En otro orden de cosas, del origen de los cometas hemos encontrado algunos textos, que nos sugieren que era un conocimiento habitual en la época. La definición más generalizada sobre la naturaleza de los cometas es la que, siguiendo a Aristóteles, hace Jerónimo Cortés así:

Vna máxima cantidad de esalaciones calientes y secas extraydas de la tierra con la influencia y virtud natural del Sol, y de las demas Estrellas, eleuado las dichas esalaciones a la suprema regio del ayre, en donde por estar tan vezina la Esphera del fuego, y por la ventilacio del ayre se encienden, e inflamn; y conforme a la densidad que tienen assi duran poco, o mucho tiempo sin dehazerse (Hurtado, 1984: 69).

Desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII los cometas eran interpretados como “señales que Dios envía para prevenir al hombre de sus pecados” (Hurtado, 1984: 68). Con esta ideología, los tratados y todo tipo de publicaciones acerca de los mensajes divinos que ocultaban los cometas se multiplicaron en los siglos áureos. Los efectos más generales que se señalaban en ellos eran: infortunios de toda clase, guerras, hambres, peste, muerte de príncipes y grandes señores, etc. Según Leonardo Ferrer, en su *Discurso general de Valencia* (1689), los cometas respecto a su forma se clasifican en: Veru, senaculum, pértica, ascones, aures o matutino y argenteum. Nos interesa el primero, cuya definición es: “muy largo, delgado, a manera de azador, anda cerca del sol, es horrible, espantoso” (Hurtado, 1984: 71). Esta definición concuerda, en cierta medida, con nuestro cometa en forma de quijada. Además, de toda la clasificación, este es el único tipo de cometa al que se le atribuyen adjetivos de forma más subjetiva (“horrible, espantoso”).

Sería posible pensar que el tratamiento de este tema en la comedia entra en contradicción con los presagios que se hacen con el avistamiento del cometa de la primera jornada, pero nada más lejos. Desde un punto de vista histórico, la astrología era un arte con sus propias técnicas, nacido con el fin de desvelar el porvenir de las personas. Esto podría suponer un problema teológico, puesto que contradice la idea doctrinal del libre albedrío. Pero, en principio, los astros no ejercían su “poder” sobre la parte espiritual de los hombres, solo sobre su cuerpo físico (en particular, en sus cuatro humores, teoría que se nombra explícitamente en los vv. 739-743). Dado que el alma está condicionada por el cuerpo en su vida terrena, se establece un influjo, pero este no podrá ser tan grande como para anular al hombre su capacidad para decidir por sí mismo (Montaner, 2016: 448). Así lo explicaba el cosmógrafo Falero:

Estos planetas son de diversas naturalezas y conforme a ellas significan lo por venir [...]. Mas aunque, como dixe, a los racionales inclinen y muevan, no les obligan ni apremian a cosa forçosa, porque Dios todopoderoso a todas las criaturas puso límite y término necesario y al hombre libre alvedrío dio, sin que aun a sí mismo, que le crio, le sujetasse, ni le puso obligación necesaria para que siguiesse a la natural razón que dentro en él infundió, la qual de contino le persuade a lo mejor (Falero, 1535, IV, f. b 2r.).

Aunque este planteamiento quedó sancionado por la bula *Coeli et terrae Creator*, proclamada por el Papa Sixto V, para condenar especialmente la astrología judiciaria, no condenaba la llamada *divinatio naturalis*, lo que se conocía como verdadera y falsa astrología. De este modo, el extraño cometa de nuestra comedia podemos entenderlo como un acto de divino, que sucede para ser interpretado por Adán, como primer sabio. En cambio, Caín cuando dice “si con estrella nací / quisiera nacer con ella” (vv 710-711) está empleando argumentos de la astrología judiciaria, la cual se basa en el poder predictivo de los sucesos celestes.

6.3. Dialéctica entre tradición y modernidad

La tercera jornada de *El primer condenado* comienza con un extenso debate entre Adán y sus descendientes que responde a una dialéctica entre tradición y modernidad. A continuación, veremos cómo se refleja esta dicotomía en la obra para después ubicarlo en el contexto histórico en el que se enmarca.

En esta jornada aparecen por primera vez los personajes secundarios, los descendientes de Caín, es decir, los nietos de Adán, que son los encargados de defender

el progreso. En los primeros versos, Adán nos hace un compendio de lo sucedido hasta este momento: pasados ya 500 años desde su nacimiento, y muerto Abel a manos de Caín, Adán resume el asunto y expone la situación:

Ya sabéis cómo Caín,
después de aquel triste caso
de la muerte de Abel justo,
al monte se fue ostinado
y escogió un modo de vida,
a la razón tan contrario,
que bruto le juzgáis todos,
y es razón de bruto un malo.
Dejó a Calmaná, su esposa,
preñada, de cuyo parto
nació Noé, mi primer nieto.
Y Caín –aficionado
a este terrestre y visible–
fundó ciudad en el campo (vv. 1647-1660).

Más adelante, Adán acusa a sus descendientes de haber vuelto los ojos a Dios. Esta recriminación viene provocada porque sus interlocutores han seguido la sombra de Caín, viven en las ciudades que el fraticida fundó, y usan las armas que Caín defiende y, de alguna manera, también representa. En ningún otro momento de la comedia se ve a un Adán tan airado y displicente como en este largo parlamento:

Allí [Caín] su vida aborrece
y, aunque es príncipe jurado
de todo aquesto visible
que toca a su mayorazgo,
ni lo estima ni os gobierna
ni os da ley ni va a la mano
en ninguna demasía.
Antes injusto y tirano,
con su descuido ocasiona
los vicios que vais tomando (vv. 1661-1670).

Su argumento se basa en la comparación de los hábitos naturales de los animales frente al de los hombres.⁹² En los versos siguientes Adán defiende la idea de que el hombre no debe ser avaro, considerado esto como un comportamiento animal y pecaminoso (como podemos ver en nuestra tradición literaria, por ejemplo, en la analogía que hace Dante en el primer capítulo de su *Divina comedia* con una loba) ni tomar más

⁹² Estrategia argumental tradicional que se puede ver, como hemos visto en el apartado 5.3 de este estudio, en los bestiarios medievales o en las fábulas, etc.

“de lo que le es necesario” (v. 1684) porque la vida es una peregrinación hacia Dios y, en consecuencia, el hombre no debería preocuparse por dejar en el mundo casas u otros bienes materiales:

Pues, ¿por qué queréis que el hombre,
más insaciable y avaro,
haga casas en el mundo
si a Dios va peregrinando? (vv. 1685-1688)

Y lo que al principio parece un simple temor de Adán:

Sin esto, en vuestra ciudad
vivís tan desenfrenados,
tan sin Dios, tan sin justicia,
que temo que el cielo airado
quiera tomar la venganza.
Las nubes fulminen rayos
que se estremezca la tierra,
que caigan sus montes altos,
que sean los valles sepulcro
de tanto orgullo bizarro (1689-1698).

acaba siendo una verdadera amenaza hacia sus descendientes si no cumplen el mandato de Dios, la ley natural:

No, hijos. No, amigos míos.
Advertid que vais errados.
[...]
Ninguno se tiranice,
advertid que sois hermanos,
reconózccase la enmienda
o ¡vive Dios que, enojado,
como primero monarca
tome la vara en la mano,
y cual ministro de Dios
castigue tantos agravios! (vv. 1699-1716).

De esta forma, entabla Adán una controversia moral con carácter escolástico. El primer personaje que toma la palabra en este debate es Henoc, del que se dice su primer nieto, el cual intenta satisfacer a Adán reconociéndolo como rey, pero a la vez le da una serie de razones para que recapacite y no estime las ciudades como un hecho contrario a la ley divina:

¿Es mejor que el hombre viva,
siendo a Dios tan semejante,
como bruto en esos montes

acompañando animales? (1725-1728)

A lo que Adán contesta que está de acuerdo con Henoc, mientras no pequen de soberbia con edificaciones demasiado grandes, y que no tienen cabida en el mundo que Dios creó, pues “Polvo y ceniza sois todos. / No es razón que os desbarate / el viento de la soberbia.” (vv. 1749-1751). Este razonamiento tiene que ver con la corriente filosófica que recorrió Europa, espacialmente en el primer tercio del siglo XVII: el Neoestocismo. Las ideas del nuevo estoicismo barroco encajan a la perfección con los temas principales de la comedia, pues esta corriente se basa en la premisa de que el ser humano no debe ceder a las pasiones terrenales, debe someterse a los preceptos de Dios.

Tras una pequeña intervención cómica de Jubal, responde Tubal, defendiendo el uso de los metales:

Dime –padre– ¿era mejor
el trabajo incomparable
con que labrabas la tierra
con los huesos de animales,
que fue el arado primero?
¿Cuántas veces arrancaste
del suelo secas aristas
tan a costa de tu sangre
que tal vez sus granos de oro
quedaron con rojo esmalte?
¿No es mejor que el hierro sirva
y alivie pena tan grande? (vv. 1759-1770)

De esta intervención se deduce un alegato a favor de los avances tecnológicos, lo cual se enmarca en los temas que estamos viendo en este apartado. Adán asiente con la condición de que no se use el metal para forjar armas que contribuyan a la violencia en el mundo. A esto contesta Lamec con un parlamento cargado de crítica hacia Adán:

Es la disculpa muy fácil
si tú, por tu inobedience,
tan sujetos nos dejaste
al feroz atrevimiento
del animal más salvaje (vv. 1774-1778).

Adán responde que no hacen falta las armas, que con un bastón se puede el hombre valer para defenderse de las fieras. Las armas, según el primer hombre, no deben utilizarse para ofender a los demás. De esta forma, está defiendo una postura tradicional frente a las ideas de Tubal. Es un severo parlamento en el cual se intercala la intervención del

gracioso para quitar hierro al asunto, pues la conversación se ha vuelto bastante agria. Pero las palabras de Jubal enfurecen a Adán y, después de dejar constancia de que les halla incorregibles y muy errados, les amenaza con castigarles él mismo, saliendo de la escena airado. Una breve súplica de Henoc, pidiendo que no se enfade, cierra este cuadro.

Es razonable pensar, después de la exposición de las ideas principales de este momento dramático, que el autor ha querido plasmar una controversia de carácter político-moral a través de argumentos de doble filo. En este pasaje refleja no solo un debate de la época sobre los avances tecnológicos y todo lo relacionado con el progreso del siglo XVII, en todos los niveles, sino también con factores políticos y teológicos que habían puesto en tela de juicio antiguos valores.

Sería simplista entender estos dos conceptos como contrarios y no como, al menos, polisémicos, por lo que los entendemos de manera cercana a Rosa M^a Alabrus (2011):

La tradición y modernidad son términos equívocos. Ni la tradición implica reaccionarismo ni la modernidad progreso. Y desde luego, el dictamen de lo que es tradicional o moderno no puede estar determinado por estrategias mediáticas. La tradición implica coherencia con los fundamentos o principios; la modernidad, capacidad de adaptación al tiempo histórico vivido. Ambos conceptos son conjugables como lo son la naturaleza y la historia o la razón y la fe (Alabrus, 2011: 9).

Esta terminología podemos relacionarla, de nuevo, con dominicos y jesuitas,⁹³ en quienes se ha fundado el tópico de atribuir a los primeros la representación de los valores más tradicionales y, a los segundos, los más modernos. La Compañía de Loyola “nació con el aura de la modernidad formal y procedimental” (Alabrus, 2011: 11), lo que produjo no pocas críticas por parte de la Orden de los Predicadores. Pero no hay que olvidar que ambas órdenes coincidían en muchos aspectos de la doctrina tomista, especialmente, después de que el papa Paulo V finalizara con sus decisiones la polémica *De auxiliis* en 1607.

Los miembros de la sociedad áurea son testigos de numerosos cambios. Hay novedosas ideas, especialmente en el ámbito religioso y científico, que crean nuevas formas de ver el mundo. Como ha estudiado Gutiérrez Sanz (2019), los cambios históricos culturales van ligados a cambios interpretativos discursivos del mundo y viceversa. Partiendo de esta idea, Adán encarnaría, de manera anecdótica (puesto que el talante que muestra en este pasaje no se corresponde con el resto de la comedia) los valores y

⁹³ Ver apartado 2, del capítulo II de este estudio.

costumbres del catolicismo, concretamente del discurso dominico (Alabrus, 2011). Una desconfiada actitud, reacia a lo nuevo y, por extensión, a cambios de todo tipo, incluido el de aceptar un nuevo orden social o nuevas doctrinas religiosas, como el protestantismo.

Se infiere la idea de que el ser humano es un ser social, el cual debe organizarse en comunidad, concepción clásica en la reflexión filosófica de la naturaleza del hombre ya desde Aristóteles. Es decir, una comunidad que pueda albergar a todos aquellos que en ella deseen vivir. En palabras de González (1987):

En el teatro del siglo XVII no se trata ya del hombre en abstracto como una entidad mental enfrentada con otras entidades mentales. El hombre es un individuo concreto situado dentro de una sociedad y realizando el juego de la vida con otros individuos. Este carácter comunitario inherente al individuo concreto es tal vez el factor más importante de donde proceden sus limitaciones y con ello la expresión viva de la fe y de la moral (González, 1987: 82).

El individuo no se enfrenta al mundo de forma teórica, sino que actúa dentro de una comunidad, en la que su voluntad se ve enfrentada con otras voluntades, lo que provoca caer en el pecado de soberbia. De esta forma, tanto para salvarse como para condenarse o para el pecado y para la virtud, cada persona necesita de los otros (González, 1987: 82), como sucede, por ejemplo, con el tema del honor. Así, en el universo propuesto por el autor de *El primer condenado* en el principio de los tiempos, ¿no debe el hombre resguardarse de las inclemencias del tiempo y de los animales salvajes? Por culpa de Adán ya no se encuentran en el paraíso donde vivían solos y era posible existir sin ninguna preocupación. Los tiempos han cambiado. Se han creado las ciudades. La violencia y el pecado del hombre han visto la luz. Encontramos, por tanto, una reflexión teológico-moral, en la cual se arguye que el hombre es un ser social que debe respetar la ley divina, su hogar espiritual. La necesidad de supeditarse a las limitaciones de una comunidad concuerda con la aceptación de la fe y la moral, puesto que la no aceptación de estas limitaciones sería su negación. Por lo tanto, el lugar físico de residencia es indiferente mientras se sigan los preceptos de esta Ley. Las ciudades no tienen por qué ser en sí mismas un cúmulo de vicios humanos. Mientras, Adán defiende que la fe es inseparable de la sociedad que la profesa y connatural al hombre, siendo su argumento principal el bien común conocido gracias a la Palabra de Dios.

Así, entendemos este pasaje en términos políticos y teológicos, relacionándose a su vez con el resto de los temas que vertebran esta comedia. Si partimos de la base de que la monarquía, la forma de gobierno históricamente aceptada en España y en Europa desde

el Medievo, era entendida como de origen divino, la irrupción de la Reforma protestante supuso la generación de nuevas concepciones de gobierno (Carvajal, 2009: 377). El reconocimiento del origen divino del poder está explícitamente en los parlamentos de Adán, puesto que se autodenomina monarca, y las ideas de Dios son transmitidas a través de él en un discurso político cristiano. Es decir, si Adán no es reconocido como rey, tampoco es reconocida la ley divina. De nuevo, esto nos lleva a entender la figura de Adán en la comedia como una representación de los ideales más tradicionales de la sociedad del autor.

El vínculo entre política y religión era una realidad tangible desde la Edad Media y, en estos momentos, este se vuelve más complejo, lo que se ha venido a llamar “monarquía teocéntrica” o “teocentrismo monárquico” (González Cañal, 2017), dando paso al llamado Estado confesional católico. Esta concepción, que se remonta al Medievo, como decimos, la podemos encontrar en la obra de Pedro de Rivadeneyra *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* de 1595:

[...] que los príncipes cristianos entiendan que toda la potestad que tienen es de Dios, y que Él se la dio porque sus súbditos sean bienaventurados acá con felicidad temporal (que es a lo que se endereza el gobierno político), y allá con la eterna, a la cual nuestra temporal mira y se endereza como su blanco y último fin (Rivadeneyra, 1868: 459).

Esta reflexión se relaciona ineludiblemente con la naturaleza del poder político. El poder procedía de Dios, pero es algo que, al ser el hombre un ser natural, se asienta en una comunidad. De ahí que los reyes deban imitar a Cristo; porque los hombres llegan al poder por nacimiento y están obligados a someterse a las leyes y a estar subordinados a la justicia y a la utilidad pública. Y aquí entramos en otra polémica que dividía a los tratadistas: aquellos que defendían que el rey estaba por encima de las leyes y solo podía ser juzgado por Dios; y aquellos que pensaban que el poder real estaba limitado por las Cortes, como entidad representativa de todos los estamentos de la sociedad, residiendo, de esta forma, la soberanía en la sociedad (González Cañal, 2017).

Según los estudios político-jurídicos y de pensamiento del siglo XVII de Maravall:

Piénsese que el Estado moderno y las guerras modernas, creaciones del nuevo espíritu, son iniciadas por España. El problema, en su totalidad, de la relación de España con el mundo moderno es uno de los más interesantes y de fecunda solución, que tiene planteados nuestra historiografía y en él se descubre fácilmente una primordial raíz política (1944: 9).

En este sentido, los planteamientos del debate que estamos comentado podemos analizarlos en términos de guerra y paz, puesto que, además, han sido varias las alusiones al uso de las armas y la nueva sociedad política de las primeras ciudades de la humanidad. Esta premisa se puede analizar desde el punto de vista de la importancia estratégica de la política exterior española y su lucha por la hegemonía de un imperio en decadencia. El siglo XVII sufre la primera crisis global de la sociedad capitalista moderna con la Guerra de los Treinta Años, provocada en última instancia por el oro y la plata americana (Carvajal, 2009: 375). Esta crisis propició una extraordinaria fuerza creativa frente a estos cambios políticos. La tensión y sensación pesimista de los nuevos tiempos inciertos a los que se enfrentaban recuperó tópicos como el de la Edad Dorada, recogida con maestría en el *Quijote*, así como en numerosas obras literarias. Este es el caso de nuestra comedia, en la cual Adán alega tener el poder real gracias al poder de Dios y del cumplimiento de las leyes divinas, reinando con dignidad y con justicia. Pero su reinado está supeditado a la comunidad, es decir, a sus descendientes, que están bajo un rey tirano, Caín. El planteamiento queda presentado, una vez más a modo de *exempla*, para mostrar a los espectadores dos modos de gobierno: aquel que se somete a las leyes de Dios y aquel que no. De esta forma, el dramaturgo abre una vía de comunicación con la sociedad de su tiempo, y nos recuerda que la del siglo XVII estaba supeditada a la dureza de una política represiva, que no toleraba las discrepancias ni políticas ni religiosas. Esta característica se ve en otros tantos autores de la época, como Quevedo o Gracián, que sufrieron las consecuencias de sus críticas veladas al Papado, así como a la Monarquía española. Y lo que encontramos en este debate, y en la comedia en general, ya no es solo un asunto de la Iglesia cristiana, sino de dos concepciones, la católica y la reformista:

Cada una de ellas desarrolla una confesionalidad no sólo de acuerdo a los principios evangélicos, sino de acuerdo a los intereses político-nacionales, los que no siempre coinciden con los intereses religiosos. Desde el siglo XVI la razón de estado laica, aquella que justifica el poder y las acciones de los soberanos entra en conflicto con frecuencia con los intereses religiosos de Roma, o específicamente en términos de Maquiavelo, de la monarquía pontificia. Especialmente grave será esta situación en los casos de los dos más importantes Estados confesionales católicos modernos: España y Francia. La política exterior del Papa no siempre era congruente con los objetivos de la política exterior de los soberanos católicos. De hecho, en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) el Papa era enemigo acérrimo de la política exterior de la monarquía española, y como tal conspiraba en contra de sus objetivos (Carvajal, 2009: 378).

De estos argumentos nos valemos para analizar este debate como una forma de llevar a las tablas ya no solo problemas teológicos como puede ser el *De auxiliis*, como

hemos visto, sino que, el trasfondo de este debate entre “tradición y modernidad”, como hemos dado en llamar, podría responder a la representación de unos planteamientos sociales, morales y teológicos de época, en los cuales se remarca la importancia de seguir los preceptos de la doctrina católica, con el fin de llegar a la auténtica salvación que solo Dios puede, en su divina sabiduría, otorgar a los hombres que se lo merezcan, según hayan empleado su libertad, para con Dios y para con sus semejantes.

7. Los personajes

7.1. Las personalidades de Adán

ADÁN: De mi primer formación
hoy cumple quinientos años,
y los mismos ha que lloro
sin que merezca mi llanto
reducirme al Paraíso,
de donde fui desterrado
(vv. 1637-1642).

El personaje de Adán es uno de los más interesantes que encontramos en *El primer condenado*. Su personalidad cambia según el momento dramático; le podemos ver como hombre penitente, arrepentido, complaciente y entregado a sus hijos, pero también airado, amenazante, justiciero y autoritario, así como sabio, predicador, conocedor de los fenómenos naturales y divinos, y rey de los primeros hombres. Este cargo no se corresponde con el relato bíblico, pero hemos encontrado sus raíces en la tradición apócrifa y literaria que ya hemos comentado en el apartado sobre las fuentes de esta comedia (apartado 5 de este capítulo). A continuación, veremos algunos ejemplos de sus múltiples personalidades.

En la primera jornada, encontramos un Adán que, cual sacerdote, bendice el pan: pone las manos sobre él y, mirando al cielo en una clara analogía con la liturgia cristiana, dice:

EVA: Mi bien, dad la bendición
a la mesa.

ADÁN: Esa es acción
que el mismo cielo la ordena.
No se ha de comer el pan
sin sudor ni sin fatiga
y sin que Dios lo bendiga
en el trabajo de Adán (vv. 681-685).

Esta idea se corrobora con la acotación que encontramos a continuación, cuando se describe el paso del cometa: “*Pone las manos sobre el pan y alza los ojos al cielo y ve una cometa en forma de quijada de fuego*”. La misa termina en los últimos versos de esta primera jornada, cuando Adán dice a sus hijas que alcen la mesa (v. 818). Además, como sucede en varias ocasiones a lo largo de toda la comedia, Adán hace una especie de predicación basada en ejemplos, muchos de ellos de animales, en los cuales se demuestra la intención predicativa y doctrinal de toda la comedia.

Según Díez Macho (1982), respecto al acto de bendecir por parte de Adán, señala:

Según el tenor del género literario «testamento», presente ya en la literatura bíblica (cf. Gn 27,14; 48,5, etc.) y muy popular en la literatura intertestamentaria (TestAd, TestJob, TestXII, etc.). Consiste en una especie de instrucción parenética que puede incluir visiones apocalípticas, plegarias recomendaciones, premoniciones, etc. (Díez Macho, 1982: 345).

A nosotros nos interesa esa última acepción, puesto que es justo en el momento en el que Adán está bendiciendo la mesa cuando ve el cometa. Como ya apuntaba Julio Caro Baroja (1995, II: 256), es habitual encontrar en las comedias de tema veterotestamentario el empleo de la astrología como “propio de hombres graves” para describir mundos primitivos y esta comedia viene a ser un buen ejemplo de ello. Además, como apunta en su edición de *La creación del mundo y primera culpa del hombre* Martinengo (Vega, 2012: 265) existía en la tradición exegética un Adán “sabio y profeta, es decir provisto de conocimientos universales y sobrenaturales, no solamente en torno al mundo físico, sino a la condición actual y futura de la humanidad”. Adán presagia, gracias a su sabiduría, la ira de Caín y la primera muerte del mundo. En cambio, Caín queda maravillado por la hermosura del fenómeno, no le teme y nos habla de la naturaleza del cometa en los vv. 706-707 (“que esa estrella es la ceniza / de los incendios del sol”).

A continuación, Adán ya pronostica que las culpas de Caín “serán notorias” (v. 715) y, a petición de Eva y Caín, explica el significado de ver un fenómeno astrológico como este. De esta forma, Adán pronostica que un inocente morirá:

Presagio es de muerte injusta:
padecerá una inocencia
a manos de una malicia.
Mas, ¡ay, qué terrible pena!
¡Qué castigo, qué rigores
le amenazan, le amedrentan
al homicida primero,
que, violando ley eterna,
será de la primer muerte
él solo causa primera,
él solo instrumento infausto,
él solo venganza fiera,
que dé motivo a la envidia,
que abra a la traición la puerta!
Rogad a Dios, hijos míos,
no permita, no consienta
dér principio vuestra sangre
a tan infeliz tragedia (vv. 748-765).

Lo interesante de lo comentado hasta ahora es que Adán es presentado como un sabio conocedor de la ciencia divina.

En otros momentos de la comedia, encontramos a un Adán padre, preocupado por sus hijos (“Tierno estoy: al fin, [y al cabo] soy padre”, v. 1079); es el que autoriza los casamientos de las dos parejas de mellizos, y a los que aconseja por su bien que cumplan con las Leyes Divinas. Traemos aquí este fragmento para ejemplificar lo que decimos:

Délbora, hija querida.
Abel, ¿a solas los dos?
Mirad que os améis en Dios,
pues es Autor de la vida.
Él nos ha de redimir,
que a mí me lo ha prometido (vv. 1036-1041).

El amor que demuestra en el ejemplo citado contrasta con la desconfianza que siente hacia Caín, la cual ya había sido manifestada cuando hizo el pronóstico del avistamiento del cometa, y que más adelante lo expresa de esta forma:

Dios te defienda
de la envidia de tu hermano.
Baje fuego desde el cielo
que tu sacrificio abrase,
y desde tus manos pase
a las de Dios. Mas recelo,
de la traición de Caín
y de su loco furor,
algún sangriento rigor
que a mis años le den fin (vv. 1062-1071).

Claramente, Adán demuestra más amor a Abel que a Caín, y le desea que su sacrificio sea aceptado por Dios, aunque Caín sienta envidia. Esta preferencia por Abel es obvia, a pesar de que Caín sea el primogénito y, al comienzo de la comedia, se haya hecho notar su mayorazgo: “Mi primogénito eres, / y es razón que te obedezcan, / pues tú también los defiendes” (vv. 144-146). Poco dura esta consideración con su primogénito porque, tan solo unos versos más abajo, Adán le llama la atención: “Tu lenguaje se refrene” (v. 176).

Con la penosa muerte de Abel, Adán se siente confuso, pues es la primera vez que alguien muere y no sabe qué hacer con el cadáver. Él como padre, como rey y como conocedor de los fenómenos divinos y humanos, duda de cuál será la mejor sepultura para su querido hijo, como se refleja en los versos 1561-1574.

La pena de Adán ante la muerte de Abel queda muy patente en la comedia. Se crea una emocionante atmósfera de tristeza y dolor, lo cual no dudamos que se transmitiera a los espectadores, llegando incluso a producirse una especie de catarsis. Adán recoge entre sus brazos el cuerpo yerto de Abel en una imagen que resulta muy fácil de relacionar con la Piedad:

Venid en mis brazos vos,
cadáver yerto y helado,
si de la humildad traslado,
imagen del mismo Dios (vv. 1579-1582).

Al comienzo de la tercera jornada, un Adán cansado lamenta su expulsión del paraíso y toma una actitud muy distinta a la que presenta en las jornadas anteriores. Se le había presentado hasta ahora con un talante más cercano al arrepentimiento y a la penitencia por sus pecados, aunque no con Caín. Al comienzo de esta jornada se dirige a sus descendientes de forma amorosa:

Por esta causa he querido,
amados hijos, juntaros
como descendientes míos,
ramas de este tronco anciano,
por haber vuelto los ojos a Dios (vv. 1643-1646).

Pero esto solo se queda en una simple anécdota, dado lo que sucede a continuación. Les amenaza e intenta amedrentar, eso sí, con ejemplos sacados de los bestiarios medievales, como ya ha sucedido en otros momentos de la comedia. Y, es más. A continuación, les amenaza con unas palabras que parecen pertenecer más a un rey soberbio que a un Adán lloroso y penitente:

Las nubes fulminen rayos
que se estremezca la tierra,
que caigan sus montes altos,
que sean los valles sepulcro
de tanto orgullo bizarro.
No, hijos. No, amigos míos.
Advertid que vais errados (vv. 1694-1700)

Ahora es cuando lo encontramos más airado y maldiciente, recriminando a sus descendientes la vida en pecado que llevan:

Ninguno se tiranice,
advertid que sois hermanos,
reconózcase la enmienda

o ¡vive Dios que, enojado,
como primero monarca
tome la vara en la mano,
y cual ministro de Dios
castigue tantos agravios! (vv. 1709-1716)

Como hemos tenido ocasión de observar, el personaje de Adán es en esta comedia es una figura con múltiples personalidades. Algunas no tienen correspondencia con el relato bíblico, pero responden a necesidades dramáticas, algunas de las cuales tienen su origen en fuentes apócrifas y otras a la inventiva del dramaturgo.

7.2. Caín

CAÍN: En ti mismo, en tus acciones,
en todos tus pensamientos,
en ser tú el primero justo
y yo el tirano primero.
¡Muere, y mis celos acaben!
(vv. 1378-1382)

Pocos personajes de nuestra tradición tienen tanta fama como Caín. Su maldad es antológica y ha servido de ejemplo de perversidad, de envidia, de ira, etc., a lo largo de muchos siglos en todo tipo de artes y de literaturas. Su participación en la comedia está clara desde el principio, puesto que el relato de Caín y Abel es de sobra conocido y ha sido y será punto de partida de numerosas rivalidades estudiadas a lo largo de la historia. Empezaremos el estudio de su personaje comentando algunas cuestiones que entendemos necesarias, sobre el origen de la maldad de Caín, que se relacionan con el diablo.

En la actualidad poco o nada sabemos acerca del origen de la maldad de Caín, pero en el siglo XVII sí debía de ser algo conocido, tanto entre las clases cultas como entre las populares. Según se lee en la comedia, la maldad de Caín reside en que sus padres no han hecho suficiente penitencia por el pecado original.

ADÁN:
Tal a Caín considero,
hijo del primer pecado:
nació sin estar llorado,
fue de mi culpa heredado
y, como entonces nació
de tanta malicia lleno,
es víbora que el veneno
contra su padre vertió (vv. 636-643).

No nos sorprende que se haga una analogía entre las víboras y Caín, puesto que, tradicionalmente, fue una serpiente la que tentó a Eva para comer la manzana.⁹⁴ De esta forma, Caín ha heredado todo el mal ligado al pecado original que, por culpa del diablo, sus padres habían cometido. En la tradición encontramos que el adjetivo empleado para describir su nacimiento es “*lucidus*, iluminado (cf. ApMo 1 *Ἀδάφωτος*), probablemente llamado así por la tradición haggádica, según la cual Caín es hijo de Satanás-Lucifer” (Díez Macho, 1983: 342).

El demonio, a su vez, tenía envidia de Adán por haberle otorgado Dios vida, compañera y el paraíso terrenal. Esta concepción haggádica la podemos encontrar en la tradición apócrifa, que a su vez recoge la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*:

LUCIFER:

Congregación condenada
a fuego de eternidad,
una extraña novedad
me ha sido notificada,
que acrecienta mi maldad.
Aquel monarca...
que a los soberbios...
de lo más vil de la tierra
hizo un hombre en su hechura
para nuestra cruda guerra.
Son angustias no sencillas
las que de nuevo le decimos,
que el hombre de quien las sillas
se han de asentá[r] perdimos
[...]
Que los a mí tal extrañeza,
no, no se compadece
que tan vil naturaleza
goce el trono que apetece
nuestra angélica nobleza.
Diole Dios el señorío
de todo cuanto hay criado,
y [a]quel trono que fue mío
Dios se le tiene mandado,
que no ha de quedar vacío.
¿Oh, infernales, qué haremos

⁹⁴ Ya hemos hecho referencia a las comparaciones que se establecen entre Caín y algunos animales en el apartado 5, dedicado a las fuentes de comedia.

en tristeza tan pujante? (vv. 63-88)⁹⁵

Al igual que en otras fuentes apócrifas, donde leemos:

El diablo, entre lágrimas, le replicó:

—Adán, toda mi hostilidad, envidia y dolor vienen por ti, ya que por tu culpa fui expulsado de mi gloria y separado del esplendor que tuve en medio de los ángeles; por tu culpa fui arrojado a la tierra. [...] Entonces salió Miguel, convocó a todos los ángeles y dijo: “Adora la imagen del Señor Dios”. Yo respondí: “No, yo no tengo por qué adorar a Adán”. Como Miguel me forzase a adorarte, le respondí: “¿Por qué me obligas? No voy a adorar a uno peor que yo, puesto que soy anterior a cualquier criatura, y antes de que él fuese hecho ya había sido hecho yo. Él debe adorarme a mí, y no al revés”. Al oír esto, el resto de los ángeles que estaban conmigo se negaron a adorarte. Miguel insistió: “Adora la imagen de Dios”. Y contesté: “Si se irrita conmigo, pondré mi trono por encima de los astros del cielo y seré semejante al Altísimo”. El Señor Dios se indignó contra mí y ordenó que me expulsaran del cielo y de mi gloria junto con mis ángeles. De esta manera fuimos expulsados por tu culpa de nuestras moradas y arrojados a la tierra. Al instante me sumí en el dolor, porque había sido despojado de toda mi gloria, mientras que tú eras todo mimos y alegrías. Por eso comencé a envidiarte, y no soportaba que te exaltaran de esa forma. Asedié a tu mujer y por ella conseguí que te privaran de todos tus mimos y alegrías, lo mismo que había sido yo privado anteriormente (Díez Macho, 1983: 340-342).⁹⁶

Desde el comienzo de la comedia Caín se muestra iracundo e irrespetuoso con sus hermanas. Además, con Délbora es mentiroso pues, si bien quiere parecer un hombre enamorado, pronto la negativa de ella hace que su ira se desate. En más, la hipocresía de Caín se representa en la comedia en dos ocasiones: una mediante una similitud con Judas (vv. 761 y 803) y otra con los fariseos (vv. 1325 y 1355). De igual forma sucede con su hermana melliza Calmaná. En este caso es Caín quien la rechaza, ante el disgusto de ella, porque deben casarse como propone su padre Adán, pero él se niega por desear a Délbora. Este hecho acrecienta la imagen negativa del personaje, ya de por sí condenado a ser entendido como el mismo mal encarnado, pero es curioso que en ciertos pasajes se vislumbra cierta tendencia al arrepentimiento, al desasosiego. Cuando los dos hermanos hacen su sacrificio, Caín da lo peor de su cosecha solo “por cumplimiento”. Adán se lo ha pedido para conseguir el perdón divino. Esta razón es la que el dramaturgo de la

⁹⁵ Fragmento extraído del *Auto del pecado de Adán* (XL), recogido en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (<https://archive.org/details/coleccindeauto02rouauoft/page/136/mode/2up>). Hemos actualizado las grafías para facilitar su lectura.

⁹⁶ Nos llama la atención cómo Caín también encuentra en su mayorazgo un argumento de superioridad respecto a Abel. También el hecho de envidiar sobre manera a Abel cuando se desmaya nos recuerda a la actitud del Diablo en este pasaje.

comedia ha interpretado a partir de las diferentes tradiciones, las cuales ha reflejado de la siguiente manera en el texto:

CAÍN:

Porque voy al sacrificio
que manda ofrecer Adán
a mí y a mi hermano Abel
para ver a Dios. En él
nuestras oraciones van.
Esto dice que conviene
Adán a nuestro remedio.

CALMANÁ:

Aplacar a Dios es medio
que a su clemencia conviene.

CAÍN:

Sí, pero por cumplimiento
yo le ofrezco a Dios mis dones,
que no sé qué son visiones,
ni en mi trabajo lo siento.
Ofrecerle he las espigas
de los más ruines manojo,
pues la tierra me da enojos
y el cielo me da fatigas (vv. 877-893).

Lo cual contrasta con el sacrificio de Abel, como es obvio. El reconocimiento de la culpa y de la cobardía por parte de Caín sucede después de que, tras la ira del fratricidio como consecuencia del favor que ha tenido Dios con Abel, dice:

Mas ¿yo tengo estos temores?
¿Yo el vital aliento pierdo?
¿Yo, de Abel, que no se mueve,
más que cuando vivo tiembla?
¿Qué es esto? ¿Qué? Mi pecado.
Porque siempre lo mal hecho
en el fin es cobardía
y al principio atrevimiento (vv. 1412-1419).

Idea que, unos versos más adelante, encontramos relacionada con dos alusiones al suicidio. Como sabemos, Caín ha sido marcado con una señal que indicaba que nadie debía matarle, bajo pena de la ira de divina:

Mas yo, que desesperado
en Dios no he hallado clemencia,
ni quiero la penitencia
ni el perdón de mi pecado (vv. 1895-1898).

No ha hallado clemencia porque Dios al ponerle la señal no deja a nadie acabar con su sufrimiento. A raíz de ello, Caín va buscando la muerte y ya no el perdón de sus pecados. Estos hechos se relatan a través de otros personajes, en este caso, Calmaná y Mabiael, que reiteran la idea de suicidio, carga connotativa de la familia léxica de “desesperación”:

MABIAEL:

Tan desesperada suerte
es propia de un homicida.
Halló su muerte en la vida
quien dio la vida a la muerte.
[...]

CALMANÁ:

Que andar siempre con temor
de su muerte viene a ser
un eterno padecer,
un vivir con más dolor (vv. 1847-1861).

Estas palabras de Calmaná (que otros personajes repiten más adelante) parecen contradecir lo que ha dicho ella misma unos versos más arriba:

Ha dado en un disparate,
que es especie de locura,
y es que su muerte procura.
Pide a quien ve que le mate.
Huyen de él cuantos le ven,
respetando la señal
de Dios, y él tiene por mal
que la muerte no le den (vv. 1839-1846).

Entonces, ¿qué busca Caín? ¿Vive ansiando la muerte o la teme? Parece que las dos cosas. Caín vive atormentado y su ejemplar castigo podría ser una de las intenciones más claras de la comedia: mostrar a los espectadores las consecuencias de cometer los peores pecados: la ira, la envidia, la herejía, la blasfemia, etc. Es la muestra de lo que sucede cuando un hombre no se arrepiente de sus pecados y vuelve la cara a Dios. Es modelo de castigo e inspira temor ante las consecuencias de no ser perdonado. Por otro lado, la desesperación de Caín nos recuerda a otras penas eternas como los grandes condenados en el más allá, según el paganismo: Sísifo, Ixión, Ticio, las Bélides, etc., por nombrar algunos ejemplos. Caín nunca podrá encontrar la calma, vive en el más puro desasosiego; teme a la muerte y a la vez la va buscando, pues es la única solución a sus tormentos.

La muerte le llega a Caín de manera accidental. Lamec, pensando que estaba cazando con su venablo a una fiera, da muerte al primer homicida, quien maldice tanto que “turban en su curso / el contento de los cielos” (vv. 2233-34). Dos libros apócrifos relatan la muerte de Caín, como hemos comentado en apartado 5.2 de este estudio. Resulta curiosa la mezcla de ambas tradiciones que se ha llevado a cabo en esta comedia, pues a Caín le mata Lamec, pero cuando le van a enterrar caen sobre él, entre fuego y humo, “denegridas pizarras”, que han sido arrojadas por el movimiento de una peña (vv. 2246-2257).

7.3. Abel como prefiguración de Cristo

Al sacrificio de Abel
está tan propicio el cielo
que en él se ve la figura
de otro sacrificio eterno
(vv. 1340-43).

El personaje de Abel cumple con una misión claramente diferenciada dentro de la comedia: anticipar la llegada de Cristo. Los numerosos ejemplos de prefiguraciones que encarna este personaje consisten, fundamentalmente, en proponer situaciones, elementos, palabras que anuncian la figura del Mesías, con la intención de mostrar el mayor número posible de puntos de unión entre los dos Testamentos. Es relativamente frecuente que los autores del Siglo de Oro recurran a mezclar elementos del Viejo y Nuevo Testamento, interpretando sucesos y personajes en consonancia con la más pura tradición cristiana (Valladares, 2012: 260). Existen en la comedia numerosos ejemplos de prefiguraciones neotestamentarias, y que se señalan en la edición del texto. Por eso, aquí comentaremos las más destacadas o las que, por un motivo u otro, tienen especial significación. Este recurso lo encontramos desde el principio de la comedia, siendo Adán, Caín y Abel los personajes con mayor número de intervenciones con esa carga prefigurativa:

CAÍN:

Es Abel muy inocente.

Él nos podrá redimir,

pagando a Dios lo que debes

ABEL:

Yo, hermano, si con mi vida

pudiera pagarla, advierte

que a Dios la sacrificara.

ADÁN:

Possible será que llegue,

Caín, tiempo en que otro Abel
nuestras miserias remedie (vv. 204-212).

El mismo Abel es el que se ofrece para este sacrificio, pero es Adán quien nos lo deja más claro, especialmente con la expresión “otro Abel” (v. 211). En estos versos ya se destaca la inocencia de Abel y la capacidad para redimir a toda la humanidad, que ha quedado manchada por el pecado de Adán. Hay varios ejemplos en los que los diferentes personajes echan en cara al primer hombre su pecado. En el verso 792, cuando Abel se ha desmayado, Adán califica a Abel como “reparo de nuestras culpas”. La “muerte” y “resurrección” de Abel simbolizan la limpieza de la culpa de Adán y Eva, como después de los siglos sucederá con Jesucristo. En los vv. 1338-1339 se retoma esta idea con el sacrificio que Abel ofrece a Dios y en los que se dice explícitamente: “permitid que sea figura / del restaurador de Adán”. Esta manera de proceder no es nada inusual en los autores del Siglo de Oro, como hemos dicho, puesto que en la Biblia hay varias alusiones al derramamiento de sangre de los justos, empezando por Abel, tradición que se recoge en diversos pasajes: Gén 4: 10; Mateo 23: 34-36; Lucas 11: 49-51; Hebreos 11: 1-4; Hebreos 12: 24. De esta manera, *El primer condenado* recoge esta tradición, a través de la cual se interpreta a Abel como predecesor de Jesucristo, de ahí su papel en la comedia.

Asimismo, son interesantes los siguientes versos que tienen lugar en el sacrificio que ambos hermanos ofrecen a Dios:

CAÍN:

Dulce paz te quiero dar.

ABEL:

Comiéncese el sacrificio,
y escoge, hermano, el lugar.

CAÍN:

Esta peña le ha de dar.

ABEL:

Muéstrese el cielo propicio.
Tú en la peña, yo en el llano
mi holocausto ofreceré
y en mi oración pediré
por tus aumentos, hermano.

CAÍN:

¡Qué diferentes intentos
están hoy entre los dos! (vv. 1215-1225)

Nos llama la atención ese verso 1215. En Mat. 5: 21-26, que a su vez remite a Éx. 20: 13 y Dt. 5: 17, se señala la ley de pena de muerte para el homicida sin esperanza de

indulto o asilo (Éx. 21: 14). Mateo comenta que el Señor, declarando el sentido íntimo del precepto divino, la caridad, condena todo mal sentimiento y cualquier manifestación de él. Consecuencia de la caridad es la concordia que hemos de tener con el prójimo, aunque sea a costa de renunciar a algo.

7.4. Los personajes femeninos

ADÁN: ¡Ay, Eva, lo que me debes,
pues por no darte disgusto
fui a mi Dios inobediente!
(vv. 168-170)

Los personajes femeninos en las comedias del Siglo de Oro eran en su mayoría aquellos que representaban el papel de la dama.⁹⁷ En esta comedia se nos presentan dos damas: la enamorada y la desengañada, Délbora y Calmaná, respectivamente. Pero existen otros modelos femeninos, como el de la madre. En el teatro del Siglo de Oro la mujer es, pues, presentada desde diferentes perspectivas, lo que contrasta con la realidad social de esta época. Por este motivo, para estudiar este tipo de personajes ha resultado necesario estudiar cada caso concreto.⁹⁸

En primer lugar, nos ocuparemos del personaje de Eva, por ser la madre⁹⁹ por excelencia. Bien conocida es su implicación en el pecado original. Existían diferentes opiniones acerca de su participación en la caída. Como ya hemos comentado, en algunas tradiciones se entendía que había sido el diablo el que, por envidia de Adán, había planeado engañarla para que comiera del árbol prohibido. Esta idea exoneraría, de alguna

⁹⁷ A este respecto se pueden consultar diferentes estudios, como: *La presencia de la mujer en el teatro barroco español: seminario celebrado en Almagro, 23 y 24 de julio de 1997*, en de los Reyes Peña, M. (ed.), volumen V de Cuadernos escénicos, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998 o González González, L. M. (1995), “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, 1994-1995, n. 6-7, 41-70.

⁹⁸ La bibliografía que aborda esta temática es abundante. Destacan algunos estudios sobre la educación femenina en los Siglos de Oro, que nos han permitido entender las dificultades que tenían las mujeres para acceder al saber, su inmovilidad social y cómo esta realidad contrasta con las mujeres que se presentaban, en muchas ocasiones, en las tablas. Asimismo, y solo por dar unas breves pinceladas, debemos recordar la importancia que tuvo la obra de Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583), en la que se establecían las obligaciones y los deberes que debían rendir las mujeres a sus maridos en el seno de un matrimonio cristiano. En ella, además, se afirmaba la castidad de la mujer como su virtud principal, así como entender a la mujer como la responsable de la felicidad en el hogar. Entre los estudios más destacados, podemos nombrar: Luján (1992), Porro (1995), Ferrer (1995 y 2006), Franco (2006), Nogués (2007) o el monográfico de Castilla Pérez y Martínez Berbel (1998).

⁹⁹ La madre en el teatro clásico español de Luciano García Lorenzo (ed.) (2012) es un volumen compuesto de trabajos dedicados al personaje de la madre en el teatro áureo y que a nosotros nos ha resultado interesante para analizar la presencia de la madre que encontramos en *El primer condenado*, Eva. Despues, realizaremos un análisis de los otros dos personajes femeninos: Délbora y Calmaná.

manera, a Eva. Además, en Gén. 3: 6 dice: “Vio pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y cogió de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió”. El texto sagrado no especifica en ningún momento que Eva engañara u obligara a Adán a comer del fruto prohibido. Todas estas interpretaciones provienen de antiguas leyes o de exégetas cristianos. De esta manera, la Iglesia presentaba dos modelos femeninos, uno positivo y otro negativo, esencialmente basados en los textos de san Ambrosio, en concreto en su *De Paradiso*. En esta homilía Eva es entendida como la compañera de Adán, su aliada y, por tanto, una misma unidad de acción puesto que fue creada a partir de la costilla de Adán. En otro sentido, el carácter débil de la mujer hizo sucumbir al hombre en el pecado original, y con ello a toda la humanidad, ya que debería haber estado alerta para no caer en la tentación de la serpiente. Esta interpretación de san Ambrosio tiene dos consecuencias dentro del marco general del tema del origen del mal. Por un lado, la responsabilidad, que recae sobre la mujer; y por otro, la noción de unidad que se desprende de entender a la mujer derivada de la misma sustancia física que Adán, pero que se establece en una unidad de dos, puesto que solo Dios puede ser Uno.¹⁰⁰

Ya san Pablo¹⁰¹ había dejado constancia en sus escritos de que Adán no había sido el culpable de la caída, sino que había sido Eva quien se había dejado seducir y la que había caído en la transgresión. Partiendo de esta base, san Ambrosio da un sentido alegórico a este suceso, atribuyendo a Eva el placer sensible y a Adán la mente. Así, el deseo de los placeres terrenales actúa sobre la mente, atrayéndola al pecado. Es decir, la seducción de la serpiente se llevó a cabo, en primer lugar, por los sentidos, para luego hacer sucumbir al hombre en el pecado.¹⁰² Contrariamente a lo que algunos escritores¹⁰³ pensaron, san Ambrosio no creía que el pecado original tuviera un cariz carnal. Para él,

¹⁰⁰ Según Filón de Alejandría en *Alegorías de las Leyes II*, 7:24, Dios, una vez que terminó con la creación del hombre, formó a la mujer como una creación “segunda en orden y en potencia” respecto del hombre: él representa el intelecto y ella la sensibilidad en acto. Por tanto, los dos constituyen la unidad del alma. Además, Filón indica en el párrafo 25 que esa sensibilidad fue creada mientras el intelecto dormía y, por ello, cuando una de las potencias duerme, se presenta la otra (Alesso, 2009) y (Martín, 2010).

¹⁰¹ La influencia paulina sobre la sumisión de las mujeres, así como otras cuestiones relacionadas con sus actitudes y costumbres proviene de la Epístola primera a Timoteo: “Asimismo oren también las mujeres en traje decente, ataviándose con recato y modestia, o sin superfluidad, y no inmodestamente con los cabellos rizados o ensortijados, ni con oro, o con perlas o costosos adornos” (II, 9), “sino con buenas obras, como corresponde a mujeres que hacen profesión de piedad” (II, 10).

¹⁰² No entramos a explicar aquí la idea de la segunda Eva, que es la Virgen María, puesto que no viene a arrojar luz sobre las cuestiones que trata esta comedia. Pero sí queremos dejar constancia de que, para san Ambrosio, como el mal entró a través de la mujer, era natural pensar que también el bien entrara por ella.

¹⁰³ Basándose en Filón de Alejandría, algunos escritores como Taciano, Clemente de Alejandría, Teófilo de Antioquía y san Gregorio de Nisa pensaban que la “ciencia” que se nombra en el pasaje bíblico era el conocimiento carnal.

el pecado de los primeros padres era el de la desobediencia, fundamentado en la soberbia (por querer igualarse a Dios a través de comer el fruto del árbol del bien y del mal), y que, a su vez, surge primeramente del pecado de la gula, puesto que Eva no había sentido hambre hasta que no la tentó la astucia de la serpiente. Para el Obispo de Milán, aunque no exime de culpa a Eva, la considera menos culpable, puesto que es un ser inferior, más débil, engañado por el ser más astuto, el diablo; mientras que Adán fue seducido por una mujer, una criatura inferior.

Así las cosas, este dualismo quedó patente en la literatura medieval, lo que llegó hasta la Edad Moderna. Fue Boccaccio quien inició esta polémica con su *De claris et virtuosis mulieribus*, llenando nuestra literatura del siglo XV con testimonios de ambas concepciones. Tenemos ejemplos de un trato positivo en la figura de la Inmaculada, muchas veces representada aplastando una serpiente, que muestra a la mujer como figura celestial en obras marianas como los *Milagros* de Berceo, las *Cantigas* del rey Alfonso o *La Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Y, al contrario, también tenemos ejemplos en la literatura de mujeres perversas, con formas ofídicas y altamente despreciadas, como en *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera (Escartín, 2008: 65).

Así, desde el punto de vista de las normas sociales, la condición de la mujer en la Edad Moderna era muy compleja, derivada en parte del Derecho romano y germánico que la consideraban un ser inferior, de escasa capacidad, y de ahí la potestad que ejercían sobre ella, primero el padre y luego el marido/hermano/tutor. Junto a estas consideraciones jurídicas, nos encontramos con la mentalidad dominante en este siglo que, en general, se mostraba adverso a la mujer. A pesar de que la igualdad entre hombres y mujeres está expresada en algunos puntos de los Evangelios (I Cor. 7: 2-5), existen numerosos pasajes en los que se establece la subordinación¹⁰⁴ que debe la mujer al hombre; y basándose en la doctrina culpabilizadora de san Agustín, el aristotelismo del siglo XIII, las ideas de santo Tomás, así como en otros textos exegéticos, la imagen más predominante era la de tentadora, pecadora, débil, creada a partir del hombre y para servirle (Pérez Samper, 2012: 18).

Estas ideas, que hemos expuesto de forma resumida, son las claves para recordar cuál era la percepción que se tenía de la mujer desde la antigüedad y los valores que se esperaban de ella. De esta forma, la “buena” mujer debía ser la joven casta y discreta,

¹⁰⁴ Dice San Pablo: “la cabeza de todo varón es Cristo, y la cabeza de la mujer, el varón” (Corintios, I, 11: 3) “porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia y salvador de su cuerpo. Y como la Iglesia está sujeta a Cristo, así las mujeres a sus maridos en todo” (Efesios, 5: 23-24).

como condición para ser una buena esposa y madre. En esta comedia vemos a una Eva con esas características, donde, en su escasa presencia, representa el papel de madre, el cual queda supeditado al criterio de Adán y al amor por sus hijos. Con ellos hace “oficio de madre”, es decir, intercede o media entre los intereses de los enamorados y Adán para que los dé su bendición. Esta cuestión se ve en los versos 347-350, donde Eva dice a Délbora que hablará con Adán para trasladarle la petición matrimonial de sus hijos. Más adelante, es Abel quien dice: “Si se logra nuestro intento, / haréis oficio de madre” (vv. 464-465), quedando bastante claro el papel que, como buena esposa y madre, desempeña Eva. También pretende interceder por Calmaná y Caín, a petición de la primera. Pero este rechaza ferozmente a su hermana y Eva condena esta rebeldía:

Pues Caín no anda acertado,
que es villano proceder
pagar mal a una mujer
tanto amor y tal cuidado.
Y habiendo los dos nacido
de un mismo parto, parece
que más tu amor le merece
a Caín para marido;
pues aun vuestro mismo ser
en su primer formación
tuvo tan estrecha unión
que os juntasteis al nacer.
De donde naturaleza
parece ya que os casó,
y pues juntos os formó,
en los dos el mundo empieza (vv. 375-390).

Aunque vinieron al mundo del mismo parto, Calmaná no ha nacido con la misma maldad que su hermano mellizo (en los vv. 354-356 se dice que Calmaná es reflejo de Adán), de ahí que quiera a Caín, porque es su obligación, hace lo que debe, como su madre le dice (vv. 379-390). Por lo tanto, también son contrarios. Con ellos, “el mundo empieza” porque son los primeros engendrados de forma natural y unidos por Dios, idea que se corresponde con Mat. 19: 6: “De manera que ya no son dos, sino una sola carne. Por tanto, lo que Dios unió no lo separe el hombre”.

Además, este personaje, la madre Eva, se mostrará a lo largo de toda la comedia servil y dispuesta a complacer las necesidades de Adán, reflejo de lo que se espera de las buenas esposas. Por ejemplo, en los versos 548-550, dice Eva: “El sudor quiero limpiaros, / mi bien. Muy cansado estáis, / ¿por qué tanto trabajáis?”

Tan solo en una ocasión, vemos a una Eva tajante y firme al expresar duras palabras contra Caín:

Siempre, Caín, con tu furia
nuestra dulce paz inquietas
y a tu padre no respetas.
Pues sábete que esta injuria
sabrá castigar el cielo (vv. 648-652).

A fin de cuentas, Eva le está exigiendo a Caín que respete la autoridad de su padre, que además es el primer rey, como ya hemos señalado; una actitud que no sorprende, y menos en boca de una madre, pero que contrasta con el tono servicial que presenta este personaje a lo largo de toda la comedia.

Los otros dos personajes femeninos representan a la dama enamorada, Délbora, y a la dama engañada, sufridora de desamor, Calmaná. La primera es amada por el dulce y caballeroso Abel, lo cual queda reflejado en los pasajes en los que se emplean tópicos pastoriles en un *locus amoenus*, típico de la poesía bucólica. En cambio, con el “fiero y tosco” Caín, Délbora se siente amenazada, situación que se presenta desde el primer verso de la obra: “¡Suelta fiero!”. En una ocasión, Délbora anticipa la muerte de Abel, mediante una especie de pálpito o corazonada:

Yo quedaré, entre tanto
que vas al monte, mi adorada prenda,
pidiendo al cielo santo
que de Caín te ampare y te defienda,
porque en mi pecho siento
justo temor de su rigor violento (vv. 1012-1017).

Mientras que la despechada Calmaná, aunque Eva ha expresado su parecido con Adán (“De tu padre eres traslado, / miro su retrato en ti: / por eso te tengo amor” vv. 354-356), no tiene reparos en maldecir a su hermano por su desdén, anticipando toda la trama del cuarto pasaje del Génesis:

¿Qué así me dejas, cruel?
Dente castigo los cielos
y mueras ardiendo en celos
de los aumentos de Abel.
No aceté tu sacrificio
Dios ni el cielo lo reciba,
pues tu condición esquiva
va precipitada al vicio.
Y pues tu villano trato

tan ingrato es para mí,
el cielo forme de ti
tu mismo castigo ingrato (vv. 918-929).

Por lo comentado hasta ahora, aunque en teoría la comedia del Siglo de Oro se basaba en la ambigüedad y, en numerosas ocasiones, se mostraban graves irreverencias, en esta comedia, dado la temática y las intenciones que presenta, no vemos esas características, que han señalado estudiosos como Juan Oleza (1990) y (1994), quien diferencia la comedia del drama precisamente en el hecho de transmitir o no el dogma. Muy poco peso tienen en *El primer condenado* los personajes femeninos, para ser uno de ellos el origen de la envidia de Caín. Es más que posible que las razones de este liviano peso se encuentren en el objetivo principal que tuvo esta comedia al ser compuesta. Dado que, como hemos ya reiterado, la intención didáctica y moralizante es una de sus características esenciales, creemos que entre Caín, Adán y Abel ya se cumplen con todos los encargos dramáticos y ejemplares que eran necesarios para transmitir ese objetivo primario y principal. Las mujeres no sostienen la carga argumental de la manera en que aparecen en otras comedias porque lo que se quería tratar eran otros asuntos.

7.5. Los hijos de Caín

LAMEC: Es la disculpa muy fácil:
si tú, por tu inobedencia,
tan sujetos nos dejaste
al feroz atrevimiento
del animal más salvaje
(vv. 1774-1778)

En la tradición cristiana los descendientes de Caín son presentados como los promotores del progreso material: metalurgia, construcción de ciudades y la invención de instrumentos musicales. De hecho, la señal de la frente de Caín “quizá aluda a los tatuajes o *wasm* de los miembros de algunas tribus relacionadas con la invención de la metalurgia según la mentalidad de la época”. (Nácar Fuster y Colunga, 1962: 33, nota 15)

Se entendía que los hijos de Caín eran malvados por culpa de la naturaleza de su padre. Su línea genealógica se ha denominado, en ocasiones, como *homo politicus*, en contraposición con la línea de los descendientes de Set, *homo religiosus* (Loza Vera y Duarte Castilla, 2013: 152-153). Así, eran considerados “muy malos” forzosamente, idea que se contradice con el respeto que demuestran hacia Adán al comienzo de la tercera

jornada, aunque más adelante discuten con él ideas importantes, que hemos desarrollado en el apartado 6.3. Una de las intervenciones de Adán en este sentido es:

Son locos estos mozuelos
ninguno atiende a la enmienda;
corren sin freno y sin rienda:
ciertos eran mis recelos (vv. 2161-2164).

Se retoma la tradición judeocristiana recogida en la obra de Flavio Josefo:

Y todavía en vida de Adán ocurrió que los descendientes de Caín se hicieron sumamente malvados, cada uno de ellos terminando por hacerse peor que los precedentes, al heredar e imitar a éstos. Y es que no sólo eran incontenibles para ir a la guerra, sino que además se lanzaban al pillaje. Por lo demás, si había alguno reacio a matar, era que estaba urdiendo y ambicionando otra cosa peor (Josefo, 1997: 33).

Asimismo, esta idea ya la vimos en el apartado 5.2.2 dedicado a Flavio Josefo (1997: 33), y también en *Antigüedades bíblicas* (Díez Macho, 1983: 210-211), donde se reproduce Gén. 4: 23-24, sobre que Caín será vengado siete veces, pero Lamec setenta y siete.

Los nombres de Júbal, Jóbel y Jubel –o Jabal, Jubal y Tubal, según la tradición judeocristiana– vienen a representar las diferentes formas de producción, esto es: ganadería, música y metalurgia. Luego, estas referencias dejarán constancia en las intervenciones de los personajes, especializándose cada uno en una. En *El primer condenado* Henoc defenderá las ciudades –puesto que la primera ciudad fundada en el mundo lleva su nombre–, Jubal defenderá las artes musicales y Tubal el metal. El personaje de Lamec es entendido como el inventor de la caza:

Mas hoy, andando en el monte
Lamec, que inventó el orgullo
de la caza –triste caso
vio desde una peña un bulto (vv. 2211-2214).

Vemos que, aunque en la tradición bíblica no aparecen referencias a que Lamec fuera el inventor de la caza, y se hayan referido a él como inventor de las armas (v. 1773), se puede deducir que, al ser el padre de Tubal (forjador de herramientas en Gén. 4:22), él es parte primigenia de esas creaciones, siguiendo el tópico de *Primus inventor*.

En cuanto a Jubal, el inventor de la música es el gracioso de la comedia, y lleva a cabo el pleno uso de las características de este tipo de personaje, mediante chistes, refranes populares, errores gramaticales, pronunciación rústica, etc. Además, despunta por ser uno de los pocos graciosos del teatro aurisecular, cuya presencia se limita a la

tercera jornada. Aquí, mostramos un pasaje en el que creemos que se refleja muy bien una de las características de los graciosos, el uso de la escatología:

Y el rumor es importante
donde anda el miedo sobrado,
porque el ruido que se hace,
o se disimula mucho
o a lo menos no es tan grande (1792-1796).

El rumor al que se refiere es el de los instrumentos musicales. En ese “ruido que se hace” se podría entrever una alusión escatológica a las ventosidades corporales del vientre, cuyo sonido disimula el ruido de los instrumentos, especialmente el de la trompeta. Estos versos de Jubal provocarían las risas entre los espectadores, seguramente. Pero, sobre todo, si nos basamos en la consecuencia que se expresa unos versos más adelante cuando dice:

¡Oh, quién tuviera cien patas!
Antes de escorrir la bola
se me ha de escorrir la panza.
Ya la fiera me ha sentido (vv. 1975-1978).

Ante el miedo que siente al ver a Caín, aquellas flatulencias de unos versos más arriba tienen su repercusión aquí siguiendo la *vis* cómica del personaje, pues Jubal está diciendo que le gustaría huir lo más rápido posible, escapar del riesgo en el que está, de ahí la expresión “escorrir la bola”; pero que antes de hacer eso, teme tanto a Caín, que se le van a “escorrir” las evacuaciones del vientre.

Otro descendiente de Caín que aparece en la comedia es Mabiael, aunque con escasa presencia y significación. Mabiael aparece en Gén. 4: 18: “A Enoc le nació Irad, e Irad engendró a Mavial; Mavial a Matusael y Matusael a Lamec”. O sea, que Mabiael es el abuelo de Lamec, razón por la cual se le inserta en la comedia, pero nos da la sensación de que el autor escogió este nombre, como podía haber escogido cualquier otro.

Solo nos queda un personaje por atender en este estudio introductorio: el ángel, que aparece de forma puntual en la comedia. Lo encontramos entre los versos 1592 y 1619, al término de la segunda jornada, y reproduce el pasaje del Génesis 4: 9-15, en el que Yahvé pregunta a Caín qué ha hecho, dónde está su hermano Abel; le castiga, le maldice y le pone una señal. Por tanto, la función del Ángel en la comedia es la de reproducir las famosas preguntas del pasaje bíblico.

8. Uso de los tópicos literarios en *El primer condenado*

Una de las obras que más han influido en la literatura española a lo largo de toda su historia es las *Bucólicas* de Virgilio, piedra angular de uno de los géneros más prolíficos en el ámbito de la literatura occidental. La literatura pastoril ha tenido grandes cultivadores en la Antigüedad y en la Edad Media. El periodo renacentista lo diversificó en poesía, teatro y novela, manteniéndose toda la Edad Moderna hasta el siglo XVIII (Virgilio, 1996). Las *Bucólicas* fueron transmitidas gracias a algunos comentaristas como Servio, del que conservamos casi entero su trabajo sobre la obra virgiliana, que se convirtió en un auténtico modelo. Pervivió en toda la literatura romana y no romana posterior y en la Edad Media. Rebrotó en latín con Petrarca y pasó a la lengua vernácula con Boccaccio para llegar a un auténtico *boom* bucólico en el siglo XVI con Sannazzaro, en latín y en italiano, con su *Arcadia*. En España la influencia pastoril o bucólica no está exenta de grandes obras como las églogas de Garcilaso de la Vega, la *Diana* de Montemayor, la *Galatea* de Cervantes o la *Arcadia* de Lope de Vega, donde poetiza la vida amorosa del duque de Alba (Albano) en una novela pastoril, y en la que se incluye él mismo como personaje, al igual que hizo Virgilio.

Muchos siglos, pues, de cultivo y gusto por este género, que trata asuntos de pastores en forma dramática. En él hay una evidente evasión de la realidad cotidiana y un anhelo de un pasado idílico, modelado por una fantasía poética, a través de la alegoría. En esta poesía es posible aunar elementos reales y ficticios, aunque en pequeñas dosis, mediante los recursos de la alegoría y la metáfora, integrando también elementos personales o de sucesos contemporáneos del autor de forma simbólica. Esa idealización hace que los personajes, los pastores, se conviertan en verdaderos poetas, moradores de una Arcadia que Virgilio tomó de la región real, en realidad pobre y yerma, pero que sí era una zona dedicada a la ganadería. La Arcadia se torna, entonces, en un paisaje espiritual en el que viven los pastores-poetas, pero que no se encuentra en ninguna parte. Vale la pena traer aquí las reflexiones de Lista (1840) que, anticipan las posteriores de Nöel Salomon, y que resultan muy esclarecedoras a este respecto. Lista entiende que el uso tan constante de la égloga en el Siglo de Oro responde a que las naciones, llegando a un alto grado de engrandecimiento (y de corrupción), han perdido de vista los placeres sencillos de la naturaleza. De esta forma, la poesía describe un mundo ideal, en el que todo se torne más bello. También, argumenta que la vida pastoril, principal modo de vida de los seres humanos en los albores de la civilización, no podía crear una poesía que

describiera su entorno, sino que se tuvo que esperar hasta los progresos de la civilización, separada de la naturaleza. Así, “la existencia campestre dejó de ser prosaica, se convirtió en un mundo ideal, y entró en el dominio de la poesía” (Lista, 1840: 170). El progreso, por tanto, produjo numerosos bienes, pero a la vez privaron al ser humano de la tranquilidad de un mundo más natural o naturalizado, que solo pudo intentar conservar a través de la poesía

De aquí nace en nuestro entender el placer que nos produce la poesía bucólica. Nos es útil, porque, sin obligarnos a perder los bienes de la civilización, nos halaga con la pintura agradable de otro estado de cosas más conforme a los afectos primitivos de la naturaleza, y hasta cierto punto produce el buen efecto moral de templar las pasiones facticias que suelen ser nuestro tormento, y algunas veces nuestra ruina, en el estado social. De aquí nace también el principio adoptado como regla en todas las composiciones bucólicas, a saber: que no se han de describir los pastores como son en el día los que guardan los ganados, sino como nos figuramos que serían los de las épocas patriarcales, esto es, con cierto grado de cultura, pero sin las pasiones facticias que ha inspirado el estado de sociedad (Lista, 1840: 174).

En *El primer condenado* encontramos, en la primera jornada, unas décimas en las que Abel y Délbora se confiesan su amor (vv. 229-338). En ellas destaca el tópico de la poesía bucólica, donde la naturaleza es testigo de los amores entre pastores:

Estos árboles son jueces
que me cuestas mil suspiros
y que en aquestos retiros
te nombra el alma mil veces (vv. 269-272)

Este fragmento podemos relacionarlo con los siguientes versos de la *Égloga X* de Virgilio:

Tengo ya bien decidido sufrir el amor en los bosques,
entre cobijos de fieras, y en árboles tiernos grabarlo.
Y cuando crezcan, con ellos también creceréis los amores” (Virgilio, 1996: 241).

Aquí, se deduce un paralelismo con las flores como “testigos” a las que ha invocado Délbora más arriba (v. 244), cuando relataba a Abel las malas intenciones que Caín había tenido con ella al comienzo de la comedia. Esas flores son testigos porque están intactas, no han sido aplastadas por las intenciones eróticas de Caín. En este caso, los árboles son jueces porque dan, por estar en ellos grabado, el testimonio del amor que siente Abel por Délbora (sus nombres han sido escritos en ellos como acto y prueba de amor). Además, al mismo tiempo, los árboles son jueces “oidores” (término jurídico de la época), porque oyen constantemente el nombre de Délbora en boca de Abel.

Los tópicos bucólicos los seguimos encontrando más adelante. Vemos paralelismos con la silva que contiene otro parlamento entre Abel y Délbora en los vv. 934-1035 que comienza así:

ABEL:

Hermoso dueño mío,
ya tengo el sí de nuestro amado padre,
y en el cielo confío
que se logre el intento de mi madre.
El alma está gozosa
en ver que tú has de ser mi dulce esposa.
Dígoselo a las fuentes,
que en su cristal me dan mil parabienes,
y miro en sus corrientes,
Délbora hermosa, si a estos valles vienes,
que el agua me lo avisa
con lengua de cristal, boca de risa.
[...]
Lisonjeras las aves,
si te sienten venir con alegría,
en acentos suaves
crece en su contrapunto el armonía,
y en la jaula del aire
publican de tus gracias el donaire.
Alégrese el ganado,
retocen con las madres los corderos
y el manso regalado,
tras el dulce balar de los primeros,
y halle yo en su armonía,
que te sienten venir, Délbora mía (vv. 934-963)

Como vemos en el pasaje, aparecen diferentes motivos bucólicos como las fuentes, los valles, las aves o los corderos. El autor de la obra ha relacionado aquella Edad de Oro que Virgilio ubicó en la Arcadia con la tierra de los primeros seres de la creación. Es fácil hacer esta analogía si pensamos en las características señaladas por A. Lista (1840) citadas más arriba. Es un mundo recién creado para el hombre, donde aún no existe la muerte ni la envidia; donde están comenzando a aparecer los primeros oficios, pero que, al mismo tiempo, es el principio del pecado de los hombres. Adán y Eva ya han sido expulsados del paraíso, pero todavía se mantiene la sencillez de una vida humilde en la naturaleza¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Nótese que este tema se discutirá al comienzo de la tercera jornada entre Adán y sus descendientes. Adán defenderá una vida sencilla, sin avances tecnológicos, mientras que sus nietos no verán nada de malo en emplear nuevas herramientas e instrumentos musicales.

A continuación, sigue Délbora, empleando algunos de símbolos más característicos de la poesía pastoril:

Yo siento que las fuentes
espejos son en que mis males miro;
y en sus claras corrientes,
cuando me llego a ver, luego suspiro
porque me causa enojos
no mirarme en las niñas de tus ojos.
Yo siento que este prado
si no le miras tú, luto se viste,
y mi pobre ganado,
cuando le faltas tú, camina triste
su pasto perdonando,
hasta llegar a ti siempre balando (vv. 976-987).

La naturaleza que participa de los sentimientos de los pastores se da en la *Égloga I* de Garcilaso, que como vemos, se emplea aquí, especialmente, en los diálogos entre Abel y Délbora, dado que son los representantes del amor puro y casto. Este hecho se contrapone y toma fuerza al oponerse a los desamores que, en otros lugares, se dan entre la otra pareja: Caín y Calmaná. Esta representa la falta de aprecio y el desdén por parte de Caín hacia la mujer con la que debe unirse, según las “leyes” de ese mundo que empieza. Caín desea los favores de Délbora pero ante su rechazo y amor por Abel, se desatan su envidia y su ira. Esta visión de la historia, esta forma de encontrar una respuesta a la maldad de Caín en la envidia nacida por el deseo de una mujer ya estaba en textos apócrifos, como hemos tenido oportunidad de ver.

A lo largo de la comedia encontramos otros tópicos habituales en la literatura del Siglo de Oro y que pasamos a enumerar a continuación. En el verso 96 se halla la expresión tópica de que el “alba ríe” y la “aurora llora”, pero empleado de manera inversa, pues el verso dice “lágrimas que el alba llueve”. Este verso se integra en una serie de consideraciones que declama Caín para argumentar ante Délbora que no debe juzgarle por su tosca apariencia exterior, sino por lo que esconde en su interior, poniendo como ejemplo la formación de las perlas:

¿Nunca viste en concha breve,
en cuya bruta corteza
encerró naturaleza
lágrimas que el alba llueve,
y que entre el tosco sayal
del nácar está escondido
de la perla lo subido,

lo más necto y oriental? (vv. 93-100)

Obviamente, como sabemos, lo que esconde Caín en su interior es muchísimo peor de lo que refleja su apariencia; tan solo está intentando engañar a Délbora para conseguir su propósito. Para ello emplea un tópico que se encuentra en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, donde encontramos una explicación sobre la formación de las perlas. En esta obra se dice que la formación de las perlas tiene más que ver con el cielo que con el mar. Las ostras procrean una vez al año, abriéndose:

en una especie de bostezo y conciben llenándose de materia seminal húmeda; una vez preñadas, dan a luz, y el fruto de las conchas son las perlas, que difieren según la calidad del líquido recibido. [...] Sin duda las perlas dependen del estado del cielo, están en relación más con él que con el mar; por eso son anubarradas o serenas como la claridad de la mañana" (Plinio, 2002: 211).

Otro tópico que encontramos en *El primer condenado* es el de *Pulvis es et in pulverem reverteris*, que aparece en dos ocasiones. La primera en los versos 1396-1397: "pues si de tierra es Abel, / vuelva la tierra a su centro", cuando Caín acaba de matar a Abel y no sabe dónde esconder el cadáver. El segundo caso lo encontramos unos versos más adelante en boca de Adán, cuando descubren el cuerpo sin vida de Abel:

Pero si Dios con sus manos
de la tierra me formó
y me dio tal hermosura,
sea en tierra su sepultura.
Vuelva a quien el ser le dio.
Vuelva a su primera madre:
en su pecho le reciba;
en ella el cadáver viva,
pues allí vivió su padre,
que si acostumbrado está
a dar tan perfeto ser,
la fe me enseña a creer
que aquí Abel le cobrará (vv. 1562-1574).

En este parlamento, Adán nos remite al versículo 19 del capítulo tercero del Génesis, enlazado con otro tópico, solo unos versos más abajo: "La vida del hombre es guerra" (v. 1585). El tópico *Militia est vita hominis super terram*, proviene de Job, 7:1, donde se entiende la vida del hombre como una lucha constante contra lo que no sea virtuoso, es una idea que se relaciona, a su vez, con Eclesiastés 1, 2, *Vanitas vanitatis*, lo cual se dice explícitamente en el verso 1677, cuando se produce el debate entre tradición y modernidad de la tercera jornada: "Las fábricas son engaño: / son vanidades soberbias".

Por ser esta comedia de tema veterotestamentario, entendemos que puede referirse a que quien se aleje de los mandatos de Dios peca de vanidad y de soberbia, puesto que la vida es una lucha por eludir los pecados y, así, poder alcanzar el Cielo. Es una idea muy común en el Barroco. Por ejemplo, lo encontramos en el poema de Quevedo *El sueño de la muerte*.

Por último, otro tópico que encontramos es el de *Vita est peregrinatio*. Lo hallamos en un parlamento de Adán para salir en defensa de una vida humilde, reacia a los avances tecnológicos:

Pues ¿por qué queréis que el hombre,
más insaciable y avaro,
haga casas en el mundo
si a Dios va peregrinando? (vv. 1685-1688)

La palabra peregrino había tenido una connotación negativa, dado su origen semántico de “extranjero”, es decir, “persona de fuera o que no era ciudadano romano”. Los primeros cristianos la hicieron suya en su sentido más espiritual; el viaje por la vida terrenal que lleva al paraíso del que el ser humano fue expulsado. Estas ideas se recogen en la Carta de San Pablo a los Efesios (2: 19) y, derivado de esto, en los *Sermones* de san Agustín (16A, 13). De esta manera se entiende que la vida es un lugar de paso para llegar a la verdadera vida que está tras la muerte, y a la cual nada material se puede llevar (Conde, 2004: 67).

9. Aspectos dramáticos y puesta en escena

En *El primer condenado* observamos que el pasaje bíblico ha sido dramatizado de tal forma que en ella se engarzan, para su puesta en escena, fuentes de la tradición hebrea y cristiana, así como otra serie de recursos que, creemos, lograrían un gran impacto en los espectadores. Para abordar este tema, vamos a partir de la base que encontramos en Urzáiz (2012):

Una vez situado el poeta ante la narración bíblica, tiene que decidir qué elementos de la historia va a elegir para la adaptación teatral y, de entre ellos, cuáles serán mostrados sobre escena y cuáles se relatarán. En términos retóricos, el dramaturgo se encuentra en la fase de creación que afecta principalmente a la *inventio* y la *dispositio*, y estas primeras decisiones y su resultado “formal” hablan de modo elocuente del sentido que se quiere imprimir a la futura representación. El poeta sabe que los espectadores conocen la historia, [...] Estamos hablando de teatro: quieren presenciar y ver famosas acciones que tantas veces han oído contar. [...] Este es el caso, frecuente en las adaptaciones dramáticas de la Biblia, de la introducción de un personaje diabólico inexistente o con muy poco rendimiento en la fuente original (2012: 320).

En el caso de la comedia que nos ocupa, Caín ya supone un modelo del mal, que se encuentra sólidamente asentado en nuestra cultura. Es un personaje que le sirve al dramaturgo para las escenas más impactantes y, gracias al afán adoctrinador que demuestra en toda la pieza, un claro y aterrador ejemplo de condena eterna.

9.1. Aspectos dramáticos

Los recursos teatrales que se emplean en la pieza son de diversa naturaleza. Por un lado, encontramos uno con frecuencia empleado en el teatro barroco, el Eco. A través de la acotación “Eco dentro” se estipula que la repetición de la voz de Caín tiene lugar fuera de escena, detrás del escenario, donde no es visto por el público. Las réplicas del Eco dicen: “Muera. Él”, por lo que se revela como un recurso empleado para dar más teatralidad al momento en el que Caín va a matar a su hermano. Además, con él se demuestra que los pecados de Caín serán notorios y conocidos durante todos los siglos venideros. Se muestra claramente en estos versos de Caín:

De aqueste peñasco hueco
el eco ha sido sin duda:
luego aquí no hay peña muda,
pues le da lenguas el eco.

Ya no se podrá ocultar
el mal que mi pecho labra.
Si hay en las peñas palabra,
quién las ha de hacer callar,
porque es intento imposible (vv. 1148-1156)

Pero el recurso más empleado en la comedia es el de los contrarios, especialmente, como no, entre Caín y Abel. Abel es el prototipo de galán de la comedia áurea; al contrario, Caín es fiero y tosco, el antagonista. Es curioso que la presencia de ambos esté determinada por elementos naturales que los rodean. A lo largo de toda la comedia encontramos al personaje de Caín relacionado con las palabras “peña/ peñasco” y “breña”, dos sinónimos que aparecen en numerosas ocasiones. Así, de forma sutil se nos sugiere la correlación entre Caín y un paisaje agreste e inhóspito, cargado de “ásperas breñas” (vv. 1095 y 1874), “peñas mudas” (v. 1115) y “duros peñascos” (v. 1304). Incluso, es Abel quien establece la insalvable diferencia entre los dos hermanos con los versos: “Muéstrese el cielo propicio. / Tú en la peña, yo en el llano” (vv. 1219-1220); y serán también su sepultura: “ampárame, peña dura, / y tenga en ti sepultura / el primero condenado” (vv. 2154-2156), lo cual, como Arellano señala (1999: 27-28) “la espina, la zarza y los espinos [y por extensión, nuestro paraje inhóspito] tienen connotaciones del pecado y el mal”. Abel, en cambio, lo hallamos relacionado con bellos y serenos parajes, además de las consabidas prefiguraciones neotestamentarias, como en este ejemplo, que tiene lugar cuando Abel va a presentar su sacrificio:

ABEL: Sobre ese florido prado
seré holocausto de amor,
que otro cordero mejor
en este está figurado (vv. 1308-1311).

Aquí se supone que Abel habría dado por terminada la conversación y se apartaría al lado opuesto del tablado para realizar su sacrificio. Caín quedaría solo, en el lado en el que hablaban, sin que Abel oiga lo que dice.

Pero tenemos más ejemplos de contrarios en esta comedia: la relación antagónica entre Caín y su hermana Calmaná. Ambos nacieron del mismo parto por lo que, sería lógico pensar que fueran de la misma naturaleza maliciosa, pero no es así. Ella pretende seguir las indicaciones de sus padres y de Dios por haberlos creado juntos. Por esta causa “el mundo empieza” con los dos (v. 390), ya que son los primeros seres engendrados y de los que se espera que tengan descendencia. Asimismo, observamos la confrontación, de tipo amoroso, que se establece entre Caín y Délbora. Su relación contrasta

especialmente con los pasajes en los que Abel y Délbora se declaran su amor. También resulta opuesto el arrepentimiento de Adán a causa del pecado original frente al no arrepentimiento de Caín. Aunque no es algo que se marque textualmente en la pieza, resulta uno de los temas clave en ella.

La anticipación de las acciones futuras es, igualmente, un recurso empleado con frecuencia. Dado que se trata de un pasaje tan conocido del Génesis, con una historia que todos los espectadores conocen sobradamente, este recurso conseguiría la expectación del público que, a la vez, esperaría que la historia les fuera contada de la manera más dramática posible. Así, tenemos numerosos ejemplos en el texto, a modo de prolepsis, de los que recogemos aquí algún ejemplo:

CALMANÁ: Dente castigo los cielos
y mueras ardiendo en celos
de los aumentos de Abel (vv. 919-921).

ADÁN: Dios te defienda
de la envidia de tu hermano.
Baje fuego desde el cielo
que tu sacrificio abrase,
y desde tus manos pase
a las de Dios. Mas recelo,
de la traición de Caín
y de su loco furor,
algún sangriento rigor
que a mis años le den fin.
Llega, Abel, dame los brazos.
No sé qué el alma ha sentido
que parece –hijo querido–
que son los últimos lazos (vv. 1062-1075).

El estudio de los apartes también nos ha permitido observar cómo el dramaturgo ha establecido la forma en la que anticipar los hechos. Los apartes, como elementos de creación de la intriga, así como el establecimiento de una complicidad entre actores y espectadores, sirve de gran ayuda, tanto para anticipar los acontecimientos como para mostrarnos la malicia de Caín. Por esta razón, los dieciséis apartes que encontramos a lo largo de la comedia se colocan exclusivamente en intervenciones del fratricida. Sus intenciones aparecen reflejadas sin lugar a duda desde el comienzo de la comedia y serán similares en el resto de los casos:

CAÍN: Aqueste,
con estas hipocresías,
fingidamente me vende.

¡Que este rapaz me dé celos!
¡Que este mis gustos inquiete!
¡Vive Dios, que ha de morir! (vv. 148-153)

Además de dejarnos ver su maldad, también nos transmite los sentimientos que experimenta, como son la ira, la envidia o la egolatría, así como expresiones blasfemas. Además, la envidia, como hemos visto, no solo la siente por ser Abel más humilde, más sumiso ante la ruda presencia de Caín, sino porque los demás se preocupan por él, pero en especial Délbora, el origen de su envidia y sus celos:

No es el mío tan discreto.
Es Abel más comedido.
Quiérete más tiernamente.
¿No os entretuvo la fuente?
Como él es tan advertido,
¿quién duda que te diría
mil regalos y favores,
y que de vuestros amores
envidia el prado tendría?
Pues vive yo, y vive Dios,
que no os habéis de gozar
y que tengo de cortar
este lazo entre los dos (vv. 535-547).

Como es habitual en la funcionalidad de los apartes, los que encontramos aquí nos muestran pensamientos, sentimientos e intenciones secretas de Caín, para que el público pudiera estar al tanto de lo que piensa el fraticida en cada una de las escenas en las que el personaje expresa sus intenciones.

9.2. Puesta en escena

Dada la naturaleza de este estudio, nos fijaremos en las escenas que creemos que tendrían más impacto visual: algunas de las cuales figuran también entre las más conocidas de la historia de los hermanos. Repasaron algunos aspectos básicos y estudiaremos cinco momentos dramáticos: el avistamiento del cometa, el sacrificio de los hermanos, el asesinato de Abel, la aparición de Abel y de un león y, por último, la vuelta de Caín a los infiernos. Como apunta Ruano de la Haza (1994: 357), los componentes básicos de un espacio de representación en el siglo XVII son tres: el tablado, una plataforma rectangular de madera, elevada uno o dos metros sobre el suelo, y que será

rodeada por los espectadores en tres de sus cuatro costados; un vestuario al fondo del tablado, tapado con una cortina;¹⁰⁶ y un corredor (o balcón) encima de ese vestuario. Como él mismo advierte:

Estos eran los elementos básicos con que contaba cualquier dramaturgo a la hora de componer su comedia, fuese ésta a representarse en un corral madrileño, coliseo andaluz, patio de hospital o plaza de pueblo [...]. Éste es el “teatro” de las “comedias pobres”, las que no utilizaban decorado alguno, bastando para su montaje la cortina al fondo, el balcón o corredor, la vestimenta de los actores, la música y los accesorios escénicos descritos en capítulos anteriores. Este espacio vacío es el que permite mayor flexibilidad al autor de comedias, ya que, gracias a la imaginación del público y la ingeniosidad del poeta, logra transformarse en lugares extraordinariamente originales (Ruano y Allen, 1994: 357).

Los testimonios de representación de que disponemos, nada nos hace pensar que *El primer condenado* se representara en palacio. De cualquier manera, y gracias a dichos testimonios, basaremos este apartado en analizar los aspectos de la puesta en escena que se llevarían a cabo en dichos espacios, es decir, con los elementos básicos de una “comedia pobre”.

Toda la comedia se desarrolla en un espacio exterior o “espacio rústico”. Normalmente, se empleaban ramas y plantas para decorar estas escenas, con la adición de rocas, probablemente “de cartón pintado armado sobre un bastidor” y que podían estar situadas en los corredores del edificio del vestuario, lo cual indicaba “un espacio rústico más agreste y montañoso”, que las colocadas en el primer nivel de corredor (Ruano y Allen, 1994: 409-411). Este caso, probablemente, correspondería al caso que nos ocupa, pues el tiempo en el que está situada la comedia es muy lejano, casi de hombres primitivos.

Destaca, como aspecto escénico de nuestra comedia, el monte y la fuente. Respecto al primero, el cual tiene su primera alusión en boca de Abel, se da al principio de la pieza, cuando este personaje dice:

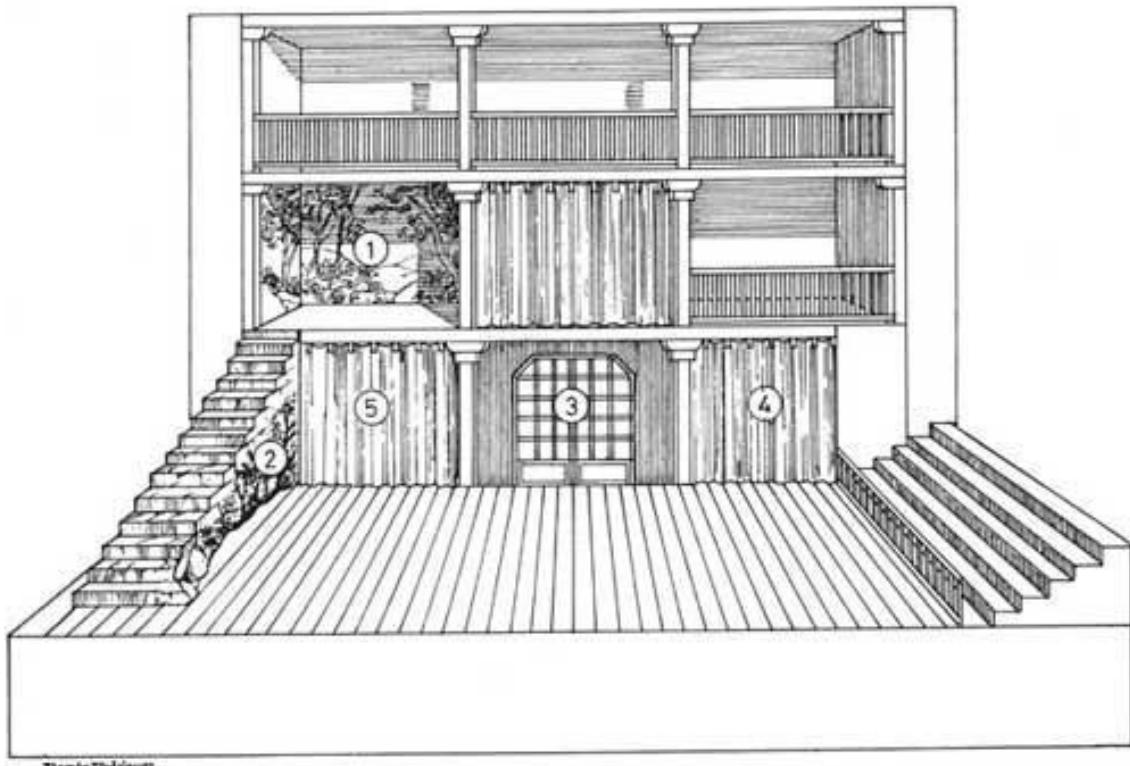
Voy siguiendo mi ganado
por la falda de este monte
cuando por nuestro horizonte
sube el sol más alentado (vv. 279-282).

Más adelante, es Caín quien hace referencia al monte:

¹⁰⁶ Las cortinas eran tafetán y su función era la de permitir la salida y entrada de personajes (es decir, como puerta), además de la de salir “al paño”, esto es, ocultarse de otros personajes, pero seguir siendo visto por el público (Ruano y Allen, 1994: 364).

Esta cena
nos dará Abel porque es justo,
pues yo le daré tras ella
cruel muerte en ese monte (vv. 819-822)

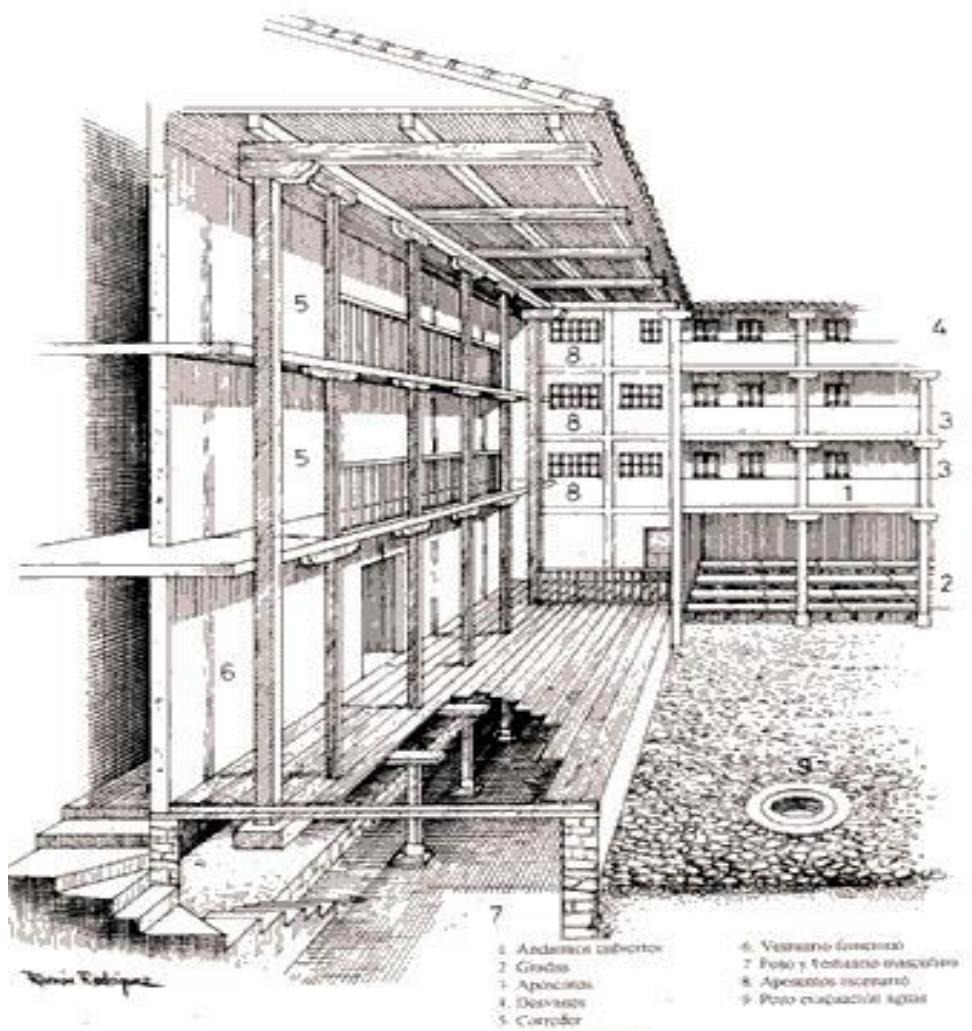
El monte era un decorado muy popular, que no se mostraba detrás de las cortinas al fondo del escenario, y se hacía mediante una rampa con escalones, de forma que permitía a los actores subir o bajar del primer corredor hasta el tablado (Ruano y Allen, 1994: 419). En la imagen, el monte corresponde al número 2.¹⁰⁷



La fuente, por su parte, lugar donde tienen lugar los amores entre Abel y Délbora, de importancia simbólica, solía ser representada mediante “un pequeño bastidor o lienzo pintado, que formaba parte de un decorado rústico de peñas y ramas” (Ruano y Allen, 1994: 446).

¹⁰⁷ Imagen extraída de: www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/imagenes_corral/ Consultado en línea [15/11/2020]. En otras imágenes vemos que podía haber montes a ambos lados del tablado.

Para proponer una puesta en escena,¹⁰⁸ resulta esencial, como es obvio, un estudio de las acotaciones. Gracias a ellas, se puede determinar los detalles de la puesta en escena, así como una disposición del escenario de forma múltiple y vertical con tres planos: plano celestial, que se correspondería con el segundo o tercer corredor (5); el plano terrenal, que serían el tablado y el primer corredor (6); y el plano infernal, correspondiente al vestuario masculino (7), debajo del tablado, como vemos en la siguiente imagen:¹⁰⁹

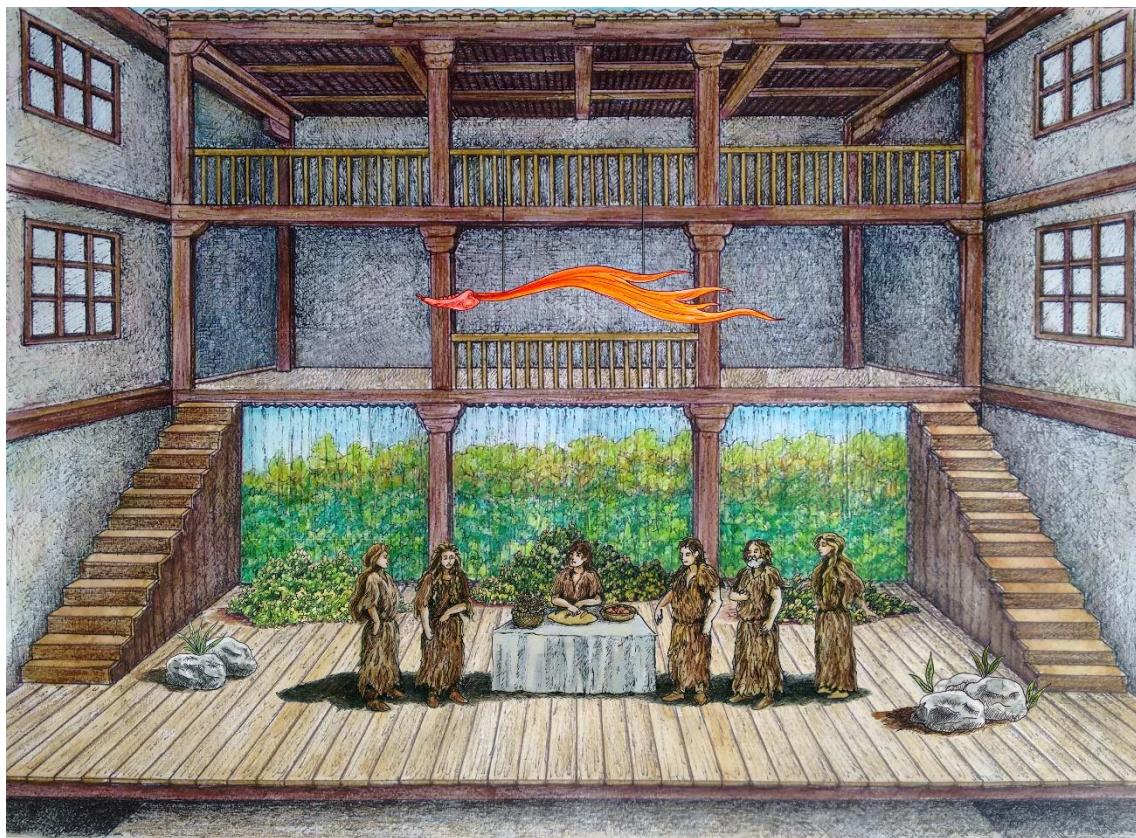


Esta visión espacial múltiple la entendemos como tripartita por motivos que derivan del argumento. Así, tendríamos un plano superior donde se representa el cometa

¹⁰⁸ Las ilustraciones de las escenas han sido dibujadas por el pintor y músico Jesús Díaz, "Chus". Le agradecemos su colaboración y su dedicación en la ejecución magistral de estas imágenes.

¹⁰⁹ Imagen extraída de: www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/imagenes_corral/

y a Dios que, aunque no aparezca en el texto, es un ser aludido durante toda la obra. Es un plano especial, en el cual también podríamos situar al ángel que interroga a Caín, y que “habla dentro”. Es el cielo, lo divino, lo sagrado, cuestiones que tienen un peso muy marcado en la comedia. Este hecho se puede observar en la acotación que precede a los versos 688-696, cuando pasa el cometa, rojo y amenazante, que Adán interpreta como augurio de desgracias. Proponemos la siguiente puesta en escena:



En el plano terrenal es donde suceden las acciones de los hombres. Las más relevantes, sin duda, son el sacrificio de los hermanos y el asesinato de Abel. En la primera entrarían en juego el plano superior y el intermedio puesto que el sacrificio de Abel será recogido mediante llamas, como indica la acotación: “*Baja fuego del cielo, desaparecése el cordero y cantan dentro*”. La acción de los cielos queda aumentada dramáticamente por la canción (vv. 1340-1344), en la cual se establece la inequívoca relación entre la aceptación del sacrificio de Abel y su representación como prefiguración de Cristo. También por las palabras de Caín entre los versos 1344 y 1355. La escena la suponemos así:



Y el asesinato de Abel, entre los versos 1374-1389, lo imaginamos de la siguiente manera:



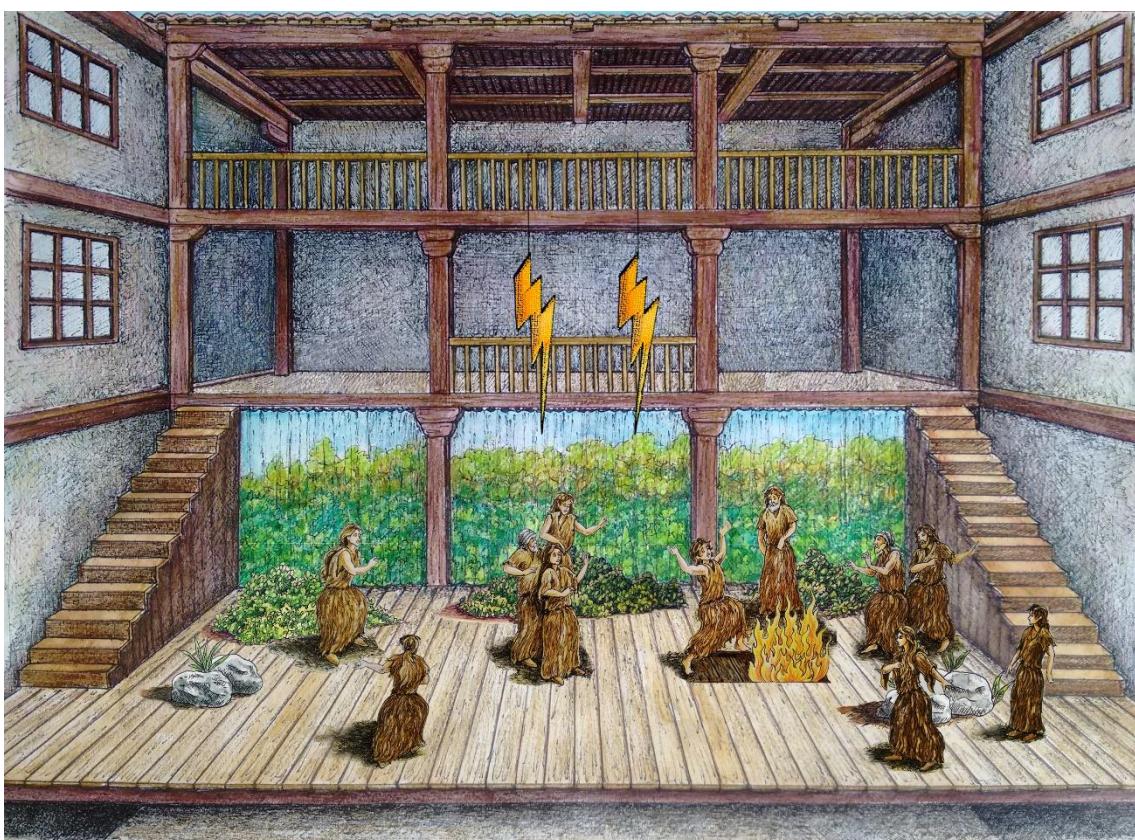
Asimismo, el plano terrenal recoge la escena en la que vuelve un Abel ensangrentado y amenazante, y un león, símbolo de la fuerza de Dios, que sale de una cueva (vv. 1903-1914). Los leones en escena, como apunta, Ruano de la Haza y John Allen (1994: 504-510) solían ser actores disfrazados de este animal, mediante una piel con cabeza y garras sobre el cuerpo del actor. Las cuevas, generalmente, consistían en unas ramas, que se colocaban en cualquiera de los huecos de la fachada del teatro. En nuestra propuesta, la escena sería así:¹¹⁰



Por último, el plano infernal, sería donde se hunde Caín con su muerte, tras declamar quejas, entre los versos 2141 y 2156. Unos versos más adelante, Adán describe rayos y truenos y (vv. 2263-2274), con lo que se consigue unir los tres planos. Los rayos y truenos de una tormenta parece que se recortaban en cartón y se colgaban de un hilo

¹¹⁰ Las acotaciones dicen: “Pasa Abel ensangrentado el rostro, con el cordero debajo del brazo” y “Sale un león y mansamente se ha de arrojar a los pies de Caín”.

muy fino. Convenientemente pintados de oro o purpurina e iluminados intermitentemente, mediante velas y hachas,¹¹¹ producirían un efecto similar al del fenómeno meteorológico. Para lograr el ruido de los truenos se recuraría a distintas soluciones: barriles llenos de piedras a los que se hacía rodar o simplemente con el ruido de cajas y tambores. A continuación, Caín emerge desde los infiernos para, seguramente, impresionar al público, pues aparece envuelto en llamas. Después, vuelve a hundirse, que es el momento que reproducimos en la ilustración:



En el plano infernal tomaría gran importancia el escotillón, una puerta o tapa en el suelo, que conectaba con el vestuario de los hombres y del que, es probable, saliera luz artificial, como la producida por velas. La aparición de personajes a través de él sería llevada a cabo mediante un “artefacto elevador”, “y que funcionaba por medio de contrapesos, pudiendo así controlar la velocidad de subida y bajada del personaje y la altura de la elevación” (Ruano y Allen, 1994: 463). En nuestro caso, no se especifica en ninguna acotación que estos hechos tengan lugar a través del escotillón, pero lo hemos

¹¹¹ “Las hachas estarían situadas a los lados del espacio central del nivel inferior, o de las apariencias, o de cualquier otro espacio que tuviese que ser iluminado” (Ruano y Allen, 1994: 489).

deducido por el empleo de este recurso en otras obras, como en *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, atribuida a Lope de Vega (ver capítulo V, apartado 4.2).

El primer condenado no es una comedia de grandes vuelos poéticos ni destaca tampoco por su enredo, como otras piezas del teatro aurisecular, y que, precisamente por estas razones, hoy en día se siguen llevando a las tablas. Lo que es posible que atrajera de esta comedia en el siglo XVII es su espectacularidad; así como su componente doctrinal, de respaldo del dogma católico.

10. Estructura y versificación

La obra obedece a las características generales de la Comedia Nueva: la acción se estructura en tres jornadas, cada una de las cuales está compuesta, a su vez, por una serie de *cuadros*, es decir, secciones de la acción que, de manera ininterrumpida, se dan en unos mismos tiempos y espacios.

También podemos dividir este tipo de comedias según su polimetría, es decir, mediante la distribución estrófica. Analizando desde esta perspectiva los 2298 versos de *El primer condenado*, esta sería su estructura métrica:

I Jornada (825 versos):

- a) Redondillas: vv. 1-128
- b) Romance: vv. 129-228
- c) Décimas: vv. 229-338
- d) Redondillas: vv. 339-406
- e) Romance: vv. 407-418
- f) Redondillas: vv. 419-735
- g) Romance: vv. 736-825

II Jornada (811 versos):

- a) Redondillas: vv. 825-933
- b) Silva: vv. 934-1035
- c) Redondillas: vv. 1036-1339
- d) Romance: vv. 1340-1437
- e) Décimas: vv. 1438-1481
- f) Redondillas: vv. 1482-1586
- g) Romance: vv. 1587-1636

III Jornada (662 versos):

- a) Romance: vv. 1637-1826
- b) Redondillas: vv. 1827-1958
- c) Romance: vv. 1959-2020
- d) Redondillas: vv. 2021-2172
- e) Romance: vv. 2173-2258
- f) Redondillas: vv. 2259-2298

En *El primer condenado* se emplean cuatro tipos estróficos diferentes con la siguiente distribución:

Tipo estrófico	Nº de versos	Porcentaje
Décimas	154	6,70%
Silva	102	4,43%
Redondillas	1354	58,92%
Romance	688	29,93%

Como se puede apreciar en la tabla, hay un predominio de redondillas y romances, que suman más del 80% del total de la comedia, lo que daría dinamismo a la pieza. Como apuntaba Lope de Vega (2016) en el *Arte nuevo* de 1609, la métrica es importante a la hora de lograr el decoro en los parlamentos de los personajes, esto es, una correspondencia entre la naturaleza del personaje y su manera de hablar.

El primer condenado comienza con redondillas, cuando Caín intenta conseguir los amores de Délbora sin éxito (vv. 1-128). A continuación, se plantea el argumento de la comedia, presentando a los demás personajes y situando la acción, en un nuevo cuadro en romances (vv. 129-228). En el cuadro siguiente se emplean las décimas (vv. 229-338), cuando Délbora le cuenta a Abel lo que le acaba de suceder con Caín y cómo se ha sobrepasado con ella. También, los enamorados expresan su amor y sus intenciones de unirse en matrimonio. Cambia, presumiblemente el espacio, y el cuadro, el cual se mantendrá hasta el final de la jornada. Comienza en redondillas hasta el verso 406, prosigue en romances hasta el v. 418; vuelve a la redondilla hasta el v. 735, terminado en romances hasta el v. 825.

La segunda jornada comienza en redondillas (vv. 826-933), a través de las cuales Calmaná y Caín, ya casados, nos demuestran que su unión ha sido para Caín una obligación. En el siguiente cuadro, en forma de silva (vv. 934-1035), salen Délbora y Abel en un ambiente pastoril, donde se demuestran su amor, para pasar a las redondillas (vv. 1036-1339), en las cuales Caín y Abel se preparan para el sacrificio. Cambia el cuadro cuando sale Caín y, solo en escena, argumenta sus propósitos. Al entrar Abel, tiene lugar un debate sobre la providencia y el libre albedrío. Cuando los dos hermanos han hecho el sacrificio y el de Abel ha sido el elegido, cambia la métrica a romances (vv. 1340-1437), lo que da paso a la ira de Caín con la que mata a su hermano y lo esconde. Cuando sale de escena, cambia el cuadro en décimas (vv. 1438-1481), en el que entran

Délbora y Eva que descubren el asesinato. Cuando llega Adán, cambia la métrica a redondillas (vv. 1482-1586), lamentándose por lo ocurrido. El último cuadro está en romances (vv. 1587-1636) y finaliza esta jornada, en la que sale de nuevo Caín y tiene lugar una conversación con el ángel (dentro) que le pregunta por su hermano, le condena y le pone una señal para que nadie pueda matarlo.

La tercera jornada comienza en romances (vv. 1637-1826) con la intervención de Adán, en la cual sitúa la acción ante los espectadores y sus descendientes. A continuación, en un cuadro en redondillas (vv. 1827-1958), salen Mabiael y Calmaná, que se queja porque Caín la ha abandonado, huyendo al verle llegar. En el cuadro siguiente (vv. 1867-1958) Caín se lamenta de su suerte y ve cómo se le aparece su hermano Abel y un león. Cuando sale Jubal cambia el cuadro a romances (vv. 1959-2020). En él, Jubal habla con Caín y, en redondillas más adelante (vv. 2021-2172), cuando sale Adán, le pregunta a Caín dónde va huyendo. En el cuadro siguiente, que sigue en redondillas, Caín se ha escondido y sale Lamec, quien dispara y mata a Caín (vv. 2130-2156). Al salir de nuevo a escena Adán y los personajes femeninos cambia el cuadro, que sigue en redondillas hasta el verso 2172, cuando entran Jubal, Tubal, Enoc y Lamec y cambia la estrofa a romances (vv. 2173-2258). Lamec les relata lo sucedido a todos los personajes. Para finalizar esta jornada y la comedia, Adán emplea redondillas (vv. 2259-2298) en las que recuerda que estos sucesos ya los había augurado el cometa, aparece Caín en llamas, se hunde de nuevo en el infierno y Adán recuerda a sus hijos que no deben desviarse de los mandamientos divinos. Para terminar la comedia, aparecen unos versos del gracioso pidiendo al público disculpe los errores que en ella se hayan encontrado.

11. Criterios lingüísticos y de edición

Hemos intentado fijar el texto de manera clara y comprensible. Para ello, se han seguido las siguientes normas:

- a) Hemos desarrollado las abreviaturas.
- b) Se han modernizado las grafías, siguiendo las normas ortográficas del español actual. Algunas de estas correcciones las hemos aclarado en nota al pie, dando cuenta de cada caso particular.
- c) Asimismo, hemos intentado mantener el texto tal cual se conserva en el único testimonio con el que contamos, haciendo las menos *enmendatio ope ingenii*.
- d) Tanto la puntuación como la acentuación son nuestras, ateniéndonos a las normas actuales, puesto que en el impreso están prácticamente ausentes. Asimismo, se debe a nuestra intervención el uso de las mayúsculas, correspondiéndose a criterios ortográficos actuales: después de punto, nombres propios, etc., y también a usos tradicionales en la edición de textos dramáticos: títulos, indicación de jornada, personajes que intervienen, etc. Hemos querido mantener algunas mayúsculas de lugares bíblicos, como Paraíso, por entender que, en la dramatización de la comedia, son considerados reales y sagrados.
- e) Hemos corregido claras erratas como, que hemos apuntado en nota al pie.
- f) Se ha mantenido la simplificación de los grupos consonánticos habituales en el siglo XVII, como: vitoria/vitoriosa, ivierno, aceto, efeto, esterior, ostinado, perfeto, respeto, inorancia, escuso, preceto, estremo o juridición.
- g) Hemos mantenido otras formas habituales como: aqueste, aquesto, agora, ansí, al igual que formas verbales arcaicas del tipo: trujo.
- h) Hemos mantenido casos de asimilación consonántica, como parecello.
- i) Hemos mantenido las peculiaridades del habla rústica, característica de los personajes graciosos, como: mormura, deciende, distis.
- j) Se usan los corchetes para indicar los apartes (cuyo contenido se muestra entre paréntesis dentro del texto) y las formas estróficas de las que se compone el texto. También los empleamos para indicar que las letras o palabras comprendidas en ellos no

están en el testimonio conservado y que, en algunos casos, sirven para adecuar el cómputo silábico del verso, deshaciendo una sinalefa, por ejemplo, apuntándolo en nota al pie.

k) Hemos sangrado los primeros versos de cada forma estrófica y numerado de cinco en cinco los versos de la comedia, siguiendo la norma habitual de numeración.

l) Las acotaciones, así como las entradas y salidas y de los personajes, van en cursiva con el fin de diferenciarlas de los versos.

m) Hemos mantenido casos de metátesis, una particularidad que aparece hasta en tres ocasiones dentro de la comedia. Estos casos se encuentran en los versos: 488 “Tomalde”, 654 “dejalde” y 774 “Lloralde”.

n) Hemos encontrado y mantenido, por ser usos habituales en el siglo XVII, catorce casos de leísmo. Concretamente en los versos: 324, 334, 458, 487, 1019, 1282, 1327, 1349, 1372, 1543, 1574, 1780, 1842 y 2058; así como un único caso de laísmo en el verso 846.

ñ) Hemos corregido los casos de seseo. Esta característica nos indica que su autor era, posiblemente, andaluz; aunque también cabe la posibilidad que haya sido el copista quien fuera el responsable de esta peculiaridad, muy común en la época. Dada la falta de otros testimonios para poder contrastar diferentes versiones de la comedia, nos decantamos por la opción de que fuera el autor el que cometiera el seseo. En cuanto a casos de ceceo, solo hemos encontrado un caso, lo que sugiere que puede ser, simplemente, una errata. Se trata del verbo “Descanse” (v. 1584), que en el impreso aparece como “Descance”.

IV. EDICIÓN DE *EL PRIMER CONDENADO*

EL PRIMER CONDENADO

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES:

ADÁN
CAÍN
ABEL
ENOC
LAMEC
JUBAL
TUBAL
EVA
DÉLBORA
CALMANÁ
MABIAEL
ÁNGEL

Jornada primera

Sale Caín vestido de pieles con un tronco grande en la mano y Délbora, su hermana, vestida de pieles, tendido el cabello, con un cántaro debajo del brazo y luchando con Caín.

DÉLBORA. ¡Suelta, fiero!

CAÍN. ¡Espera, loca!

[Redondillas]

No resistas mi valor,
que soy tu hermano mayor
y obedecerme te toca.

DÉLBORA. Viviendo mi padre Adán,
Caín, no he de obedecerte.
Es imposible quererte.
Grave disgusto me dan
tus rigores inhumanos,
tus solícitas porfiás.

5

10

CAÍN. Délbora, no hay demasiás,
si hay amor.

DÉLBORA. Somos hermanos,
¿cómo quieres que te quiera?

CAÍN. Por eso mismo, crüel.

Dime, ¿no es tu hermano Abel?¹

15

¿Soy yo bruto? ¿Soy yo fiera?

¿Es él mi hermano mayor?

¿A mí puede ser mi igual,
vencerme en lo natural,

pues no me vence en amor?

20

Que si en la naturaleza

el primogénito soy,

prendas de mi amor te doy.²

¿Qué te asombra esta fiereza?

¹ Como se ha visto en el capítulo III, apartado 5.2.1 del estudio, en la tradición apócrifa aparecen Caín y Abel con sendas hermanas mellizas (“gemelos” es el término que emplean, pero es imposible que lo sean puesto que son de diferente sexo). En estos textos se relata cómo Adán establece que cada hermano debe unirse a la “gemela” contraria. El conflicto comienza cuando Caín desea a su propia melliza, desaprobándolo Adán. En esta comedia, en cambio, se utiliza esta tradición a la inversa: cada hermano debe unirse a la hermana con la que ha nacido, como se recoge en otras obras de la época. (*Pastores de Belén*, de Lope de Vega, por ejemplo). Esta tradición se recoge asimismo en *Chronicon Mundi*, escrita aproximadamente entre los años 1197 y 1204 por el arzobispo de Tui o en el *Bereshit Rabá* o *Genesis Rabbah*, un midrash que comprende una colección de antiguas interpretaciones judías sobre el *Génesis*.

² Esta construcción resulta gramaticalmente confusa. Creemos que con esta puntuación tiene un sentido más lógico, sin necesidad de hacer enmiendas al texto.

¿Por no ser afeminado³ 25
 me desprecias y desdeñas,
 cuando a Abel, blanda, le enseñas
 la causa de tu cuidado?
 ¿Piensas que está la hermosura
 del hombre en el rostro y voz, 30
 y que el robusto y feroz
 merece menos ventura?
 Pues sábete que te engañas:
 lo robusto no te asombre,
 que este ser que tengo de hombre 35
 Eva me dio en sus entrañas.
 Y pues la primer criatura
 soy de la naturaleza,
 no te ofenda la fiereza,
 que en mí hay mayor hermosura. 40
 Pasa a lo interior, y pasa
 al valor que vive en mí,
 que de tu madre nací:
 el primero soy en casa.⁴
 A Adán, mi padre, convino 45
 la hermosura, por tener
 aquel su primero ser
 tan próximo a ser divino.
 Eva, mi madre, fue justo
 que se la formase Dios 50
 hermosa,⁵ porque en los dos
 tuviese igualdad el gusto.⁶
 Mas cuando a naturaleza
 su facultad le dejó
 Dios, este ser que me dio 55
 con tal natural fiereza
 el propio debe de ser
 que al hombre más le conviene,

³ Es curioso que Caín presente a su hermano en estos primeros versos como si se tratara de un “lindo” típico del teatro barroco. Lo que contrastará con la condición prefiguradora de Jesucristo que se le confiere a lo largo de la comedia.

⁴ Caín insta a su hermana para que le corresponda apelando a cualidades como el valor y la fiereza, relacionadas con su primogenitura, en la que no cesa de insistir, y desestime cualidades físicas relacionadas con la belleza y armonía corporales, que atribuye a su hermano Abel. La primogenitura de Caín es importante, como se deduce de la exégesis de este pasaje bíblico (Gibert, 2007), así como la consideración que se tiene de esta condición en la época en la que fue escrita esta comedia.

⁵ Eva es la fuente de la vida humana y una creación directa de Dios (los llamados protoplastos), por lo que su belleza es arquetípica.

⁶ La rima ‘justo/gusto’ tan querida por Lope, y tan empleada por otros muchos dramaturgos de la época, aparece en esta comedia cuatro veces más: vv. 560-563, 850-853, 858-861 y 1164-1167.

porque en lo robusto tiene
 el hombre sin duda el ser.⁷ 60
 A Adán no me parecí,
 aunque era natural cosa,
 ni a mi madre, siendo hermosa;
 y pues de los dos nací
 y no parezco a los dos, 65
 digo, porque no te asombre,
 que en mí se ve lo que es hombre,
 y en ellos lo que era Dios.
 En mí obró lo natural,
 mas en ellos lo gracioso; 70
 en Abel lo artificioso;⁸
 luego Abel nunca es mi igual.
 Ese natural desdén
 y rigor no es bien te asombre,⁹
 que no he de perder ser hombre 75
 por solo quererte bien;
 antes más gloria te doy
 a tu belleza rendido,
 pues si riguroso he sido,
 contigo amoroso estoy.¹⁰ 80
 ¿Hay vitoria en la mujer
 como sujetar a un hombre
 de tal valor que en su nombre
 sin verle se hace temer?

⁷ “Hombre” en el sentido estricto de varón.

⁸ Caín sigue explicando la esencia, el origen de la naturaleza de estos primeros seres humanos. Ya en los versos 45-48 ha explicado la formación de Adán como reflejo divino de su creador; es de natural gracioso, puesto que no ha sido engendrado, es una creación directa de la Gracia Divina. Igualmente sucede con Eva (vv. 49-52), cuya creación se ha dado a partir de una de las costillas de Adán para que no estuviera solo (Gén: 2, 18-24). A continuación, en los vv. 53-60 explica cómo los hijos de Adán y Eva ya no son producto directo de Dios, sino de la procreación de los primeros seres humanos. Deduce y alega que al haber sido el primer varón engendrado (de ahí su origen “natural” del v. 69) es fiero; por ello, él ha de ser el modelo para todos los varones posteriores. Abel, por el contrario, es más afeminado (v. 25), más bello (v. 29) y “artificioso” (v. 71) porque supone una desviación de la tendencia que había iniciado Caín con su nacimiento. A su vez, Caín es reflejo del mal, al ser el primer ser engendrado tras el pecado original, idea que se recoge explícitamente en los vv. 636-643, por lo que es un ser que soporta toda la carga de la mancha del pecado original transmitido a toda la raza humana. Adán y Eva, antes del nacimiento de Caín, no habían hecho “suficiente” penitencia; aún no habían sido perdonados, por eso Caín nace “de tanta malicia lleno” (v. 641), lo cual se relaciona con la concepción haggádica de que Caín había sido engendrado por Satanás (Díez Macho, II: 325). En cambio, en el nacimiento de Abel sus padres ya estaban cumpliendo penitencia, ya se habían arrepentido (vv. 644-647), por eso es “artificioso”, lo cual se relaciona a su vez con la concepción católica de la prefiguración de Cristo en Abel, idea que aparece en numerosas ocasiones en esta comedia.

⁹ Es decir, “no debería asombrarte”. Caín defiende con estos versos su naturaleza fiera, la cual no le hace menos fuerte por querer a Délbora (vv. 75-80).

¹⁰ En esta concepción del amor subyace la idea de este como elemento que amansa la fiereza, por lo que posee un enorme poder “civilizador”.

DÉLBORA.	Sí, pero tu condición acobarda mi flaqueza, que en esa piel tu fiereza se ve.	85
CAÍN.	¡Qué injusta razón! ¿El vestido te da enojos? ¿Aqueste tigre esterior es el miedo de tu amor? Mal lo han mirado tus ojos. ¿Nunca viste en concha breve, en cuya bruta corteza encerró naturaleza lágrimas que el alba llueve, ¹¹ y que entre el tosco sayal del nácar está escondido de la perla lo subido, lo más necto ¹² y oriental? Pues así en mi ser advierte lo precioso de mi amor. No adviertas en lo esterior, que es lo que pudo ofenderte, ni esté tu razón en calma, que si mirándome estás, entre esto bruto hallarás lo más precioso del alma.	90 95 100
DÉLBORA.	Cuando lo que ve el sentido tiene un persuadir violento, mal puede el entendimiento discurrir al ofendido. ¹³	105 110
CAÍN.	Del amor esa es la fe, que sus denuedos valientes, sin mirar en accidentes, vencen lo que no se ve. Dame un favor de tu mano o si no, ¡viven los cielos, que en el rigor de mis celos	115

¹¹ Plinio el Viejo (2002), en su *Historia Natural*, explicaba que las perlas tienen que ver más con el cielo que con el mar a la hora de reproducirse. Ver apartado 8 del estudio introductorio. Además, se hace uso del tópico “alba que ríe” y la “aurora que llora”, aunque aquí se emplea de manera inversa.

¹² Este adjetivo se relaciona con las propiedades de las perlas, al igual que el adjetivo contiguo “oriental”. Así se recoge en el Nuevo Diccionario Histórico del español, donde se deduce que ‘necto’ se refiere a las cualidades de la superficie de la perla, y oriente a “Brillo especial de las perlas, que les da valor” (RAE).

¹³ Es decir, Délbora no se fía de las palabras de Caín. Su apariencia le resulta demasiado violenta. No parece extraño si atendemos al concepto de *apariencias* que se da a lo largo del periodo barroco.

	aprenda a ser más villano! ¹⁴	120
DÉLBORA.	Espera, Caín, advierte...	
CAÍN.	En vano es el resistir. No hay poderme persuadir: o gozarte o darte muerte. ¹⁵	
DÉLBORA.	Adán viene.	
CAÍN.	¡En qué ocasión malogra mi padre el día que la fortuna me envía!	125
DÉLBORA.	¡Librome Dios del león! ¹⁶	

Sale Adán vestido de pieles, con báculo y barba anciana¹⁷, y Abel vestido de pieles de corderos.

ADÁN.	¿Qué hacéis a solas los dos?	[Romance]
CAÍN.	Vino mi hermana a la fuente y he querido acompañarla porque las fieras rebeldes, a su natural flaqueza furiosas no se atreviesen.	130
DÉLBORA.	Como mi hermano es mayor, padre y señor, quiere siempre defendernos y ampararnos. ¹⁸	135
ADÁN.	Como esa la causa fuese, mucho me alegro, Caín, que se debe a las mujeres ese amor y ese respeto, y yo gusto que te precies de padre de tus hermanos. Mi primogénito eres, y es razón que te obedezcan, pues tú también los defiendes. ¹⁹	140
ABEL.	Todos a mi hermano amado le respetamos.	145

¹⁴ Caín anuncia que el rechazo de Délbora provocará que obre con maldad. Esa condición de bruto va a ser la que prime sobre el supuesto amor que acaba de mostrar hacia ella.

¹⁵ Aquí se demuestra la clara vertiente violenta de Caín, que Délbora encontraba anteriormente y que le llevará a cometer el primer fratricidio.

¹⁶ La referencia a un león remite a la bravura de Caín. También, a otros pasajes bíblicos: *Dominus qui eripuit me de manu leonis* (1 Samuel 17, 37), cuando David habla sobre Goliat, y *Salva me ex ore leonis* (Salmos 21, 22). En las notas 112, 196 y 232 se explican otras simbologías de este animal.

¹⁷ Seseo corregido. “ansiana” en el impreso. Es decir, con barba de anciano.

¹⁸ Tanto es el miedo que le tiene Délbora a Caín que le hace mentir a su padre.

¹⁹ En esta primera intervención de Adán se muestra como un personaje un tanto ingenuo y, más adelante, resignado. En otras partes de la comedia se manifestará otro carácter, como se ha explicado en la introducción a esta edición (capítulo III, apartado 7.1).

CAÍN.	(Aqueste, con estas hipocresías, fingidamente me vende.	[Aparte]
	¡Que este rapaz me dé celos! ¡Que este mis gustos inquiete! ¡Vive Dios, que ha de morir!)	150
ADÁN.	Hijos, el trabajo empiece. Mi sustento libró el cielo en que en mi sudor comiese el pan que la madre tierra piadosa a mi llanto ofrece. Del cielo bajé al arado y de un estado celeste al ser mortal que me aflige: necio perdí tantos bienes. ²⁰ Quiere Dios que con mi llanto primero la tierra riegue.	155
	Mi culpa fue quien lo hizo, y mi ser quien lo padece. ¡Ay, dulces prendas perdidas ²¹ ! ¡Ay, Eva, lo que me debes, pues por no darte disgusto fui a mi Dios inobediente!	160
CAÍN.	Siempre, padre, estás llorando.	165
ADÁN.	Hijo, aunque yo llore siempre no podré apagar el fuego de mi apetito rebelde. ²³	170
CAÍN.	También eso es demasiá.	175
ADÁN.	Tu lenguaje se refrene.	
DÉLBORA.	Templa el rigor, padre mío, que Dios volverá a ponerte de nuevo en el Paraíso, pues dices que resplandece	180

²⁰ Se refiere a la expulsión del Paraíso, cuando, tras probar el fruto prohibido, el hombre fue condenado a labrar la tierra con el sudor de su frente para conseguir el pan y a la mujer a parir con dolor (Gén 3: 11-23).

²¹ El sintagma “dulces prendas” se encuentra en la obra de diferentes dramaturgos (Cervantes, Lope, Belmonte, Montalbán, Calderón, etc.). En *Los trabajos de Job* de Godínez encontramos “¡Ay, dulces y amadas prendas!” (v. 970), con lo que el protagonista se refiere a sus hijos.

²² (Gén 3: 6) “Entonces la mujer cayó en la cuenta de que el árbol tentaba el apetito, era una delicia de ver y deseable para tener acierto. Tomó fruta del árbol, comió y se la alargó a su marido, que comió con ella”. El Génesis no dice nada de que Eva tuviera que convencerle para que probara el fruto prohibido. Esa idea procede de interpretaciones posteriores.

²³ Expresión utilizada por Fray Luis de Granada, concretamente para referirse al pecado original, en su obra *Segunda parte de la Introducción del Símbolo de la Fe* de 1583 (CORDE). Estas dos palabras aparecen también en el discurso titulado *La Virgen Santíssima no pecó en Adán, ni quedó deudora en él al pecado original* de Gonzalo Sánchez Lucero, rector en 1615 de la Universidad de Granada y canónigo Magistral de la Iglesia de la misma ciudad.

	más en su misericordia y que la muerte no quiere del pecador mas que viva. ²⁴	
ADÁN.	Ya estoy condenado a muerte. Ya no es posible volver al Paraíso, que tiene un querubín que le guarda y con fuego le defiende. ²⁵	185
	El querubín es la ciencia, y así fue muy conveniente que en la ciencia esté el castigo que mi inorancia merece. ²⁶	190
ABEL.	Padre y señor, si al discurso das lugar a que se cebe en pensamientos tan tristes, tu misma salud ofendes.	195
	Dios, que misericordiosos te vistió con esas pieles, dará también el remedio, cumplirá lo que promete.	200
ADÁN.	¡Ay, Abel, ay ²⁷ hijo mío, y cómo me alegro en verte con ²⁸ tu buena inclinación!	
CAÍN.	Es Abel muy inocente. Él nos podrá redimir,	205
	pagando a Dios lo que debes. ²⁹	
ABEL.	Yo, hermano, si con mi vida pudiera pagarla, advierte que a Dios la sacrificara.	
ADÁN.	Possible será que llegue, Caín, tiempo en que otro Abel nuestras miserias remedie. ³⁰	210
	Vamos los dos al trabajo. Délbora llegue a la fuente	

²⁴ "mas" con el significado de "sino que". Es decir, que la muerte no quiere más del pecador que el hecho de que viva.

²⁵ Con el fuego se está refiriendo a "la espada de llama flameante" de Gen 3: 24.

²⁶ El querubín es símbolo de sabiduría y de ciencia frente a la ignorancia del ser humano, el cual, a medida que adquiere más ciencia (más sabiduría), va siendo más consciente de su poquedad y su ignorancia: ese es su castigo.

²⁷ "y" en el impreso. Posiblemente errata por "ay" ya que se aprecia un hueco correspondiente a dicha letra que no se estampó.

²⁸ No se aprecia bien en el impreso. Nos hemos decantado por la preposición "con" por convenir al sentido de la oración.

²⁹ Prefiguración de Cristo. Abel es el inocente que se sacrificará por toda la humanidad.

³⁰ Se mantiene la propuesta de prefiguración neotestamentaria.

	y lleve el agua a su madre, y porque no se recele, quede Abel a acompañarla.	215	
CAÍN.	(Eso es lo que ella pretende. Más de Abel mi padre fía, pues no es porque más merece, que conmigo ni aun Adán es mi igual, aunque me excede en ser causa y yo su efecto, que en lo demás no consiente este natural bizarro que a otro alguno se sujetete). ³¹	220	[Aparte]
		225	
ADÁN.	Ven, Caín.		
CAÍN.	Tus pasos sigo, (aunque los celos me ofenden).		[Aparte]

Vase.

DÉLBORA.	Abel, gracias doy al cielo que me libró de Caín, tigre fiero.	230	[Décimas]
ABEL.	A un serafín poco le ofende el recelo, que lo terrestre del suelo jamás al sol se atrevió, nunca su luz eclipsó vil vapor en densa nube, porque si atrevida sube, su resplandor la humilló. Y cuando Caín, mi hermano, intentara en tu desprecio turbar tu luz, ciego y necio, saliera su intento en vano.	235	
		240	
DÉLBORA.	Quiso tocarme una mano. ³² Testigos son estas flores de sus villanos rigores y que yo le resistía cuanto más él pretendía solicitar mis amores. Tú solo, Abel, eres dueño	245	

³¹ Este aparte no está indicado en el impreso, pero es fácilmente deducible por el contexto, al igual que sucede en el verso 228.

³² Llegar a tocar la mano de la dama en esta época era propasarse bastante, aunque fuese ella quien la ofreciese.

de mi libre voluntad.	250
En ti con seguridad	
goza amor un dulce empeño.	
A Caín siempre desdeño	
y, constante ³³ en su porfía,	
resisto su tiranía,	255
que, como el alma te di,	
solamente para ti nací:	
más soy tuya que no mía.	
ABEL.	
Estimo, Délbora hermosa,	
el favor, y en Dios confío	260
que serás el dueño mío.	
A mi padre por esposa	
pienso pedirte, gozosa	
el alma de que te amó,	
te mereció y te sirvió;	265
porque si no te sirviera,	
ni a pedirte me atreviera	
ni sin ti viviera yo.	
Estos árboles ³⁴ son jueces	
que me cuestas mil suspiros	270
y que en aquestos retiros	
te nombra el alma mil veces.	
Tal vez ³⁵ saltaron los peces	
en el líquido elemento	
y a tu nombre más atento	275
se vistió el aire de fiesta,	
aspirando la floresta	
suaves lisonjas al viento.	
Voy siguiendo mi ganado	
por la falda de este monte	280
cuando por nuestro horizonte	
sube el sol más alentado.	
Eres tú de mi cuidado	
el sujeto y te prometo	
que cuando en lo más secreto	285
me retiro a hablar con Dios	
le suplico que en los dos	
tenga el matrimonio efeto.	

³³ Se refiere a ella misma, que siempre mantiene la compostura frente a Caín.

³⁴ Este tópico de la poesía amorosa, especialmente de la bucólica, tiene paralelismos con la silva que contiene otro parlamento entre Abel y Délbora en los vv. 934-1035.

³⁵ Con sentido de “alguna vez”, “a veces”, uso muy típico en la época y que volverá a emplearse con este valor en los vv. 971, 1767 y 2189.

DÉLBORA.	A la fuente hemos llegado. El agua quiero coger y el cántaro componer ³⁶ con esta juncia ³⁷ del prado.	290
ABEL.	Mi bien, ¿qué más enramado, qué más galán y florido, que de ti favorecido con tus manos? No hay igual, que en tu marfil su cristal está mejor guarnecido. ³⁸	295
	Yo te miré el otro día con el cántaro cargada, del trabajo fatigada, y llorando, prenda mía, el cántaro se vertía en presencia de tus perlas, envidioso por cogerlas, y, aunque invencible y bizarro, en coral trocó su barro solo para merecerlas. ³⁹	300
	Dichoso -dije entre mí- cántaro, pues has llegado a lograr de mi cuidado lo que yo no merecí. Barro miro en ti y en mí, ⁴⁰ mas con esta diferencia, que aunque es mayor la excelencia del mío por ser criatura, ⁴¹ a ti te sobra ⁴² ventura y a mí me falta licencia.	305
	Yo esta vez he de llevar,	310

³⁶ Délbora va a enramar, envolver en ramas, el cántaro para transportarlo mejor y mantener la frescura del agua.

³⁷ “Especie de junco mui oloroso, que produce unas hojas semejantes a las del puerro; pero más largas y sutiles. El tallo alto de un codo y esquinado, encima del qual arroja unas hojitas juntamente con la semilla. Las raíces son redondas, negras, amargas al gusto, y mui olorosas” (*Autoridades*).

³⁸ Abel le dice a Délbora que el agua (“cristal”) del cántaro está mejor rodeado por sus manos (“marfil”) que por las ramas de juncia; metáforas de origen petrarquista muy recurrentes en el Barroco.

³⁹ Siguiendo con estas metáforas, tan comunes en el periodo barroco, Abel dice a su amada que un día que ella lloraba por la fatiga de llevar el cántaro, él vio que este se inclinaba para recoger sus lágrimas. El cántaro, aun siendo invencible, es decir, difícil de romper, y bizarro, es decir, muy lucido y galán, se transformó en coral para merecer recoger las lágrimas (perlas) de Délbora y, en definitiva, que quedaron engastadas en él.

⁴⁰ Este verso recuerda al pasaje del Génesis (Gén 2:6) en que Dios forma a Adán con barro y, así, todos los hombres estaríamos hechos de esa frágil y vil materia.

⁴¹ Es decir, un ser vivo y, por tanto, creación de Dios, y no un producto del artificio humano.

⁴² “sombra” en el impreso. Errata.

	mi bien, el cántaro al hombro.	320
	Pues que ya tuyo me nombro, lo que es tuyo te he de dar.	
DÉLBORA.	No, señor, déjalo estar, yo le ⁴³ llevaré por ti.	
ABEL.	Eso no, porque nací yo con esa obligación, que en presencia del varón la mujer no ha de ir así. Que fuera en mí grosería y pensamiento muy bajo dejarte a ti en el trabajo, siendo tú señora mía. ⁴⁴	325
DÉLBORA.	Vénzome de tu porfía. Tómale, mi Abel querido, del cristal enriquecido está ya. ⁴⁵ Vamos, señor.	330
ABEL.	De tus plantas el favor el monte y prado ha sentido.	335

Sale Eva y Calmaná.

CALMANÁ.	Como te digo, señora, a Caín tengo afición, hele dado el corazón y mi sentido le adora. Quisiera que con mi padre trataras el casamiento. Dame, madre, este contento, siquiera por ser mi madre.	340	[Redondillas]
EVA.	En buen hora, hija querida, yo hablaré a tu padre Adán, que ya del campo vendrán. ¿La cena está apercibida?	345	
CALMANÁ.	Sí, madre, que mi cuidado jamás en esto faltó:	350	

⁴³ Leísmo. A lo largo de toda la comedia hay varios casos de leísmo y uno de laísmo, que hemos mantenido por ser un uso habitual en la época (por lo que no lo anotaremos en más ocasiones). Todos los criterios lingüísticos y de edición los hemos comentado en el capítulo III, apartado 11, del estudio introductorio.

⁴⁴ Un recurso teatral explotado en esta comedia es el de la utilización de contrarios, como en este caso: la oposición entre Abel y Caín. Abel es muy cortés, refinado y atento con las mujeres, respondiendo al prototipo de galán de la comedia áurea; al contrario, Caín es fiero, tosco y trata a las mujeres con desdén (vv. 361-366), es el anti-modelo. Hay que tener en cuenta que estamos ante los más legendarios antagonistas.

⁴⁵ O sea, que el cántaro ya está lleno de agua.

	siempre con amor sirvió.	
EVA.	De tu padre eres traslado, miro su retrato en ti: por esto te tengo amor.	355
	Tú mereces mi favor, mas una verdad ⁴⁶ me di: ¿correspóndete tu hermano?	
	¿Paga en igualdad tu amor?	360
CALMANÁ.	Ya conoces su rigor, su natural inhumano. Siempre con igual desdén, ingrato me corresponde.	
	Mas ¿cuándo el bien se halló adonde no hay ventura para el bien? Es Délbora más dichosa, aunque con rigor le trata, si bien cuanto más ingrata, la juzga por más hermosa.	365
	Debe de ser natural del hombre amar su desdén y mostrar su amor más bien donde le tratan más mal. ⁴⁷	370
EVA.	Pues Caín no anda acertado, que es villano proceder pagar mal a una mujer ⁴⁸ tanto amor y tal cuidado.	375
	Y habiendo los dos nacido de un mismo parto, parece que más tu amor le merece a Caín para marido; pues aun vuestro mismo ser en su primer formación ⁴⁹	380
	tuvo tan estrecha ⁵⁰ unión que os juntasteis ⁵¹ al nacer.	385
	De donde naturaleza parece ya que os casó, y pues juntos os formó,	

⁴⁶ “Verstad” en el impreso.

⁴⁷ Es curioso lo que saben de relaciones y de comportamientos humanos para ser los primeros hombres, lo que supone un testimonio más de la acomodación de la comedia a las creencias y sentimientos vigentes en el tiempo del poeta, sin importar que, en ocasiones, esto pueda afectar a la verosimilitud.

⁴⁸ Al contrario que Abel, caballeroso y amable.

⁴⁹ Seseo corregido. “formassion” en el impreso.

⁵⁰ Errata. “estrella” en el impreso.

⁵¹ Errata. “juntaseis” en el impreso.

	en los dos el mundo empieza. ⁵²	390
CALMANÁ.	Antes por eso sospecho que mi hermano me aborrece, y por propia no apetece el cariño de mi pecho.	
	Y en esto, madre, he advertido bien su condición ingrata, que el desdén con que me trata es muy propio de marido.	395
	Casonos naturaleza en tus entrañas y, ansí, propia, no me quiere a mí y busca ajena belleza.	400
	Adúltera condición, que de unos en otros pasa, pues dejan su propia casa por la ajena posesión. ⁵³	405

Baja Abel con el cántaro y Délbora, y ella canta.

DÉLBORA (<i>canta</i>)	Aquel monarca del mundo que a lo criado preside, ⁵⁴ desterrado por su culpa, pajiza cabaña vive. ⁵⁵	410	[Romance]
EVA.	Délbora viene cantando aquella historia infelice de nuestra primera culpa. Escucha, que ya prosigue.		
DÉLBORA. (<i>canta</i>)	A vista del Paraíso le ponen para que mire lo que perdió y lo que tiene. ¡Ay Dios, qué estado tan triste!	415	
CALMANÁ	Abel con mi hermana viene.		[Redondillas]
ABEL.	Dulcemente lo has cantado,	420	

⁵² Con Calmaná y Caín “el mundo empieza” porque son los primeros seres creados a través de la procreación, unidos por Dios (Mat. 19: 6). Sin embargo, Caín desea a Délbora, también su contrario. Idea que se relaciona, a su vez, con los vv. 371-374. Véase nota 1.

⁵³ La Ley Mesiánica es muy dura con el adulterio (Deut 22: 22), ya que, en el Génesis, Dios estipula, con la expulsión del Edén, que la mujer será dominada por el hombre (Gén 3: 16). En la doctrina católica, la obligación de ambos cónyuges es mutua (I Cor 7: 2-5).

⁵⁴ Dios puso al hombre frente a la creación, otorgándole el poder de dar nombre a todo lo viviente, siendo este el primer acto de dominación (Gén 2: 19).

⁵⁵ Esta cabaña tiene relación con el texto apócrifo de *La cueva de los tesoros* (véase capítulo III, apartado 5.2.1. del estudio introductorio). También, lo relacionamos con los parlamentos de la tercera jornada, donde los descendientes de Adán defienden ante su abuelo las nuevas formas de vivir: guarecerse en casas, utilizar herramientas para labrar la tierra y defenderse de los animales, etc. (vv. 1725ss).

pues con tu música el prado
y este monte se entretiene.

Ya nuestra madre diviso:
aguardándonos está.

DÉLBORA. ¡Ay Dios, qué fuego! 425

ABEL. Será (*espantase*)

la cerca del Paraíso,⁵⁶

que cada noche se mira
esa misteriosa lumbre.

Y Adán, si sube a la cumbre,
lloroso gime y suspira.

430

Quiso soberbio Caín
acercarse el otro día,
y si atrevido porfía,
le abrasara el querubín.

Bajan.

EVA. Hijos, seáis bienvenidos. 435

ABEL. Danos tu mano, señora.

EVA. Mi corazón os adora.
Abrazadme, hijos queridos.

¿Délbora, vienes cansada?

DÉLBORA. No, madre, porque mi hermano 440
hizo el camino más llano.

EVA. De que te sirvan me agrada.
Agradezco, hijo querido,
el amor que la tenéis,
que vos su esposo seréis, 445
pues de un parto habéis nacido.

ABEL. Por ese favor, señora,
humilde la mano os beso,
y que la estimo confieso.
Pedid a mi padre agora 450
nos dé licencia a los dos
para nuestro casamiento.
Dadme, madre, este contento,
así merezcáis⁵⁷ con Dios

⁵⁶ (Gén. 3: 24) Dios cercó el Paraíso, tras la expulsión de Adán y Eva, con un Querubín provisto con una espada de fuego para que no pudieran acercarse al árbol de la ciencia. En esta comedia ya se ha hecho referencia a esto en los vv. 188-189.

⁵⁷ “merescáis” en el impreso. Nuevo caso de seseo.

	el remedio prometido ⁵⁸ de nuestro feliz rescate.	455
DÉLBORA.	Madre, con Adán lo trate. Yo le quiero por marido, no ha de ser otro mi dueño que Abel, pues para él nací: mano y palabra le di.	460
EVA.	Pues yo la mía os empeño de pedirlo a vuestro padre con todo encarecimiento.	
ABEL.	Si se logra nuestro intento, haréis oficio de madre. ⁵⁹	465

Sale Adán y Caín con dos haces de trigo.

ADÁN.	Suelta los bueyes, Caín, vayan a pacer al prado.	
EVA.	Adán viene.	
DÉLBORA.	Hoy mi cuidado consigue dichoso fin.	470
ADÁN.	Prenda amada.	
EVA.	Vida mía, ¿venís cansado, señor?	
ADÁN.	Sí, mi bien, porque el rigor ⁶⁰ del trabajo de este día ha sido grande, os prometo, ⁶¹ respeto ⁶² de los calores, que el sol a los labradores guárdales poco respeto. Unas parvas ⁶³ he arrancado con harto sudor y afán, mas si es el precio del pan mi sudor, ya le he pagado. Con esto vuelvo a mi casa cansado y con alegría,	475
		480

⁵⁸ Ese remedio sería la redención que vendrá con el nacimiento de Cristo, cuya concepción será sin pecado gracias a la Virgen. Eva, en este sentido, sería la prefiguración de la Virgen María. Las teorías immaculistas, que estuvieron en boga durante los primeros años del siglo XVII, las comentamos en el capítulo II, apartado 3, del estudio introductorio.

⁵⁹ Aunque Eva apruebe la unión de Abel y Délbora, siempre será un compromiso que deba aprobar Adán. Por tanto, su “oficio de madre” será interceder o mediar entre los intereses de los enamorados y su padre.

⁶⁰ Estos dos versos tienen la misma estructura que los versos 440-441.

⁶¹ “Vale tambien asseverar o assegurar alguna cosa” (*Autoridades*).

⁶² Simplificación del grupo consonántico de “respeto”, es decir, “respeto a los calores”.

⁶³ “Mies tendida en la era para trillarla, o después de trillada, antes de separar el grano” (*RAE*)

que este pan de cada día ⁶⁴	485
mi sudor tiene por tasa.	
A este precio nos le vende	
Dios. Llegad, hijos, tomalde ⁶⁵	
porque no se da de balde	
este pan a quien le ofende.	490
Lágrimas ha de costar	
si se quiere merecer,	
que el pan no le ha de comer	
quién no sabe trabajar. ⁶⁶	
¿No reparáis en la hormiga, ⁶⁷	495
que en el rigor del verano	
coge codiciosa el grano	
advertida en su fatiga,	
y que al pequeño granero	
con trabajo le conduce	500
y a corta parva reduce	
el fruto de un año entero,	
con esto al hombre enseñando	
a que no esté perezoso,	
que con su afán cuidadoso	505
el nuestro solicitando?	
Pues así me considero	
cuando lo trabajo yo,	
que aunque mi sudor costó,	
vosotros sois el granero.	515
DÉLBORA.	Padre y señor, Dios te guarde
	por el amor que nos tienes.
ADÁN.	Hijas, son cortos mis bienes.
	Pobre estoy, llegasteis tarde.
	Perdí mi primero bien,
	hallé mi primero mal,
	y dejome sin caudal
	la culpa.
CAÍN.	¿Que siempre estén
	tus pensamientos altivos,

⁶⁴ La famosa frase nos recuerda a la liturgia eucarística, al Padrenuestro. En este momento Adán presenta el pan. Y recuérdese, también: “ganarás el pan con el sudor de tu frente” (Gén 3: 19).

⁶⁵ Aquí, Adán, ofrece el pan, recordándonos a “Venid y comed todos de él...”

⁶⁶ Sigue con las alusiones al pan de la Eucaristía.

⁶⁷ Adán, en una especie de prefiguración de lo que sería un sacerdote que oficia una misa, sermonea a su familia recurriendo, como era habitual (y casi preceptivo) en las homilías, a *exempla*, como en este caso la comparación con la laboriosa hormiga. De forma similar otras obras como, por ejemplo, el *Bestiario toscano* (Sebastián, 1986), servía para enseñar a los hombres, práctica habitual desde el medievo. Aquí, los oyentes son sus propios hijos (v. 515). Este pasaje podría ser considerado un indicio de la posible condición sacerdotal del autor.

	con el llanto afeminados? ⁶⁸	525
ADÁN.	¡Ay, Caín, que mis pecados aun agora están muy vivos!	
EVA.	Trae un asiento a tu padre, Calmaná.	
CALMANÁ.	Sentaos, señor.	
DÉLBORA.	¡Con qué respeto y amor que trata a Adán nuestra madre!	530
CAÍN.	¿Agrádate aquel respeto? ⁶⁹	
DÉLBORA.	Sí, Caín, que el amor es con la mujer muy cortés.	
CAÍN.	(No es el mío tan discreto. Es Abel más comedido. Quiérete más tiernamente. ¿No os entretuvo [en] la fuente? Como él es tan advertido, ¿quién duda que te diría mil regalos y favores, y que de vuestros amores envidia el prado tendría? ⁷⁰ Pues vive yo, y vive Dios, ⁷¹ que no os habéis de gozar y que tengo de cortar este lazo entre los dos).	535
EVA.	El sudor quiero limpiaros, mi bien. Muy cansado estáis, ¿por qué tanto trabajáis?	540
ADÁN.	¿Cómo puedo sustentaros? Dios me crió labrador, y fue mi estado primero: nací para jardinero en la casa del Señor.	550
	Por esto, a su Paraíso, desde donde me formó, para mi bien me llevó, mas yo, necio y sin aviso, perdí por un breve gusto eterna felicidad;	555
		560

⁶⁸ Caín tilda a Adán de afeminado, al igual que hizo con Abel en el verso 25. Él, tan burdo y fiero, encuentra la bondad de Abel o la humildad de Adán afeminadas.

⁶⁹ El tosco y semisalvaje Caín se extraña del afecto que una esposa y madre muestra hacia su marido.

⁷⁰ Recuérdense los versos 299-308 del parlamento entre Abel y Délbora en la fuente.

⁷¹ Este juramento presenta a Caín como el primer blasfemo, un ejemplo más de su egolatría, que se seguirá observando en los sucesivos parlamentos, y que anticipa la tragedia fratricida.

pues quien obró tal maldad,
que pague la pena es justo.
Allí trataba con flores,
aquí lidio con espinas,
que flores y clavellinas
se trocaron en dolores.
Y cuando lloroso aquí,
en mi trabajo suspiro,
digo a cada flor que miro: 565
“*Aprended, flores, de mí*”.⁷²
No os fieis en la hermosura
que veis al amanecer,
porque puede anochecer,
y no hay flor que esté segura. 570
En mí documento⁷³ os doy:
flores, no os desvanezcáis,⁷⁴
pues en esta flor miráis
lo que va de ayer a hoy.
Ayer, girasol divino, 575
mi sol miraba a porfía,⁷⁵
mas llegó la noche fría
y apagué mi desatino.
Hijos, flores sois, de mí
ved a quien el ser os dio, 580
y mirad cuál estoy yo
*que ayer maravilla*⁷⁶ *fui.*
Plantas sois, temed rigores:
nadie presuma bizarro,
que todos somos de barro, 585
Sombra vil, caducas flores.
Miradme a mí cómo estoy
sujeto a pena de muerte.
Ayer era justo y fuerte

⁷² Los vv. 571 al 595 son una glosa de la celebérrima cancioncilla de Góngora *Aprended, flores, en mí*. Muy conocida y glosada tanto en el folklore como en la literatura culta desde el S. XVII hasta el S. XX, en España y, especialmente, en Hispanoamérica (Pedrosa, 1998: 81-92). Este es un ejemplo más en la interminable lista de reescrituras que de ella se han hecho, con la salvedad de que hasta el artículo de Vega García-Luengos (2016: 173-204) era desconocido. Más adelante, Adán se auto identifica con el símbolo de la caída en el pecado, lo que será redimido por Jesucristo, su descendiente, al fin y al cabo. Asimismo, advierte a sus hijos para que no cometan sus mismos pecados, como ya hizo en los vv. 495-506, siguiendo un esquema homilético.

⁷³ Es decir, una prueba de lo que les está diciendo.

⁷⁴ “Desvanecer: Metáforicamente vale dar ocasión de presunción y vanidad, adulando a otro con desproporcionadas y excesivas alabanzas” (*Autoridades*). Es decir, “no os envanezcáis”.

⁷⁵ “Porfía: Significa también la continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón” (*Autoridades*).

⁷⁶ Las maravillas son un tipo de flor de la familia *Nyctaginaceae*, comúnmente llamadas dondiego de noche.

	<i>y hoy sombra mía no soy.</i>	595
	Acabose mi privanza. ⁷⁷	
	El primer monarca ⁷⁸ fui,	
	y, pues de mi ser caí,	
	¿quién no temerá mudanza?	
	Nadie tiene estable suerte,	600
	infalible es la caída,	
	pues aun en mí halló la vida	
	el tropiezo de la muerte ⁷⁹ .	
CAÍN.	Cada vez que muerte nombras	
	recibo tanto pesar	605
	que a ti te quisiera dar	
	la muerte con que me asombras.	
ABEL.	Caín, tu lengua se enfrene.	
	Tente, no muevas el labio,	
	que hacer a mi padre agravio	610
	en ti disculpa no tiene.	
ADÁN.	Calla, Abel. Tiene razón	
	Caín, pues que mi pecado	
	a muerte me ha condenado.	
	Yo le di juridición ⁸⁰	615
	a la muerte contra mí, ⁸¹	
	y así con razón se queja.	
ABEL.	Sí, pero mal se aconseja	
	en hablar así de ti.	
ADÁN.	¿No ves, Abel, que aquel ser	620
	que tiene nació en mi culpa, ⁸²	
	y que eso mismo disculpa	

⁷⁷ “Privanza: El favor, valimiento y trato familiar que el inferior tiene con el Príncipe o superior” (*Autoridades*). Es probable que este verso hiciera recordar al público los dos grandes ejemplos de mudanza de fortuna: don Álvaro de Luna y, el más contemporáneo, conde duque de Olivares, aunque aún no había perdido totalmente su crédito político (1643) cuando se escribió esta comedia.

⁷⁸ “mocarca” en el impreso. Errata. Esta condición de Adán como primer monarca del mundo ya había sido cantada por Délbora en el v. 407 y aparecerá de nuevo en los vv. 1715 y 2174.

⁷⁹ Evocación de la pérdida del Paraíso terrenal. La suerte o fortuna es inestable, en cualquier momento puede cambiar de forma brusca. Su mudanza afecta a todos por igual, lo que se ha convertido en un motivo fundamental en la literatura de todo tipo y época, especialmente en el Barroco. En esta comedia, la suerte que más se menciona es, sin duda, la de Caín, ejemplificándose en la tercera jornada (vv. 1847, 2061, 2084 y 2115). Aunque este sea el único caso en el que se menciona la fortuna de Adán, resulta un ejemplo con mucho más sentido, máxime si se tiene en cuenta la advertencia que hace a sus hijos para que no cometan sus mismos pecados, como ya hizo en los vv. 495-506. De esta forma, sigue con el esquema homilético que venimos observando y que se corresponde con ciertas partes de la eucaristía. Ver notas 64, 66, 67, 89, 85 y 105.

⁸⁰ Forma frecuente en la época de “jurisdicción”.

⁸¹ Porque la muerte entra en el mundo y en la historia de los hombres como consecuencia del pecado original.

⁸² El pecado adamítico produce en sus descendientes una mutación intrínseca, es decir, su pecado se ha trasmisido a toda la raza humana hasta la llegada de Cristo redentor. Si con el pecado original se trasmitió la muerte a los hombres, con Jesucristo la redención y, por lo tanto, la vida (eterna).

	su modo de proceder?	
	Que nacer el mal del mal	
	aquestos efetos hace,	625
	que quien en la culpa nace	
	no es hijo, sino fiscal.	
	¿Viste víbora que cría,	
	adúltero de murena, ⁸³	
	y que a su pecho la pena	630
	de su misma culpa envía,	
	pues llegando la ocasión,	
	en vez de parir revienta, ⁸⁴	
	y es de su primera afrenta	
	castigo en la ejecución?	635
	Tal a Caín considero,	
	hijo del primer pecado:	
	nació sin estar llorado,	
	fue de mi culpa heredado	
	y, como entonces nació	640
	de tanta malicia lleno,	
	es víbora que el veneno	
	contra su padre vertió.	
	Mas tú, que después naciste	
	entre nuestra penitencia,	645
	eres hijo de obediencia	
	y a tu padre pareciste.	
EVA.	Siempre, Caín, con tu furia	
	nuestra dulce paz inquietas	
	y a tu padre no respetas.	650
	Pues sábete que esta injuria	
	sabrá castigar el cielo.	
CAÍN.	Aborreceíme los dos.	
ADÁN.	Eva, dejalde, por Dios,	
	que de su furor apelo	655
	al divino tribunal,	
	donde hallarás su desdén,	
	que no ha de acabar en bien	
	quien al padre trata mal.	
	Poned la mesa, hijas mías:	660
	cenemos, no haya pesar,	

⁸³ Connotación lujuriosa de la serpiente relacionada con la mujer. Ver capítulo III, apartado 5, sobre las fuentes de la comedia.

⁸⁴ Alusión a que la víbora, al parir, revienta. Ver capítulo III, apartado 5, sobre las fuentes de la comedia. Estamos ante un nuevo símil con animales empleado por Adán, como sucedía unos versos más arriba con las hormigas (vv. 495-506).

porque se ha de madrugar
al trabajo de estos días.

Sacan una mesa cubierta de flores con pan y fruta⁸⁵

ADÁN.	Caín, hijo, aquí te sienta junto a mí, que tu rigor no te quita el ser mayor.	665
CAÍN.	(Esto mi furor aumenta).	[Aparte]
ADÁN.	Siéntese aquí Calmaná.	
CAÍN.	Délbora esté junto a mí.	
ADÁN.	Nacisteis juntos y ansí lo que es tuyo se te da. Délbora esté junto a Abel, pues el cielo los juntó; que si ella con él nació, es razón viva con él.	670
CAÍN.	(¿Que esto permitan los cielos, y este me turbe el solaz ⁸⁶ , y en la mesa este rapaz cada día me dé celos? Pues yo saldré de esta pena).	675
EVA.	Mi bien, dad la bendición a la mesa.	
ADÁN.	Esa es acción que el mismo cielo la ordena. No se ha de comer el pan sin sudor ni sin fatiga y sin que Dios lo bendiga en el trabajo de Adán.	685

*Pone las manos sobre el pan y alza los ojos al cielo⁸⁷ y ve una cometa en forma de quijada⁸⁸ de
fuego.*

Mas, ¡válgame el cielo santo!
¡Qué nueva estrella se ha visto!
En vano el temor resisto.
¡Grande luz, horrendo espanto!

⁸⁵ Esta acotación nos recuerda a un altar, que sigue corroborando la comedia como la consecución del rito eucarístico.

⁸⁶ “Consuelo, placer, espacamiento, alivio de los trabajos” (RAE).

⁸⁷ Clara evocación eucarística.

⁸⁸ Dada la falta de detalles concretos en el pasaje bíblico del primer asesinato del mundo se han propuesto varios utensilios de los que se valió Caín para matar a su hermano. Uno de los más difundidos es la quijada de asno. Otras tradiciones documentan el asesinato con una piedra.

	Esta estrella no es perfeta, ni natural su hermosura. ¡Oh, qué grande desventura amenaza si es cometa! ⁸⁹	695
EVA.	¡Ay, Dios, que en sangre se muda!	
ABEL.	Nunca vi estrella tan roja.	
CALMANÁ.	¡Ay, hermana, qué congoja! Estoy con la pena muda.	
CAÍN.	Pues ¿por qué, Adán, te acobarda tu valor? ¿De qué teméis? ¿Esta luz aborrecéis? ¿Hay estrella más gallarda? Ese sangriento arrebol la hermosea y autoriza, que esa estrella es la ceniza de los incendios del sol. Vive Dios, que es la más bella que en toda mi vida vi: si con estrella nací, quisiera nacer con ella. ⁹⁰	700
	Esta estrella a nuevas glorias con lo sangriento convida. ⁹¹	705
ADÁN.	¡Ay, Caín, fiero homicida! Tus culpas serán notorias.	715
	Ya en la fragua de tu pecho se ha formado algún gran mal, pues tan sangrienta señal te tiene tan satisfecho.	
EVA.	Amigo, esposo, señor, decidnos qué significa esta estrella.	720
ADÁN.	Pronostica gran mal cuando estas se ven	

⁸⁹ Hasta el siglo XVIII los cometas eran interpretados como señales divinas para prevenir al hombre de sus pecados. Véase el capítulo III, apartado 7.1 del estudio de la obra. En cuanto al cometa, podría verse en él también una prefiguración, aunque *a contrario*, de la estrella de Belén: si esta anuncia la llegada definitiva del salvador mesías, aquí el cometa anuncia la muerte del primer justo que tendrá que ser redimida por aquél. El cometa será señal de muerte (Caín reconocerá su misma forma en la quijada homicida, con lo que el cometa lo “guía” hasta ella), mientras que la estrella de Belén será señal de vida (la única auténtica).

⁹⁰ “Nacer con estrella” se refiere, en la astrología judiciaria, a la conjunción de planetas en el momento del nacimiento. Hay conjunciones planetarias que se consideran positivas como la de Saturno, Júpiter y Marte, los tres planetas superiores, especialmente cuando se da en la casa de Piscis (Hurtado, 1984: 82). Como las conjunciones se consideraban augurios de sucesos notables, el nacimiento de Caín, sin duda, debió de coincidir con este fenómeno astrológico, aunque de signo negativo, profetizando la primera muerte del mundo.

⁹¹ Es curiosa esta intervención de Caín profetizando lo contrario que Adán, y por lo cual es acusado de homicida por primera vez.

	en el cielo; no hay señal que amenace mayor daño.	725
CAÍN.	Este es manifiesto engaño.	
ADÁN.	Tú, Caín, no sabes cuál es la causa de este efeto, porque si tú la supieras, es cierto que la temieras, y que la temo os prometo.	730
CAÍN.	Pues tu ciencia es tan perfecta, di el prodigo de esta estrella.	
ADÁN.	Atended, hijos, que en ella os diré lo que es cometa.	735
	Influyen todos los astros continuamente en la tierra y, según sus calidades, varios vapores engendra: unos húmedos y fríos, y otros de naturaleza seca y cálida, que son los que al fuego se semejan. ⁹²	
	Y aunque tienen varias formas, ⁹³ la que veis discordia ostenta, efeto que de una envidia será aborto ⁹⁴ de violencias.	740
	Presagio es de muerte injusta: padecerá una inocencia a manos de una malicia.	745
	Mas, ¡ay, qué terrible pena! ¡Qué castigo, qué rigores le amenazan, le amedrentan al homicida primero, que, violando ley eterna, será de la primer muerte	750
	él solo causa primera,	755

⁹² Estos vapores se refieren a la Teoría de los Humores. Desde la Antigüedad se había creído en estos cuatro humores: sangre (aire-primavera-infancia), bilis amarilla (fuego-verano-adolescencia), melancolía o bilis negra (tierra-otoño-madurez) y flema (agua-invierno-senectud), como se recoge en la obra anónima *De mundi constitutione*, (Klibansky et al., 1991: 29). Los humores estaban relacionados con los cuatro elementos, con las cuatro estaciones y las cuatro etapas de la vida, y se los ponía en relación con los elementos cósmicos y la división del tiempo. También se pensaba que dominaban toda existencia y la conducta de la humanidad y, según se combinaran en el cuerpo humano, determinaban el carácter del individuo. Por tanto, “unos húmedos y fríos” se corresponden con sangre y flema, y aquellos de “naturaleza cálida y seca” son bilis amarilla y negra.

⁹³ Vuelve a referirse a los astros, no a los vapores.

⁹⁴ “Aborto: Se toma freqüentemente por cosa prodigiosa, suceso extraordinario, y portento raro” (*Autoridades*).

el solo instrumento infausto,
el solo venganza fiera,
que dé motivo a la envidia,
que abra a la traición la puerta!
Rogad a Dios, hijos míos,
no permita, no consienta
dé principio vuestra sangre
a tan infeliz tragedia.⁹⁵ 760
765

Desmáyase Abel.

EVA. Ya, Adán, Abel se murió,⁹⁶
vino su edificio a tierra.
¡Ay, hijo del alma mía,
qué de lágrimas me cuestas!
770
ADÁN. No es muerte: desmayo ha sido.
Pulsos tiene: las arterias
los espíritus vitales
muestran, aunque con flaqueza.
CAÍN. (Lloralde, lloralde todos. 775
Yo aseguro que, si fuera
el desmayado Caín,
que no os diera tanta pena).⁹⁷
ADÁN. ¡Hijo, Abel, hijo querido!
Délbora, llega y alienta
su corazón desmayado.
780
DÉLBORA. Sabe el cielo que quisiera,
aunque costara mi vida,
darle nueva vida, y piensa
que le estimo y que le adoro.
CAÍN. (¿Que esto mi padre consienta? 785
Morirá Abel sin remedio:
yo decreté la sentencia.
Por él sin duda se ha visto
el espantoso cometa).
ADÁN. Parece que vuelve en sí.
Hijo, amigo, vida nuestra,
790

⁹⁵ Tanto Abel como sus hermanas serán también portadores de la sangre que heredarán los seres humanos y que combatirán el mal de los descendientes de Caín.

⁹⁶ Hay que tener en cuenta que ni Eva ni ninguno de ellos ha visto aún morir a nadie. Por eso, confunden un desmayo con la muerte.

⁹⁷ Aparte no marcado en el impreso.

reparo de nuestras culpas,⁹⁸
 ¿no me respondéis? ¿Es esta
 la obediencia a vuestro padre?

Vuelve del desmayo.

ABEL.	¡Ay, mi Dios!	
ADÁN.	Fuerza es que vuelva en sí de aquel accidente.	795
DÉLBORA.	¡Qué pálido el color muestra! Marchitose su hermosura.	
CAÍN.	(¡Que tanto a todos les pesa la pena que Abel padece! Pues yo les daré más penas, siendo cierzo ⁹⁹ que marchite tan juvenil primavera). ¹⁰⁰	<i>[Aparte]</i> 800
ABEL.	Pues, padre, ¿así me lloráis? ¿Vosotros lágrimas tiernas derramáis por quien no es digno que le sustente la tierra? ¹⁰¹	805
ADÁN.	¡Ay, hijo del alma mía! Tu humildad [y] tu inocencia ¹⁰² hasta el cielo se levanta, y eres la palma ¹⁰³ primera, que con el peso oprimida vitoriosa se descuella. ¹⁰⁴ Vamos, Eva, a la cabaña. Repose Abel.	810
EVA.	Dulce prenda,	815

⁹⁸ La muerte y “resurrección” de Abel simboliza la limpieza de la culpa de Adán y Eva, como después de los siglos sucederá con Jesucristo; un concepto que ya ha aparecido en los vv. 636ss. En los vv. 1338-1339 se retoma esta idea con el sacrificio que Abel ofrece a Dios y que se dice explícitamente: “permitid que sea figura / del restaurador de Adán”. En la Biblia hay varias alusiones al derramamiento de sangre de los justos, empezando con Abel, tradición que se recoge en diversos pasajes: Gén 4: 10; Mateo 23: 34-36; Lucas 11: 49-51; Hebreos 11: 1-4; Hebreos 12: 24.

⁹⁹ “Viento que corre del Septentrión, frío y seco” (*Autoridades*).

¹⁰⁰ Aquí, al igual que en el v. 761, parece haber una prefiguración de Judas en Caín. Lo cual se corrobora con los vv. 821 y 822.

¹⁰¹ Abel es modelo de humildad. Estos versos nos recuerdan a Mt. 8: 5-11: “Señor, no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme”.

¹⁰² En este verso se ha deshecho la sinalefa en “tu inocencia”, por lo que se ha añadido la conjunción “y” para adecuar el cómputo silábico.

¹⁰³ Nuevo *exemplum*, esta vez referido al ámbito vegetal. Además, es una clara prefiguración neotestamentaria, puesto que nos remite la Resurrección de Cristo. Aquí, como ya hemos visto, es Abel “la palma primera” símbolo de resurrección al volver en sí tras su desmayo.

¹⁰⁴ Descollarse, verbo pronominal: “Sobresalir, excediendo entre otros por más alto. Fórmase de la voz *Cuello* y de la preposición *Des*, que aumenta la significación, como quien dice que una cosa levanta el cuello sobre otras” (*Autoridades*).

en brazos de vuestros padres
seguro vais del cometa.

ADÁN. Alzad la mesa, hijas mías.¹⁰⁵

DÉLBORA. Vamos, hermana.

Vanse.

CAÍN. Esta cena
nos dará Abel porque es justo, 820
pues yo le daré tras ella
crüel muerte en ese monte:¹⁰⁶
veremos si su inocencia
le defiende de mis manos
o si mienten las estrellas. 825

¹⁰⁵ Según el esquema homilético que hemos estado viendo en toda esta primera jornada, este es el momento en el cual termina la misa y, por tanto, se quita la mesa/altar. Veremos otra similitud en la tercera jornada. Ver nota 204.

¹⁰⁶ Prefiguración de la última cena y muerte de Cristo en el monte Calvario. Es interesante que esta prefiguración de la muerte de Cristo en el personaje de Abel se haya situado al final de la primera jornada, lugar estratégico por la importancia que tiene dramáticamente los comienzos y los finales de cada jornada o acto.

Jornada segunda

Sale Caín y Calmaná

CALMANÁ.	Caín, esposo, ¿es posible que no te obliga mi amor?	[Redondillas]
CAÍN.	Si soy el mismo rigor, cansada estás e insufrible. Basta que mi padre Adán ya contigo me casó: si mi voluntad forzó, los celos me vengarán, que, aunque di el consentimiento y contigo me casé, a Délbora le entregué el alma y el pensamiento.	830
CALMANÁ.	Pues, Caín, si te aborrece Délbora con tal rigor, apetece mi favor.	835
CAÍN.	Un imposible apetece mi solícito cuidado. No quiero yo por querer, sino solo por vencer este imposible intentado. Para causarla pesar solicito sus favores, que en venciendo sus rigores, la tengo de despreciar, y la quiero por mi gusto; después la aborreceré, que yo no guardo más fe. ¹⁰⁷	840
CALMANÁ.	Ese efecto es muy injusto. Discurre más racional en tu libre pensamiento.	845
CAÍN.	Yo no tengo más talento: esto alcanza mi caudal. ¹⁰⁸	850
CALMANÁ.	Yo te quiero porque es justo, pues que para ti nací.	855
CAÍN.	Pues yo te aborrezco a ti,	860

¹⁰⁷ Como se puede apreciar en esta intervención de Caín, entre las notas negativas que se acumulan en su pintura está la del burlador, figura destacada en el teatro aurisecular.

¹⁰⁸ La soberbia de Caín debe hacer que entendamos estos versos en sentido irónico.

	no más de por ser mi gusto.	
CALMANÁ.	Acábense tus rigores: no me atormenten recelos. ¹⁰⁹	
CAÍN.	¿No basta pedirme celos, mas también decirme amores? 865	
	A esto llama matrimonio mi padre: ¡por Dios, que erró! A esto llamáralo yo un tormento del demonio.	
	Calmaná, tu amor es necio. 870	
	Olvídame. ¿Qué me quieres, si ya no es que las mujeres siempre amáis vuestra desprecio?	
CALMANÁ.	En mí no reina ese vicio.	
CAÍN.	¡Qué necia estás en tus quejas! 875	
CALMANÁ.	¿Por qué te vas y me dejas?	
CAÍN.	Porque voy al sacrificio que manda ofrecer Adán a mí y a mi hermano Abel para ver a Dios. En él 880 nuestras oraciones van.	
	Esto dice que conviene Adán a nuestro remedio. ¹¹⁰	
CALMANÁ.	Aplacar a Dios es medio que a su clemencia conviene. ¹¹¹ 885	
CAÍN.	Sí, pero por cumplimiento yo le ofrezco a Dios mis dones, que no sé qué son visiones, ni en mi trabajo lo siento. Ofrecerle he las espigas 890 de los más ruines manojo, pues la tierra me da enojos y el cielo me da fatigas.	
CALMANÁ.	Ausentarte es gran rigor.	
CAÍN.	El sacrificio es forzoso. 895	
CALMANÁ.	No esté tu amor riguroso.	
CAÍN.	No sé las leyes de amor.	
CALMANÁ.	¡Que no te ablande mi llanto...!	
CAÍN.	Antes crece mi dureza.	

¹⁰⁹ Ilegible en el impreso. Conjeturamos “recelos”.

¹¹⁰ O sea, Caín va a presentar su sacrificio ante Dios no porque lo deseé, sino porque su padre se lo ha pedido para conseguir el perdón de los pecados que el mismo Adán cometió. Por esta razón, ofrecerá a Dios lo peor de su cosecha (v. 891); y de ahí el rechazo de su ofrenda.

¹¹¹ Errata, no sabemos si del autor o del copista, al repetir “conviene” con idéntica categoría gramatical.

CALMANÁ.	Mira, Caín, que es fiereza.	900
CAÍN.	De tu paciencia me espanto.	
	Es imposible quererte.	
CALMANÁ.	Y en mí imposible olvidarte.	
CAÍN.	Calmaná, yo no he de amarte.	
CALMANÁ.	Caín, ni yo aborrecerte.	905
	Mal me pagas.	
CAÍN.	Soy ingrato.	
CALMANÁ.	No me estimas.	
CAÍN.	Soy esquivo.	
CALMANÁ.	Por ti muero.	
CAÍN.	Sin ti vivo.	
CALMANÁ.	Ten amor.	
CAÍN.	De amor no trato.	
CALMANÁ.	Pues vete, ingrato sin fe.	910
CAÍN.	Ese es mi mayor blasón.	
CALMANÁ.	Eres fiera.	
CAÍN.	Soy león. ¹¹²	
CALMANÁ.	Necio estás.	
CAÍN.	Firme seré, que a Délbora solo adoro.	
	Quédate a Dios, ¹¹³ que me enfadas.	915
CALMANÁ.	A los cielos desagradas.	
CAÍN.	No tengo al cielo decoro.	

Vase.

CALMANÁ.	¿Que así me dejas, cruel? Dente castigo los cielos y mueras ardiendo en celos de los aumentos de Abel. ¹¹⁴	920
	No aceté tu sacrificio Dios ni el cielo lo reciba, ¹¹⁵ pues tu condición esquiva va precipitada al vicio.	925

Y pues tu villano trato
tan ingrato es para mí,

¹¹² El león tiene una significación ambivalente. Por un lado, alude a la naturaleza divina de Cristo y a la resurrección (en relación con los tres días que pasan las crías de león “como muertos y ciegos” al nacer); y, por otro, su imagen es emblema de Satanás, según I Pedro 5:8. También, David (Salmos 21, 22) y Sansón (Libro de los Jueces 14: 5-8) lucharon contra leones, imagen del demonio (Sebastián, 1986: 11).

¹¹³ Expresión de la época que equivale a “Ve con Dios” o “Queda con Dios”.

¹¹⁴ La anticipación de las acciones futuras es uno de los recursos dramáticos que mejor funcionan, especialmente en casos de historias tan conocidas como esta.

¹¹⁵ No se ve claro en el impreso. Parece leerse “resiva”, lo que sería un nuevo caso de seseo.

el cielo forme de ti
tu mismo castigo ingrato.
Mas Délbora y Abel vienen. 930
Yo me quiero retirar,
que no es razón estorbar
los que tanto amor se tienen.

Salen Abel y Délbora.

ABEL. Hermoso dueño mío, [Silva]
ya tengo el sí de nuestro amado padre, 935
y en el cielo confío
que se logre el intento de mi madre.
El alma está gozosa
en ver que tú has de ser mi dulce esposa.¹¹⁶
Dígoselo a las fuentes, 940
que en su cristal me dan mil parabienes,
y miro en sus corrientes,
Délbora hermosa, si a estos valles vienes,
que el agua me lo avisa
con lengua de cristal, boca de risa.¹¹⁷ 945
No cuando rompe el alba
de su montaña el desabrido ceño,
haciendo dulce salva¹¹⁸
al sol, padre común de todo dueño,
se mira más florido 950
el prado, que de ti favorecido.
Lisonjeras las aves,
si te sienten venir, con alegría
en acentos süaves
crece en su contrapunto el armonía, 955
y en la jaula del aire
publican de tus gracias el donaire.
Alégrese el ganado,

¹¹⁶ El “matrimonio” entre Abel y Délbora prefiguraría también el del Amado y la Esposa del *Cantar de los Cantares*, que, a su vez, también prefigura el de Cristo y la Iglesia. Abel no logrará el casamiento con Délbora, pero Cristo sí el suyo con la Iglesia.

¹¹⁷ Esta expresión podemos encontrarla en otras comedias de la época como en *La traición contra su dueño* (1616), de Felipe Godínez; en *El rey Bamba* (1590-1598), *La bella malmaridada* o *La cortesana* (1598), *San Diego de Alcalá* (1613), de Lope de Vega; en *La mujer que manda en casa* (1612), de Tirso de Molina; en *El hombre encantado* (1622), de José de Valdivieso, así como en otras composiciones como romances o crónicas. A modo de ejemplo, podemos citar la *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600), en la que su autor, fray José Sigüenza, define así esta expresión: “Regozijaranse mis labios quando dixeren cantares a vos (no ay donde mas viuamente se descubra el alegria que en los labios, donde se sujet a la risa, donde venimos a dezir, boca de risa)” (*CORDE*).

¹¹⁸ “selva” en el impreso. Es errata por “salva”.

- retocen con las madres los corderos
 y el manso regalado, 960
 tras el dulce balar de los primeros,
 y halle yo en su armonía,
 que te sienten venir, Délbora mía.
- DÉLBORA. Yo siento, esposo mío
 —bien puedo darte, Abel, nombre de esposo, 965
 que en el cielo confío
 que lo has de ser, y que mi amor dichoso
 logrará su deseo
 en ti que eres del alma dulce empleo—,
 yo siento, cuando vengo 970
 tal vez al campo a darte la comida,
 que la vida que tengo
 no es vida si de ti no toma vida;
 que si no estás presente,
 ni es posible vivir ni que me aliente. 975
 Yo siento que las fuentes
 espejos son en que mis males miro;
 y en sus claras corrientes,
 cuando me llego a ver, luego suspiro
 porque me causa enojos 980
 no mirarme en las niñas de tus ojos.
 Yo siento que este prado,
 si no le miras tú, luto se viste,
 y mi pobre ganado,
 cuando le faltas tú, camina triste, 985
 su pasto perdonando,
 hasta llegar a ti siempre balando.
 Yo siento que en mi pecho,
 al acercarme a ti, se alegra el alma
 y, el gusto satisfecho, 990
 se anega el corazón en dulce calma,
 arrojando a los ojos
 del piélago de amor dulces despojos.
 Yo siento, si te miro,
 un no sé qué que el corazón alienta.¹¹⁹ 995
 Mas luego me retiro;
 lo mismo que me anima me amedrenta.

¹¹⁹ Se reproduce aquí la famosa expresión del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: Y todos cuantos vagan / de ti me van / mil gracias refiriendo. / Y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo (Cruz, 1979 y 2002). Aparecerá de nuevo en los vv. 1073, 1326 y 2117. La relación con la obra de San Juan se hace más evidente si tenemos en cuenta que también es un poema entre el esposo y la esposa en un marco bucólico.

De amor es dulce enredo
picar la voluntad y poner miedo.
Yo siento que te adoro, 1000
que vivo en ti: sin ti no quiero vida.
Las lágrimas que lloro,
porque al monte se acerca tu partida,
te dirán mi tormento.
Poco te he dicho, Abel, de lo que siento. 1005

ABEL. Hállose tan ufano,
que si Adán me permite, hermana mía,
que nos demos la mano,
y es voluntad de Dios que llegue el día,
he de ofrecer propicio 1010
al cielo, de alabanza, un sacrificio.¹²⁰

DÉLBORA. Yo quedaré, entre tanto
que vas al monte, mi adorada prenda,
pidiendo al cielo santo
que de Caín te ampare y te defienda, 1015
porque en mi pecho siento
justo temor de su rigor violento.¹²¹

ABEL. Todo es lo que Dios quiere;
mas, si el suceso es malo le permite.
En Dios tu pecho espere 1020
y su favor tu llanto solicite,
que si Dios va conmigo,
ni el animal ni el hombre es mi enemigo.
Aquí a mi padre aguardo,
que de su mano quiero me bendiga. 1025
Un cordero gallardo
llevo a Dios, porque si Dios se obliga
de la intención, yo quiero
darle mi amor, mi celo, en un cordero.¹²²

Mas ya mi padre viene, 1030
y Eva con él, ¡qué dicha!

DÉLBORA. ¡Qué ventura!

ABEL. El cielo me previene
esperanza más firme y más segura,
pues sé que la excelencia¹²³

¹²⁰ Nótese con qué distinta disposición van los hermanos al sacrificio. Es un claro ejemplo de prefiguración crística, pues Jesús se ofreció en sacrificio para redimir a su amada: el alma (de todos los seres humanos).

¹²¹ Délbora anticipa el homicidio de Caín, en forma de sospecha íntima. En cambio, Calmaná ha maldecido a Caín unos versos más arriba.

¹²² De nuevo, una prefiguración neotestamentaria.

¹²³ “Obediencia” en el impresio. Nosotros conjeturamos “excelencia” ante esta clara errata.

del sacrificio estriba en la obediencia.¹²⁴ 1035

Sale Adán y Eva

ADÁN.	Délbora, hija querida. Abel, ¿a solas los dos? Mirad que os améis en Dios, pues es Autor de la vida. Él nos ha de redimir, que a mí me lo ha prometido.	[Redondillas]
EVA.	¿Cómo estáis, Abel querido?	
ABEL.	Como quien se ha de partir a obedecer a mi padre y a dar a Dios sacrificio. ¹²⁵	1040
EVA.	Muéstrese el cielo propicio.	
ABEL.	Vuestro amor estimo, madre.	
ADÁN.	Ya vuestro hermano Caín al monte se habrá partido, al sacrificio ofrecido: solo a Dios tenga por fin. Ratificad la intención, que el que a Dios así se ofrece ¹²⁶ solo su agrado merece cuando le da el corazón.	1045
	No haya discordia en los dos, y la sangre apaciguad, que es la mejor calidad de hacer oración a Dios.	1050
		1055

*Póngase de rodillas.*¹²⁷

ABEL.	Bendígame vuestra mano para que agrade mi ofrenda al cielo.	1060
ADÁN.	Dios te defienda	

¹²⁴ Toda esta escena entre Abel y Délbora es una égloga en forma de silva en la que encontramos todos los elementos propios de estas composiciones, desde los personajes, auténticos pastores, hasta la idealización del amor, pasando por el empleo de todas las metáforas y tópicos asociados tradicionalmente al género bucólico, así como al *Cantar de los Cantares*.

¹²⁵ Nueva prefiguración neotestamentaria: Abel evoca la obediencia de Cristo a la voluntad del Padre ante su pasión y muerte.

¹²⁶ Consideramos que en este verso ha habido un error. En el impreso pone “que al que Dios así se ofrece” y creemos que es un caso de metátesis, deduciendo que el copista puso la preposición “a” antes de tiempo, en vez del relativo “que”.

¹²⁷ Es Abel quien se pone de rodillas ante su padre, como muestran los versos que siguen.

	de la envidia de tu hermano. Baje fuego desde el cielo que tu sacrificio abrase, y desde tus manos pase a las de Dios. Mas recelo, de la traición de Caín y de su loco furor, algún sangriento rigor que a mis años le ¹²⁸ den fin. Llega, Abel, dame los brazos. No sé qué el alma ha sentido que parece –hijo querido– que son los últimos lazos. ¹²⁹	1065 1070 1075
EVA.	Abrazad a vuestra madre.	
ABEL.	Señora, dadme la mano.	
EVA.	Dios te libre de tu hermano.	
ADÁN.	Tierno estoy: al fin, ¹³⁰ soy padre. Délbora, dale tus brazos, pues os habéis ¹³¹ de casar.	1080
DÉLBORA.	Mi amor se ha de confirmar en estos castos abrazos.	
ABEL.	Adiós, padre. Adiós, señora. Hermosa Délbora, adiós.	1085

Vase.

DÉLBORA.	Él mismo vaya con vos.	
ADÁN.	Su inocencia me enamora.	
	Cierto que es este rapaz tan humilde y tan perfeto, que en su virtud me prometo arco seguro de paz. ¹³²	1090

Vanse. Sale Caín con un manojo de espigas.

CAÍN. En lo oculto de estas peñas

¹²⁸ Repárese en que lo correcto sería “les”. Igualmente, vemos un error en el verbo “dar” que debería estar expresado en número singular.

¹²⁹ De nuevo aparecen premoniciones, al igual que las anteriores de Délbora y Calmaná. Todo se anticipa en el texto a modo de prolepsis porque la historia es ampliamente conocida y, así, se consigue la expectación del público.

¹³⁰ Es decir, “al fin y al cabo”.

¹³¹ En el impreso “oveis”.

¹³² Nueva prefiguración neotestamentaria, esta vez, con una anacronía, puesto que el arco de paz se refiere al arco iris que tras el diluvio señala la alianza entre Dios y los hombres (Gén 9: 13-16).

hoy he de lograr mi intento,
 y el sacrificio sangriento
 ha de ser. Ásperas breñas 1095
 que mudas, al parecer,
 sois de mi pena testigos,¹³³
 callad, pues somos amigos,¹³⁴
 no venga el cielo a entender
 mi delito y mi rigor, 1100
 que aunque lengua no tenéis,
 temo que lo publiquéis,
 si es que a Abel tenéis amor.
 No sé si sois compasivas
 ni si al tiempo de quitar 1105
 la vida a Abel podéis dar
 señas de que estabais vivas.
 Que con haceros pedazos
 mi culpa publicaréis
 y de los golpes haréis 1110
 lengua. Mas ¡qué de embarazos
 siento para la traición!
 ¿Quién me acobarda y fatiga,
 pues si no es que yo lo diga,
 estas peñas mudas son? 1115
 Mas en otro trance fuerte
 lidia mi pecho cruel,
 que para matar a Abel
 no sé cómo le dé muerte.
 Si le aprieto entre mis brazos 1120
 quizá perderá la vida,
 o de esta peña partida
 cayendo¹³⁵ le haré pedazos.
 El río encubra esta injuria,
 Abel en él sepultando. 1125
 Mas ¿qué sé yo si nadando
 se librará de su furia?
 No sé cómo le dé muerte.¹³⁶
 Mas ¿qué piedra es la que miro?

¹³³ Repárese en los diferentes testigos de la naturaleza. Si los del amor entre de Abel y Délbora eran flores, fuentes, árboles, etc., los de Caín son “ásperas breñas”. “Breñas, casi generalmente usado en plurál. Los matorrales, malézas, ó espesuras, que crecen en la tierra inculta y fragosa” (*Autoridades*).

¹³⁴ El semisalvaje Caín se declara amigo (y, por tanto, semejante) de las incultas breñas y busca su “complicidad”, aunque, a la vez, teme que desvelen sus intenciones al bueno de Abel (vv. 1102-1103).

¹³⁵ Es decir “cayendo desde esta peña partida”, tras arrojarlo él.

¹³⁶ No sabe cómo dar muerte a Abel, pues nunca nadie había matado a nadie hasta ese momento.

Ve la quijada.

Ya su nueva forma admiro. 1130
Paréceme buena y fuerte.
¿Si tiene virtud secreta,
que parece en lo acorvado
que en su figura ha copiado
la forma de aquel cometa? 1135
Cuidado me da, confieso.
Veamos lo que es. ¡Ay de mí,

Tómala y hiérese.

con ella la mano herí!
Esta no es piedra, que es hueso.
Sangre saca este instrumento: 1140
pues si se saca la vida
en la sangre por la herida,
Abel tendrá fin violento.
Hoy con un golpe crüel
haré que a mis manos muera. 1145

Eco dentro

ECO. ¡Muera!¹³⁷ 1150
CAÍN. ¿Quién responde a voz tan fiera?
¿Quién dice que muera Abel?
ECO. Él.
CAÍN. De aqueste peñasco hueco
el eco ha sido sin duda:
luego aquí no hay peña muda, 1155
pues le da lenguas el eco.
Ya no se podrá ocultar
el mal que mi pecho labra.
Si hay en las peñas palabra,
quién las ha de hacer callar,
porque es intento imposible.
Mas, ya el mal determinado,
no temo ser ocultado
de este peñasco insensible.
Hoy han de acabar mis celos. 1160
Hoy Abel ha de morir,

¹³⁷ Las respuestas del eco no cuentan en el cómputo silábico de los versos.

que Caín no ha de sufrir
tantas penas y desvelos.
La primer ley es mi gusto.
Abel viene y he de ver 1165
si puede Dios defender
de mis rigores el justo.
Mas escondo el instrumento,
que no quiero que le vea,
porque más oculta sea
la ejecución de mi intento. 1170

Entra Abel con un cordero.

ABEL.	Este hermoso recental, ¹³⁸ de mi ganado el mejor, he de ofreceros, señor: pobre y corto es mi caudal. ¹³⁹	1175
	Mas si vuestra condición es no atender a los dones porque de los corazones solo estimáis la intención, siendo la mía de amaros, como a mi primer empleo podrá alentar el deseo, pues es, mi Dios, de agradaros.	1180
CAÍN.	Más presto he llegado yo a cumplir con mi obediencia.	1185
ABEL.	Hermano, tu diligencia siempre a mí se adelantó. Eres en todo el mayor. En ti a mi padre contemplo, porque de tu buen ejemplo es bien que aprenda el menor.	1190
CAÍN.	Claro está que tú me excedes. (Esta humildad me enfurece).	
ABEL.	Y así tu virtud merece de Dios mayores mercedes. Yo sé que estás enojado conmigo, mas no es razón	1195

[*Aparte*]

¹³⁸ “Recental: adj. de una term. que se aplica al cordero recién nacido: y rigurosamente se entiende por el que nació pasado el tiempo regular de la paridera” (*Autoridades*).

¹³⁹ Esto mismo decía Caín en los vv. 856-857, queriendo aparentar humildad de forma sarcástica ante Calmaná. Aquí, la humildad que muestra Abel es causa del enfurecimiento de Caín.

	que llegue ¹⁴⁰ a la oblación ¹⁴¹ sin ir de ti perdonado.	
	La oración mi padre Adán dice que es sangre del justo, y que apaciguar ¹⁴² es justo ¹⁴³ los que al sacrificio van.	1200
	Pues la sangre apacigüemos: no haya rencor en los dos, porque así lo manda Dios; sin él es bien que lleguemos.	1205
	Perdona, dame esos brazos, hermano: hermano yo soy.	
CAÍN.	(Viven los cielos que estoy por hacerle mil pedazos, mas quiero disimular). Siempre, Abel, te tuve amor. Abrázame.	1210 [Aparte]
ABEL.	¡Qué favor!	
CAÍN.	Dulce paz te quiero dar. ¹⁴⁴	1215
ABEL.	Comiéncese el sacrificio, y escoge, hermano, el lugar.	
CAÍN.	Esta peña le ha de dar.	
ABEL.	Muéstrese el cielo propicio. Tú en la peña, yo en el llano mi holocausto ofreceré ¹⁴⁵ y en mi oración pediré por tus aumentos, hermano.	1220
CAÍN.	¡Qué diferentes intentos están hoy entre los dos!	1225
ABEL.	Pues ¿no ves, señor, que Dios, que sabe los pensamientos?	

¹⁴⁰ El verso resulta hipométrico si se hacen las dos sinalefas, habría que renunciar a una de ellas para conseguir el cómputo exacto. O bien, leer “oblación” como tetrasílabo.

¹⁴¹ “Oblación: s. f. Ofrenda y sacrificio que se hace a Dios. Viene del Latino *Oblatio*, que significa esto mismo (*Autoridades*).

¹⁴² El verbo ‘apaciguar’ aparece aquí en forma intransitiva (en el sentido de ‘estar en paz’), al contrario que dos versos más abajo.

¹⁴³ La rima de los vv. 1201 y 1202 es correcta porque las palabras implicadas corresponden a categorías distintas: sustantivo es la primera, y la segunda, adjetivo.

¹⁴⁴ Prefiguración del beso de Judas: la paz de Judas. En esta época, “paz” y “beso” se identificaban. En Covarrubias se recoge: “Besar: [...] El beso es señal de paz, y assí vale en este sentido vna misma cosa, besarse, o darse paz; y quando esta paz, o beso es fingido tienese por fama traición (fol. 93 v.). Y en *Autoridades*, leemos “Beso de paz: En sentido contrário es el que vulgar y comunmente se llama Beso de Judas, porque además de ser fingido y dissimulado, suele ser indício de alguna traición, ó trato perjudicál y contrario”.

¹⁴⁵ “Holocausto: 4. m. Entre los israelitas especialmente, sacrificio religioso en que se quemaba la víctima completamente”. *DRAE*

CAÍN.	¿Quién te ha dicho que Dios sabe lo que yo pienso en mí mismo?	
ABEL.	Siendo de la ciencia abismo, en Él todo objeto cabe. Mi padre Adán me lo dice: si es infinito en su ser, Dios todo lo puede ver.	1230
CAÍN.	¿Cómo, si se contradice Adán y dice que Dios no tiene cuerpo y figura? Pues sin ojos, ¿no es locura decir que nos ve a los dos? ¹⁴⁶	1235
ABEL	Vista se llama su ciencia, y asistencia universal, que Dios mira el bien y el mal con su eterna providencia.	1240
CAÍN.	¿Quieres ver cómo es mentira? Si Dios todo lo mirara, siendo tan bueno, estorbara la culpa cuando la mira, pues, perdiéndole el respeto, cuando mi culpa se atreve, o el pecado no le mueve o se le oculta el secreto. Porque, si ofenderse viera, ¹⁴⁷ pudiéndolo castigar, no lo hacer ¹⁴⁸ fuera pecar y en la culpa consintiera. ¹⁴⁹	1245
	Pues si repugna su esencia de mi culpa la malicia, ¿no ves que fuera injusticia consentirla en su presencia?	1255
ABEL.	Ese argumento condeno, que a Dios no puede manchar el ver al hombre pecar, pues Él por su esencia es bueno; bien que estorbarlo pudiera, pero a mí no me dejara	1260
		1265

¹⁴⁶ Es una auténtica conversación entre un teólogo y un hereje. Ver capítulo III, apartado 6.2 del estudio introductorio.

¹⁴⁷ Es decir, “se viera ofendido” o “viera que es ofendido”.

¹⁴⁸ No hacerlo

¹⁴⁹ “consintiera” en el impreso. Entendemos que el significado del argumento que viene desarrollando el personaje de Caín tiene más sentido con el verbo consentir.

	mi libertad, pues obrara solo cuando Dios quisiera. ¿No ves que ese es error ciego, a mi libertad contrario? ¿Soy yo a encender necesario como la nieve en el fuego? ¹⁵⁰	1270
	No, que libre me formó y libre me dio la esencia: ¿ipues quieres que la presencia me quite lo que me dio?	1275
	Pues si Dios no ha de estorbar que yo obre libremente, aunque me tenga presente, no peca en verme pecar, porque, como inmenso, Dios	1280
	en todo lugar asiste.	
CAÍN.	Si tú alguna vez le viste, haz que se muestre a los dos, que yo, como no le veo cuando la pena me apura,	1285
	aunque Adán me lo asegura, nunca presente le creo. ¹⁵¹	
	Y así no temo que Dios a la culpa dé castigo.	
ABEL.	Esa blasfemia maldigo.	1290
CAÍN.	Pues ¿cómo os atrevéis vos a perderme a mí el respeto?	
ABEL.	Cuando a la verdad te opones, cesan todas las razones de mayoría. ¹⁵²	
CAÍN.	(Prometo que esta injuria he de vengar. La vida le quitaré: primer tirano ¹⁵³ seré. ¡Bájeme Dios a librar! Mi pecho en fuego se abrasa).	1295
		<i>[Aparte]</i>
		1300

¹⁵⁰ Es decir, Abel está defendiendo la idea del libre albedrío (v. 1272) utilizando la antítesis nieve/fuego (recurso muy utilizado en poesía de raíces petrarquistas y en la vertiente amorosa de Quevedo). El ser humano tiene la libertad de pecar o de no hacerlo, por tanto, no es Dios necesario para cometer los pecados, ni peca en ver pecar a los hombres y no actuar (vv. 1276-1281); es el hombre quien actúa en su libre albedrío.

¹⁵¹ La ausencia de prueba no es prueba de ausencia, sería la respuesta aquí a Caín, que roza, como en otros lugares de la obra, el puro ateísmo.

¹⁵² Es decir, de su mayoría de edad respecto a Abel.

¹⁵³ Existen otros ejemplos que emplean este término, especialmente referido a Caín o al Diablo, como primeros tiranos del mundo en la *Jerusalén Conquistada* de Lope de 1609. Ver nota 8.

	Yo veré si hay Dios, Abel.	
ABEL.	Eres el primer infiel.	
CAÍN.	A tu sacrificio pasa, que yo en el peñasco duro ¹⁵⁴ ese trigo abrasaré,	1305
	que cuando ¹⁵⁵ Dios no me ve, donde quiera estoy seguro.	
ABEL.	Sobre ese florido prado seré holocausto de amor, que otro cordero mejor	1310
	en este está figurado. ¹⁵⁶	
CAÍN.	Sacar quiero el instrumento que escondí entre las espigas: hoy cesarán mis fatigas	
	y tendrá fin mi tormento.	1315
	Mas ¡santo cielo, ay de mí!, que del manojo salió una víbora. ¹⁵⁷ ¿Si yo	
	entre el trigo la cogí, si estaba dentro del hueso?	1320
	Infausto presagio es, pero diralo después del sacrificio el sujeto.	
	A Dios le doy lo peor, y aun esto por cumplimiento. ¹⁵⁸	1325
	No sé qué en el alma siento, que nunca le tengo amor.	
	Tome allá su sacrificio: si quisiere, le reciba,	
	que a mí solo me cautiva	1330
	lo cariñoso del vicio.	
	En esta peña le arrojo: no es menester más cuidado,	
	que para Dios es sobrado.	
	¡Harto me costó el manojo!	1335

Arroja el manojo.

¹⁵⁴ Es decir, el altar, que para Caín es “duro” y para Abel es “florido prado” (v. 1308).

¹⁵⁵ Aquí con valor más bien causal: “dado que”.

¹⁵⁶ Se refiere, claro está, a Jesucristo, el cordero eucarístico. Un testimonio más de las abundantes prefiguraciones neotestamentarias.

¹⁵⁷ La víbora como símbolo del homicidio que va a cometer ya lo hemos visto en la nota 84.

¹⁵⁸ Insiste en la idea ya enunciada más arriba. Prefigura la hipocresía farisea neotestamentaria, recogida en varios pasajes bíblicos como: Lucas 11:37-52 y Mateo 23: 27-39, en cuya lectura se advierte la idea de la ascendencia de los fariseos hasta Caín, y donde además se les pone el apelativo de víboras.

ABEL.	Ya al cielo las llamas van: mi Dios, esta ofrenda pura permítid que sea figura del restaurador de Adán. ¹⁵⁹		
<i>Baja fuego del cielo, desaparécese el cordero y cantan dentro.</i>			
CANTAN.	<i>Al sacrificio de Abel está tan propicio el cielo que en él se ve la figura de otro sacrificio eterno.</i> ¹⁶⁰	1340	[Romance]
CAÍN.	Música suena en las nubes. Hacia Abel ya bajó fuego sobre el cordero que ofrece. Mi hermano es a Dios aceto. ¹⁶¹ Mi sacrificio no arde:	1345	
<i>Sale humo.</i>			
	en humo le exhala el viento. Pues no sé yo por qué Dios no estima lo que le ofrezco, que más trabajo me cuesta, pues ando en el campo expuesto a los rigores del sol y a la escarcha del invierno. ¹⁶²	1350	
	Airado estoy y confuso. Desmayó todo mi aliento. La voz de Dios he sentido. La eficacia de su imperio parece que me acobarda;	1355	
	mas ya en mi culpa resuelto no pretendo arrepentirme: solo vengarme pretendo. ¡Muera Abel! Bajo a matarle.	1360	
	Hoy verás tu fin sangriento.	1365	

¹⁵⁹ Nueva prefiguración neotestamentaria. Abel como redentor de los pecados de Adán y Eva. Ya ha sido comentada en la nota 98. Así mismo, esta idea se corrobora con los vv. 1383-1385.

¹⁶⁰ Nueva prefiguración de la pasión y muerte de Cristo.

¹⁶¹ De acepto: “Agradable, bien recibido y admitido, de toda estimación, gusto y aprecio” (*Autoridades*). Con el mismo significado en el v. 1373.

¹⁶² Parece que estas palabras de Caín siguen remitiéndonos a la hipocresía farisea, puesto que en los vv. 890-891 y en los vv. 1324-1325 había confesado que en su sacrificio iba a ofrecer lo peor de su cosecha, solo “por cumplimiento”.

	Del prodigioso cometa hoy se verán los efetos. Diga Adán lo que quisiere y amenácenme los cielos.	
ABEL.	Hermano, ¿tan presto bajas?	1370
CAÍN.	El sacrificio me dejó porque en ti le quiero hacer, por si acaso es más aceto.	

Tómale del brazo.

ABEL. ¹⁶³	Amigo, señor, hermano, ¡oh, qué enojado te veo! ¿Por qué me matas sin culpa? Dime, dime en qué te ofendo.	1375
CAÍN.	En ti mismo, en tus acciones, en todos tus pensamientos, en ser tú el primero justo y yo el tirano primero. ¡Muere, y mis celos acaben!	1380

Dale y cae muerto Abel.

ABEL.	Al cielo mi vida ofrezco. Y de la culpa de Adán, a mi redención espero. ¹⁶⁴	1385
CAÍN.	Esto es hecho, ya murió. Ya que soy mortal ¹⁶⁵ confieso. ¿Adónde me esconderé, porque ya la muerte temo? Cubriré el cuerpo en las ramas.	1390

Será el delito secreto,
que la sangre no ha de hablar,
pues también es rojo el suelo:
de aquí formó Dios a Adán;¹⁶⁶
el me lo ha dicho por cierto;¹⁶⁷

¹⁶³ “Ad” en el impreso, claro error del copista.

¹⁶⁴ Referencia a que Abel esperará en el conocido como “seno de Abraham” (Lucas 16, 22), lugar al que acudirían los justos de la Antigua Ley la redención del pecado original, que se produce al morir Jesucristo en la Cruz.

¹⁶⁵ Con el asesinato de Abel entra por primera vez la muerte en la historia de la humanidad. Nadie había muerto hasta ese momento. Desde entonces todo ser humano tendrá que morir antes o después (ver v. 1529).

¹⁶⁶ Se refiere a la creación del hombre con arcilla, de color rojo, y “materia prima” de la que fue creado el hombre.

¹⁶⁷ “con certeza”, dándolo por cierto e indudable.

pues si de tierra es Abel,
vuelva la tierra a su centro.¹⁶⁸

¡Ah, si yo pudiera en ella
hacer a manos un hueco
donde escondido quedara,
y mi delito secreto!

Mas entre aquestos peñascos
y estos árboles espesos
Abel quedará escondido,
pero si a abrazarle¹⁶⁹ llego

¿no puede ser que su muerte,
que tan horrenda contemplo,
a mí me mate también?

Que si me dio el ser que tengo
un hombre vivo, podrá
el mismo quitarme el muerto.

Mas ¿yo tengo estos temores?
¿Yo el vital aliento pierdo?
¿Yo, de Abel, que no se mueve,
más que cuando vivo tiemblo?

¿Qué es esto? ¿Qué? Mi pecado,
porque siempre lo mal hecho
en el fin es cobardía
y al principio atrevimiento.¹⁷⁰

Ayúdenme aquí los brazos,
pero en mí mismo tropiezo.

Gran fuerza tiene la muerte,
extraordinario es su imperio.

Su rostro a mi rostro junto,
cubierto me ha un mortal hielo,
que la sangre de mi hermano
me debe de ser veneno.

Aquí quedará escondido
y con las ramas cubierto.

Ya lo está, nadie me ha visto.

Rumor en el campo siento,
perdido soy si es Adán.

Huir es mejor acuerdo:

1400

1405

1410

1415

1420

1425

1430

¹⁶⁸ Idea muy barroca: Abel (el ser humano) es tierra y en tierra se convierte y a la tierra vuelve. *Pulvis es et in pulvarem reverteris*.

¹⁶⁹ O sea, a cogerlo en sus brazos para esconderlo entre los matorrales. Como nunca ha visto a un muerto, no sabe lo que puede pasarle si lo toca.

¹⁷⁰ Con esta intervención de Caín podemos apreciar que no se ha construido como un personaje plano, hecho de una sola pieza, sino que tiene sus cambios de idea e, incluso, contradicciones.

no vea aqueste delirio
cuando el delito es tan cierto. 1435
No he de tener por valor
el peligrar en el riesgo.

Vase. Sale Délbora y Eva.

DÉLBORA. Estoy tan agradecida,
madre y señora, a tu amor,
que desde hoy a tu favor 1440
le deberé nueva vida.
Pero ¿qué sangre vertida
es la que esmalta estas flores?¹⁷¹
El alma siente temores,
desmayo mi corazón... 1445
Mas ¿no es de Abel el zurrón
y el cayado? ¡Qué rigores!
Válgame el cielo, ¡ay de mí!,
que entre esta sangre vertida
quedó el alma suspendida 1450
y a la muerte el rostro vi.

EVA. Hija, ¿qué temes ansí?

DÉLBORA. Del sacrificio de Abel
es esta sangre, pues de él
se ven zurrón y cayado. 1455
Madre, mi amor desdichado
recela causa crüel.

EVA. Entre las ramas parece
un bulto que vuelve al suelo
el rostro.

DÉLBORA. Cúbreme un hielo. 1460
Mi temor se aumenta y crece;
el desengaño apetece
mi duda... Mas ¡qué rigor!
¡Abel es! ¡Grave dolor,
fuerte trance, ocasión dura:
robada está su hermosura,
llevose el cierzo¹⁷² esta flor!

EVA. Délbora, ya viene Adán.

Sale Adán.

¹⁷¹ Las mismas flores que fueron testigos del amor entre Abel y Délbora son ahora la prueba de su muerte, lo cual no deja de ser un juego de ecos internos dentro de la propia comedia.

¹⁷² Véase el v. 802. La amenaza se ha cumplido.

ADÁN.	Hija, señora, ¿qué hacéis, qué lloráis? ¿No me diréis qué es la causa porque están los cristales ¹⁷³ con enojos? ¿Qué fiera os quiso ofender? ¿De qué sirve enmudecer cuando son lenguas los ojos? ¹⁷⁴	1470
EVA.	Es tan crecido el dolor, y nuestra pena tan fuerte, que ya hemos visto la muerte. ¿Qué decís? ¡Grave dolor!	1475
ADÁN.	Entre estas ramas veréis todo lo que preguntáis.	1480
EVA.	¡Ay, Dios! Si de esto lloráis, sobrada razón tenéis. ¡Ay, Abel! ¡Ay, hijo mío! ¿Vos, el rostro ensangrentado y todo el color turbado, sin pulsos, tan yerto y frío? ¿Vos, sin dar el corazón el acostumbrado aliento, ajeno del movimiento de toda vital acción? ¿Vos, tan quebrados los ojos sin sentir? ¡Oh, trance fuerte! ¹⁷⁵	1485
ADÁN.	Ya el imperio de la muerte lleva de mí los despojos. ¿Esto es muerte, oh, santo cielo? ¡Qué grave fue mi pecado si a muerte estoy condenado! ¹⁷⁶	1490
EVA.	A vuestra piedad apelo, mi Dios: no me castiguéis. ¡Piedad, piedad y clemencia! Que yo haré tal penitencia que vos os desenojeís. ¹⁷⁷ ¡Ah, falso y fiero Caín, el primero fraticida!	1495
		1500

¹⁷³ Los ojos. Metáfora petrarquista.

¹⁷⁴ Que los ojos tienen un lenguaje propio, incluso secreto, cuando la lengua no puede expresarse es una idea bastante utilizada en poesía y otras composiciones literarias, tanto cultas como populares.

¹⁷⁵ Lamento ante Cristo muerto. Adán prefigura a la Virgen ante la Cruz.

¹⁷⁶ Es decir, que a la vista de que la condena es a muerte el pecado debió de ser muy grave.

¹⁷⁷ Es la primera vez que Adán propone hacer penitencia para ser perdonado, pero ya es tarde, Abel ya ha pagado su culpa.

	Triste fin tendrá tu vida, pues te amenaza mal fin. Mas el cielo ha permitido que en un justo comenzase la muerte, porque templase la furia; si hubiera sido el primero un pecador, ¿quién esperarla pudiera? ¡Oh, qué terrible! ¡Oh, qué fiera matáros, con qué rigor!	1505
	Mas siendo un justo el primero, si la muerte es un león, templara su condición a vista de este cordero.	1510
	Ya, mi Dios, vuestra clemencia espero se ha de cumplir, pues os la puedo pedir en virtud de esta inocencia.	1515
	Mi redención es segura: vos, Señor, lo cumpliréis, y entonces verdad haréis lo que aquí solo es figura. ¹⁷⁸	1520
	Alentad vuestra esperanza, que ya remedio tendréis, pues la inocencia que veis es presagio de bonanza. ¹⁷⁹	1525
	Aquestas son las señales de la muerte horrenda y fiera; ninguno habrá que no muera: conoced que sois mortales,	1530
	solamente el alma es inmortal, y si quien bien ha vivido tan triste fin ha tenido, ¿qué hará quien viviere mal?	
DÉLBORA.	Ya se acabó mi esperanza: no tuvo mi dicha efeto, que no hay bien si está sujeto a la muerte o la mudanza.	1535
ADÁN.	¡Válgame Dios! ¿Qué he de hacer	

¹⁷⁸ Se trata de unos versos clave para la cuestión de las prefiguraciones neotestamentarias, pues aquí Adán lo declara expresamente, mediante la dicotomía “verdad” frente a “figura”.

¹⁷⁹ Parece que estas palabras están dirigidas hacia Eva y Délbora, y, por extensión, a todo el público (es probable que el actor tuviera que declamar estos versos mirando hacia los espectadores) y lectores de esta comedia.

de aqueste cadáver yerto? 1540
 Abel es el primer muerto,
 ¿adónde le he de poner?
 Porque si aquí me le dejo,
 no será tenerle amor,
 pues que le expongo al rigor 1545
 de los brutos. ¿Qué consejo
 tomaré más acertado
 y al cadáver más decente?
 En este árbol eminent
 Abel quedará guardado... 1550
 Pero las aves podrán,
 aunque quede más secreto,
 aquí perderle el respeto.
 Pues ¿qué habéis de hacer, Adán?
 Mejor es dárselo al río, 1555
 que en su cristal proceloso
 tendrá sepulcro glorioso
 Abel... Pero no me fío
 de los peces, que inhumanos
 le tendrán por alimento. 1560
 ¡Oh, qué confuso me siento!
 Pero si Dios con sus manos
 de la tierra me formó
 y me dio tal hermosura,
 sea en tierra su sepultura.¹⁸⁰ 1565
 Vuelva a quien el ser le dio.
 Vuelva a su primera madre:
 en su pecho le reciba;
 en ella el cadáver viva,
 pues allí vivió su padre, 1570
 que si acostumbrado está
 a dar tan perfecto ser,
 la fe me enseña a creer
 que aquí Abel le cobrará.
 Tú recoge esos despojos, 1575
 reliquias de un inocente,¹⁸¹
 porque siempre esté presente

¹⁸⁰ Gén: 3, 19.

¹⁸¹ Las reliquias de los mártires fueron de gran importancia en la historia del cristianismo, tanto desde el punto de vista social como económico y cultural, especialmente desde la Edad Media. Su conservación resultaba imprescindible para la Iglesia por varios motivos, entre los que destacan el recordatorio, la advertencia o enseñanza a los fieles, que veían en la vida, muerte y milagros del santo en cuestión un ejemplo de sacrificio.

lo que es la muerte a mis ojos.
 Venid en mis brazos vos,
 cadáver yerto y helado,
 si de la humildad traslado,
 imagen del mismo Dios. 1580
 Vámosle a dar sepultura.
 Descanse¹⁸² el cuerpo en la tierra.
 La vida del hombre es guerra.¹⁸³ 1585
 la paz aquí se asegura.

Vanse. y sale Caín.

CAÍN. No hallo lugar que me encubra. [Romance]
 ¡Ah, reniego de los cielos!
 Agora dan tanta luz,
 que aun la sombra de mi cuerpo 1590
 parece que me persigue.

Dentro el Ángel.

ÁNGEL. Caín, ¿dónde vas huyendo?
 No has de poder encubrirte.
 CAÍN. Voz, que te escucho y no puedo
 con la vista percibirte 1595
 y infundes pavor al cuerpo,
 asombro y temor al alma,
 ¿qué me quieres? Ya te temo.
 ÁNGEL. ¿Adónde está Abel, tu hermano?
 Dime, Caín, ¿qué se ha hecho? 1600
 CAÍN. (Si es esta la voz de Dios,
 atrevidamente miento).
 ¿Qué sé yo? ¿Soy yo su guarda?
 ÁNGEL. Su sangre clama a los cielos.
 La sucesión de tu hermano 1605
 pide justicia.
 CAÍN. (Más temo). [Aparte]
 ¿Qué dices, horrenda voz?
 ÁNGEL. Que tendrás castigo eterno.
 Maldito serás, Caín.¹⁸⁴

¹⁸² En el impreso dice “descance”.

¹⁸³ Referencia a *Militia est vita hominis super terram*, que proviene de Job: 7, 1; tópico literario que expresa la vida del hombre como una lucha contra todo lo que se aleje de una vida virtuosa y poder, así, alcanzar el Cielo.

¹⁸⁴ Gén: 4, 11.

CAÍN.	Luego ¿el perdón no merezco?	1610
ÁNGEL.	La tierra te será ingrata.	
CAÍN	Pues para mí no hay remedio, permíte que me dé muerte el que me viere primero.	
ÁNGEL.	Quien te matare, Caín, pagará su atrevimiento.	1615
CAÍN.	Pues ¿quién, si sabe mi culpa, ha de tenerme respeto?	
ÁNGEL.	Yo te pondré una señal.	
CAÍN.	Si ya la señal me han puesto por conservarme la vida, es darmel castigo eterno. Voyme a la tierra de Hebrón, donde sale el sol primero. ¹⁸⁵	1620
	Quizá, junto al Paraíso, podrá ocasionar el tiempo que el querubín se descuide y sin la espada de fuego entre al árbol de la vida, ¹⁸⁶	1625
	donde asegure mi riesgo.	1630
	Mas ¡válgame mi delito! ¿qué es esto, que todo tiembla?	
	Mi pecado va conmigo.	
	Ya tendréis un compañero, iras, y en mí tomaréis de mayor fiereza ejemplo.	1635

Fin de la segunda jornada.

¹⁸⁵ En Gén, 4: 9-16, se dice que Caín se va al este del Edén, en Nod, no a Hebrón. En la Torá se recoge la tradición judía de que Abraham enterró a Sara en Hebrón; también él fue enterrado allí. Abraham lo escogió por ser el lugar donde estaban enterrados Adán y Eva. Más tarde fueron enterrados Rebeca e Isaac y Jacob y Lea. Hebrón, además cuenta con otros elementos importantes, pues es considerada como la pequeña Jerusalén, lugar donde se conecta el mundo físico con el espiritual. No sabemos hasta qué punto este cambio tiene que ver con un posible origen judío del autor, pero cabe dentro de lo conjeturable.

¹⁸⁶ El árbol de la vida es el árbol del fruto prohibido, que originó el primer pecado.

Jornada tercera

Salen Adán, Enoc, Lamec, Jubal y Tubal, con tamboril y flauta.

ADÁN.	De mi primer formación ¹⁸⁷ hoy cumplo quinientos años, y los mismos ha que lloro sin que merezca mi llanto reducirme ¹⁸⁸ al Paraíso, de donde fui desterrado. Por esta causa he querido, amados hijos, juntaros, como descendientes míos, ¹⁸⁹ ramas de este tronco anciano. Ya sabéis cómo Caín, después de aquel triste caso de la muerte de Abel justo, al monte se fue ostinado y escogió un modo de vida a la razón tan contrario, que bruto le juzgáis todos, y, es razón de bruto, un malo. Dejó a Calmaná, su esposa, preñada, de cuyo parto nació Noé, mi primer nieto. ¹⁹⁰ Y Caín –aficionado a este ¹⁹¹ terrestre y visible– fundó ciudad en el campo.	1640 1645 1650 1655 1660 1665	[Romance]
	Allí su vida aborrece y, aunque es príncipe jurado de todo aquesto visible que toca a su mayorazgo, ni lo estima ni os gobierna ni os da ley ni va a la mano ¹⁹² en ninguna demasía.		

¹⁸⁷ “formassion” en el impresio. Claro caso de seseo, al igual que tres versos más abajo (“meresca” en el impresio) y en el v. 384.

¹⁸⁸ Latinismo. Con sentido de “volverme” o “devolverme”.

¹⁸⁹ El término “hijos” es un tanto ambiguo, puesto que está hablando a sus descendientes.

¹⁹⁰ En la tradición bíblica no sería Noé, sino Enoc. Más adelante, Enoc dirá que es el primer nieto de Adán, siguiendo los textos bíblicos Gén. 4: 17). Véase nota 205.

¹⁹¹ Prolepsis. Se refiere al campo.

¹⁹² Ir a la mano: “Detener, embarazar y impedir que otro execute alguna acción” (*Autoridades*). Es decir, no ejerce su autoridad, el mando necesario y esperado en un gobernante.

Antes, injusto y tirano,
 con su descuido ocasiona
 los vicios que vais tomando. 1670
 Fabricáis todos ciudades,
 siendo el hombre un vil gusano¹⁹³
 que con siete pies de tierra¹⁹⁴
 tiene para sí sobrado.
 Basta una choza¹⁹⁵ pajiza. 1675
 Las fábricas son engaño:
 son vanidades soberbias.
 Mirad al león más bravo,¹⁹⁶
 que, con ser rey, se contenta
 con la quiebra¹⁹⁷ de un peñasco. 1680
 Las aves construyen nidos,
 a sus cuerpos ajustando,¹⁹⁸
 que ninguna toma¹⁹⁹ más
 de lo que le es necesario.
 Pues ¿por qué queréis que el hombre, 1685
 más insaciable y avaro,
 haga casas en el mundo,
 si a Dios va peregrinando?²⁰⁰
 Sin esto,²⁰¹ en vuestra ciudad
 vivís tan desenfrenados, 1690
 tan sin Dios, tan sin justicia,
 que temo que el cielo airado
 quiera tomar la venganza,
 las nubes fulminen rayos,
 que se estremezca la tierra, 1695

¹⁹³ Expresión, muy utilizada en la época para declarar la insignificancia del hombre frente a Dios, relacionada con la historia de Job y que recoge Godínez en su comedia *Los trabajos de Job*: “que aun del vil gusanillo tenéis cuenta,” (v. 1789).

¹⁹⁴ Idea que se refiere a que el hombre no necesita más que siete pies de tierra, que son los que ocupa su tumba, relacionado, a su vez, con el gusano, ser que vive en la tierra y que, al ser tan pequeño, no ocupa apenas espacio. En la tradición judía se debía enterrar a los muertos contando siete pies entre cuerpo y cuerpo.

¹⁹⁵ “chosa” en el impreso. Caso de seseo.

¹⁹⁶ Aquí se ve la ambivalencia de la simbología del león en la época, comentada ya en la nota 112. Una vez más, el autor toma el modelo de los *exempla* homiléticos basados en los bestiarios. A su vez, también recuerda algunas paráboles de Cristo en el Evangelio, por ejemplo, Lucas 12: 22ss, que, en definitiva, no dejan de ser otra forma de sermón.

¹⁹⁷ “Quiebra: Se toma tambien por la hendedúra, o abertura de la tierra en los montes, o la que causan las demasiadas lluvias en los valles” (*Autoridades*).

¹⁹⁸ “Ajustar: Hacer o poner una cosa igual, y tan medida, y proporcionada, que nada le sobre ni falte” (*Autoridades*). Con el mismo sentido en el v. 1704.

¹⁹⁹ “tome” en el impreso, lo cual hemos entendido como errata, pues las aves construyen su nido, ajustándolo a su cuerpo.

²⁰⁰ Tópico de *Vita est peregrinatio*. Véase el capítulo III, apartado 8 del estudio de la obra.

²⁰¹ “Sin esto”: “Aparte de esto”.

que caigan sus montes altos,
 que sean los valles sepulcro
 de tanto orgullo bizarro.²⁰²
 No, hijos. No, amigos míos.
 Advertid que vais errados. 1700

Volved los ojos a Dios:
 obedeced su mandato.
 Guardad la ley natural:
 vivid en ella ajustados.
 Al que hiciere mal deprisa 1705
 no le castiguéis despacio,²⁰³
 que sirve de grande ejemplo
 castigar de presto un malo.
 Ninguno se tiranice;
 advertid que sois hermanos; 1710
 reconózcase la enmienda
 o ¡vive Dios, que, enojado,
 como primero monarca
 tome la vara en la mano
 y cual ministro de Dios²⁰⁴ 1715
 castigue tantos agravios!

ENOC.

Razón es satisfacerte
 a los cargos que nos haces,
 pues se te debe por rey
 justicia, señor y padre. 1720

Yo, el primero nieto tuyo,²⁰⁵
 el más cercano a tu sangre,
 estoy culpado por ti
 en que fabrico ciudades.
 ¿Es mejor que el hombre viva, 1725
 siendo a Dios tan semejante,
 como bruto en esos montes
 acompañando animales?²⁰⁶
 ¿Es bien que a las inclemencias
 del cielo, que son tan grandes, 1730
 esté el hombre tan sujeto,

²⁰² Parece que Adán aquí está vaticinando el Diluvio Universal, Sodoma y Gomorra, etc.

²⁰³ O sea, no os demoréis en castigarlo.

²⁰⁴ Aquí, aunque sea en una comparación, el propio Adán se presenta como una especie de sacerdote (“ministro de Dios”), que es como viene presentándose a lo largo de la comedia.

²⁰⁵ Nótese que en el v. 1657 Adán ha especificado que su primer nieto fue Noé, claro error, pues según Gén. 4: 17, el primer hijo de Caín fue, efectivamente, Enoc. El error seguramente se originara en la similar fonética de ambos nombres (Noé/Enoc).

²⁰⁶ Dialéctica entre tradición y modernidad, donde parece que los jóvenes descendientes de Adán defienden los progresos más modernos frente a su abuelo. Esta idea se desarrolla en el capítulo III, apartado 6.3, del estudio de la comedia.

	que no tenga en qué albergarse? Y si en su pequeño nido están contentas las aves, son brutos sin más discurso que el instinto con que nacen, y las cuevas y los nidos les bastan para ampararles; mas el hombre, ²⁰⁷ que es criado de Dios ²⁰⁸ y es su viva imagen, más político ha de ser: ²⁰⁹	1735
	razón es que se adelante a las aves y a las fieras.	1740
ADÁN.	Sí, mas sin profanidades, sin soberbios edificios, que dando torres al aire ocasionen bizarriás.	1745
	La tierra fue vuestra madre, polvo y ceniza sois todos: ²¹⁰	1750
	no es razón que os desbarate el viento de la soberbia.	
JUBAL.	Hoy hay cortes generales: todo lo reforma Adán. ²¹¹	
TUBAL.	Muy cuerdo Enoc satisface al cargo ²¹² que le has propuesto, pero Tubal quiere darte satisfacción de haber hecho fragua en que el hierro se labre. ²¹³	1755
	Dime, padre: ¿era mejor el trabajo incomparable con que labrabas la tierra	1760

²⁰⁷ “al hombre” en el impreso, lo cual entendemos como errata.

²⁰⁸ Es complemento agente. Es decir, “por Dios”.

²⁰⁹ En el sentido etimológico de político: habitante de la polis. Véase capítulo III, apartado 6.3, del estudio de la comedia. A continuación, Adán parece vaticinar el episodio de la torre de Babel (vv. 1745-1746). Además, quizás estos argumentos de Enoc resonaran con especial fuerza en la España de este tiempo, sobre todo en Madrid, ciudad en la que aumentaban y se ampliaban los sumptuosos palacios, empezando por los que habitaba el rey.

²¹⁰ Véase las notas 166, 168 y 194.

²¹¹ El tono irónico que se desprende de estos versos no debe sorprendernos, puesto que Jubal, a partir del v. 1959, se descubrirá como el “gracioso” o “simple” de la comedia. Repárese en el típico anacronismo por el cual se hace una referencia a la realidad coetánea a la comedia, en una época en la que estaban siempre a la orden del día los intentos de reformas, que incluían legislación incluso sobre el lujo y, también, en el plano personal.

²¹² “Cargo: En lo forense se llama la culpa o culpas, o delitos, que resultan contra el reo de la información sumaria que se ha hecho contra él: y porque al tiempo de tomarle la confesión se le pregunta, y manda que diga la verdad, se llama, y dice Cargo” (*Autoridades*).

²¹³ Según el Gén. 4: 22, Tubal fue el “forjador de instrumentos cortantes de bronce y de hierro”.

	con los huesos de animales, que fue el arado primero?	
	¿Cuántas veces arrancaste del suelo secas aristas ²¹⁴	1765
	tan a costa de tu sangre, ²¹⁵	
	que tal vez sus granos de oro quedaron con rojo esmalte?	
	¿No es mejor que el hierro sirva y alivie pena tan grande?	1770
ADÁN.	Sí, pero hacer armas de él, ¿con qué puede disculparse? ²¹⁶	
TUBAL.	Eso le toca a Lamec.	
LAMEC.	Es la disculpa muy fácil: si tú, por tu inobedencia,	1775
	tan sujetos nos dejaste al feroz atrevimiento	
	del animal más salvaje, ²¹⁷	
	si un oso se atreve a un hombre y luchando le combate,	1780
	¿no es razón que el hombre tenga armas que le desagravien?	
ADÁN.	Contra una fiera, Lamec, solo un bastón es bastante.	
	Defenderse debe el hombre,	1785
	pero no ofender a nadie.	
JUBAL.	Yo he inventado la trompeta, ²¹⁸ por ser de mí cobarde,	
	que un simple que está con miedo,	
	siempre de la voz se vale.	1790
	So un menguado; so un gallina. ²¹⁹	
	Y el rumor es importante donde anda el miedo sobrado,	

²¹⁴ Latinismo. Se refiere a las espigas.

²¹⁵ En el impreso “su sangre”. Lo entendemos como errata. Adán, al no haber aún forjado herramientas Tubal, tenía que recoger el trigo con las manos, lo cual le hacía sangrar.

²¹⁶ Adán entabla con sus nietos una controversia de carácter moral, casi escolástica. Utiliza el tópico del doble filo, muy oportuno con el tema que tratan. A través de él Adán hace reflexionar sobre el uso del metal que, por una parte, alivia al hombre en sus faenas, pero también sirve para crear armas que facilitan la violencia, es decir, que se vuelven contra él. Una “industria” armamentística que se le atribuye a Lamec, probablemente deducido de Gén. 4: 23 y de tradiciones apócrifas (véase nota 256).

²¹⁷ Además de debatir con su abuelo sobre la utilidad del progreso, también le están acusando de que por culpa de su pecado son necesarios esos avances. Esto ya ha sucedido al comienzo de la comedia (vv. 620ss) y ocurrirá, de nuevo, al final (vv. 2065-2070 y 2279-2282) en boca de Caín. Véase el capítulo III, apartado 6.3, del estudio de la comedia.

²¹⁸ Gén. 4: 21.

²¹⁹ Debería decirse algo así: Jubal es caracterizado lingüísticamente como rústico, para ello usa los rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos convencionales del sayagués.

porque el²²⁰ ruido que se hace
 o se disimula mucho 1795
 o a lo menos no es tan grande.²²¹
 Demás que mi tamboril
 solo sirve a los danzantes,
 la cíторa²²² para fiestas,
 el adufe²²³ para el baile, 1800
 que también es bien que al hombre
 la pena no le desmaye.
 ¿Qué ofende al mundo una gaita,
 que no mormura de nadie
 ni saca sangre ni hiere? 1805
 Perdone Adán, mueso²²⁴ padre.
 Bástele al día su pena,²²⁵
 que hartos hay que mos la añaden.
 Hablas como inadvertido.
 Para el llanto el hombre nace, 1810
 efeto en quien ha tenido
 mi culpa la mayor parte.
 Incorregibles os hallo,
 y pues que no sois capaces
 de enmienda, viven los cielos,
 que, como rey, como padre, 1815
 como justicia de Dios,
 de quien soy primera imagen,
 al que faltare²²⁶ a la ley,
 presumido y arrogante,
 yo mismo le dé el castigo, 1820
 locos mozuelos, rapaces.

²²⁰ En el impreso pone “al”. Lo entendemos como errata.

²²¹ Alusión escatológica por parte del gracioso, aludiendo a ventosidades corporales, provocadas por el miedo, y que se disimulan gracias al ruido de la trompeta. Tendrán su repercusión en el verso 1978.

²²² Puede tratarse de una errata o bien de una deformación de lo que no deja de ser una palabra algo culta por parte de un rústico, algo bastante típico en las comedias. Además, parece querer emplear la palabra “cítara”, como se recoge en *Autoridades*: “Cítola”: “Lo mismo que Cíthara. Es voz antiquada”.

²²³ “Adufe: Ciento género de tamboril bajo y cuadrado, de que usan las mugéres para bailar, que por otro nombre se llama Pandéro” (*Autoridades*).

²²⁴ Ejemplo claro de habla rústica (Formas del sayagués). Igualmente sucede en el v. 1808 donde aparece “mos” por “nos”.

²²⁵ Derivación de la frase proverbial, *Cada día trae su afán*, recogida en el *Refranero multilingüe* del Centro Virtual Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58296&Lng=0>) y en *Refranero latino* (Cantera, 2005: 264). Se refiere a que “No hay que agobiarse con lo que suceda mañana o en un futuro próximo, pues ya es bastante con afrontar las dificultades de cada día”, en alusión al Evangelio de san Mateo (6, 34): “No os inquietéis, pues, por el mañana; porque el día de mañana ya tendrá sus propias inquietudes; bástele a cada día su afán”.

²²⁶ “altare” en el impreso.

Vase.

ENOC. Espera, señor, espera.
Nadie quiere disgustarte.

JUBAL. Confieso que le he temido. 1825
Su condición es notable.

Vanse. Sale Calmaná y Mabiael.

MABIAEL. Mucho sientes, Calmaná,
el ver que Caín te deja. [Redondillas]

CALMANÁ. Es bien fundada mi queja,
y él muy mal pago me da. 1830
Dícenme que está tan bronco,
que si a la vista se ofrece,
a no moverse, parece
de palma insensible tronco;
que como con el cabello
y la barba el rostro oculta,
si es hombre se dificulta
o no quiere parecello.
Ha dado en un disparate,
que es especie de locura,
y es que su muerte procura. 1835
Pide a quien ve que le mate.
Huyen de él cuantos le ven,
respetando la señal
de Dios, y él tiene por mal
que la muerte no le den. 1840

MABIAEL. Tan desesperada²²⁷ suerte
es propia de un homicida.
Halló su muerte en la vida
quien dio la vida a la muerte. 1845

CALMANÁ. Cuando considero en él
aquella fiera inclemencia
que se atrevió a la inocencia
y mansedumbre de Abel,
yo te confieso que digo
que justo permite el cielo
que a manos de su recelo
multiplique su castigo.
Que andar siempre con temor 1850

1855

²²⁷ Participio en función de adjetivo muy relacionado en la época con el suicidio.

	de su muerte viene a ser un eterno padecer, un vivir con más dolor. Mas ¡ay de mí, Mabiel! Caín del monte deciende ²²⁸ .	1860
MABIAEL.	Huyamos.	
CALMANÁ.	El que le ofende hallará su muerte en él. ²²⁹	1865
	<i>Huyen y sale Caín con cabellera larga y un bastón en la mano.</i>	
CAÍN.	Esperad, ¿qué vais huyendo? Hombre soy, ¿de qué teméis? Si es que matarme queréis, yo lo estoy apeteciendo. Mas ya he llegado a las peñas donde ofrecí el sacrificio. ¡Oh, si aquí fuese el suplicio de mi culpa! Ásperas breñas, pues distis lenguas al eco cuando cometí el pecado, dejadme aquí sepultado en este peñasco hueco. Aquí di la muerte a Abel, estas ramas son testigos. Árboles, sed mis amigos: sepultadme a mí con él. Mas ¡válgame el cielo santo! ¿Qué sepulcro es el que miro? Temeroso me retiro. La piedra me causa espanto. Quiero leer la inscripción: “Aquí yace el justo Abel. Fue a Dios obediente y fiel. Espera su redención”. Si Abel su remedio espera en la muerte, dicha alcanza. Si vive en él la esperanza, ya no es su pena tan fiera. Mas yo, que desesperado ²³⁰	1870 1875 1880 1885 1890 1895

²²⁸ Error en el impreso: “de deciende”.

²²⁹ Es decir, que Caín va matando y buscando que lo maten.

²³⁰ Reiteración en la idea de suicidio, de haber perdido la esperanza, como en el v. 1847, y que a su vez contrasta con la esperanza que vive en Abel (v. 1893).

en Dios no he hallado clemencia,
ni quiero la penitencia
ni el perdón de mi pecado.
Mas ya me castiga el cielo:
o miente mi fantasía
o el delito de aquel día
me cubre de un mortal hielo.

1900

Pasa Abel ensangrentado el rostro, con el cordero debajo del brazo.

Sombra vana, ¿qué me quieres?
Justo Abel, ¿qué me amenazas?
¿Cómo a tu hermano no abrazas? 1905
¿Cómo te vas? Que no esperes...
Si te traigo sobre mí²³¹
y tu sangre al cielo clama,
¿cómo agora se derrama,
de nuevo? Ya voy tras ti. 1910
¡Oh, qué terrible ilusión!
Mas mi pena se renueva,
pues sale de aquella cueva
contra mí un fiero león²³².

Sale un león y mansamente se ha de arrojar a los pies de Caín.

Llégate, bruto animal: 1915
aquí te ofrezco mis brazos.
Mátame y hazme pedazos,
que el morir no es tanto mal.
No solicito piedades:
tu fiereza solicito. 1920
Castiga en mí este delito,
tengan fin tantas maldades.
Mas ¿cómo piadoso llegas
y te postras a mis pies?
Mayor fiereza en mí ves, 1925

²³¹ Esta expresión recuerda al pasaje bíblico en el que Rebeca, madre de Jacob, le incita a engañar a su padre Isaac y a su hermano Esaú, heredando, así, las promesas de Abraham: “Quizá me palpará mi padre, y me tendrá por burlador, y traeré sobre mí maldición y no bendición” (Gén. 27: 12). Precisamente, Jacob y Esaú, como se sabe, eran dos hermanos gemelos que ya se peleaban en el vientre materno. Dios profetizó que Rebeca estaba gestando dos naciones muy diferentes entre sí y que el hermano mayor serviría al menor, lo que nos recuerda inevitablemente a la historia de Caín y Abel. Caín lleva sobre él no solo la culpa del primer homicidio, sino la esperanza redentora que simboliza Abel.

²³² Claro eco interno de la comedia: antes era Caín el león, ahora quiere que le mate este mismo animal, en representación de Cristo (véase nota 112 y 196). Le pide que acabe con su sufrimiento y que le conceda el descanso de la muerte.

pues a la tuya te niegas.
¿Yo, racional, soy más fiero
que tú? Mas tienes razón,
que si yo fuera león,
amansárame²³³ un cordero. 1930
Más feroz me llego a ver.
Témese: muy bien reparas,
que tú, bruto, no mataras
a otro de tu mismo ser.
Luego más irracional 1935
soy que tú: ya no lo dudo,
que en ti la fiereza pudo
mirar de Dios la señal.
Vete, y déjame con vida.

Vase el león.

Siendo rey, eres cobarde. 1940
Mas ¿quién hay que no se guarde
del más injusto homicida?
¡Que así Dios me señalase,
porque nadie me ofendiese!
¡Que mi culpa permitiese! 1945
¡Que allí no me castigase!
Llegar quiero a este cristal²³⁴
que entre estas ramas se encubre
y veré si me descubre
de Dios aquesta señal. 1950
Borrarela si la veo
porque nadie la respete.
Más el vivir no me inquiete:
muera yo, pues lo deseo.
Mi fiereza manifiesta 1955
en el cristal natural,
pues, ¿dónde está la señal?
¡Cielos! ¡Qué señal es esta?

Sale Jubal.

²³³ En el impreso pone “amançarame”.

²³⁴ Con esta metáfora se nos indica que Caín se va a mirar en el río, puesto que era la única forma de poder verse a uno mismo en los tiempos primitivos. Parece clara la alusión al mito de Narciso, puesto que el pecado de Caín, de algún modo, es el narcisismo o *filautía*. Otro ejemplo de la egolatría de Caín dentro de la comedia ya fue comentado en la nota 71.

JUBAL.	Por no encontrar con un oso voy huyendo de la caza, que estos diz que suelen dar una gentil manotada. ¿No es mejor por este monte venir a buscar castañas, que aunque estén hechas erizo, ²³⁵ sabe el fuego ²³⁶ calentarlas? ¿Aquí no hay lindos madroños? Pues ¿quién me mete en barajas, ²³⁷ sino hartarme de esta fruta y después tender la raspa? ²³⁸ Mas ¡válgame el justo Abel, ²³⁹ su zurrón, sus alpargatas, su cayado, su pellico!, que un oso en la fuente clara está bebiendo en dos pies. ¡Oh, quién tuviera cien patas! Antes de escorrir la bola ²⁴⁰ se me ha de escorrir la panza. ²⁴¹ Ya la fiera me ha sentido. ¡Llega, Jubal! ²⁴²	1960 1965 1970 1975	[Romance]
CAÍN.			
JUBAL.	¿Quién me llama?	1980	
CAÍN.	Caín, tu rey y señor. No temas, ¿qué te acobardas?		
JUBAL.	Yo pensé que era mi suegra, con quien andamos en malas en después del matrimonio que hice con su hija Sarna.	1985	

²³⁵ El erizo se refiere a la cáscara con púas o pinchos que tienen las castañas en el árbol. Al madurar, esta se va abriendo, dejando caer las castañas al suelo, a la vez que también cae.

²³⁶ “huego” en el impresio. Lo entendemos como errata, pero puede ser rasgo de habla rústica, pronunciándose con aspiración de la *h*. Se está refiriendo a asar las castañas.

²³⁷ “Meterse en barajas: Vale lo mismo que meterse en ruidos, pendencias y quèstiones” (*Autoridades*).

²³⁸ “Tender la raspa: Phrase que se toma por echarse a dormir o a descansar, es vulgar y baxa” (*Autoridades*). Quiere decir que va a comer madroños, fruta que contiene alcohol cuando está muy madura, y después se va a tumbar a descansar. O sea, que prefiere comer estos frutos y tumbarse que exponerse a ser herido por un oso, lo cual no deja de ser un tanto gracioso porque a los osos les gustan mucho los madroños.

²³⁹ Nótese que ya se trata a Abel como a un santo y se le invoca en momentos de peligro.

²⁴⁰ “Escurrir la bola: Significa ausentarse alguno de repente como huyendo, y à escondidas, para escaparse de algun riesgo, ò empéño. Es phrase vulgar y baxa” (*Autoridades*).

²⁴¹ Hallamos aquí la continuidad escatológica de los versos 1792-1796. El cuerpo de Jubal, ante el miedo que está pasando, reacciona con evacuaciones de vientre.

²⁴² O sea, que lo que Jubal pensaba que era un oso era, en realidad, Caín. Remitimos a la descripción que ha hecho de él Calmaná en vv. 1831ss (y luego también en 2191ss a cargo de Enoc). Su desalíño, causado por su depresión, lo ha convertido en un ser peludo, con apariencia salvaje, casi animal.

CAÍN.	Con Sarra ²⁴³ querrás decir. ¿Ya te casaste con Sarra?	
JUBAL.	Sí, señor Caín, que fue pastora guardando cabras, y endilgóseme la boda.	1990
CAÍN.	¿Sin mi licencia se casan los hombres? ¿Ya no me temen? ¿No respetan su monarca?	
JUBAL.	Como hombres y mujeres tienen tanta semejanza, pegose la Sarna mía ²⁴⁴ y ellos con otras se rascan.	1995
CAÍN.	Pues a buen tiempo has venido. (Valdreme de su inorancia y así le haré que me mate).	2000
JUBAL.	Y pues ¿qué es lo que me manda?	
CAÍN.	Que con aqueste bastón, alentado y con pujanza, me quites luego la vida, porque ya el vivir me cansa.	2005
JUBAL.	¿Está borracho, Caín? ¿Ha comido madroñada? ²⁴⁵ ¿Quiere que le lleve el diablo y que a mí Adán en la plaza de un árbol bruto me cuelgue para que cabriolas haga al son de mis instrumentos? ¡Guarda fuera, ²⁴⁶ que me engaña!	2010
CAÍN.	Aguarda, espera, villano.	2015
JUBAL.	Mi diligencia me valga.	

Huye.

CAÍN. Yo te cogeré algún día.

²⁴³ Sarra o Sara, hija de Ragüel, se casó finalmente con el hijo de Tobit; se había ya casado siete veces antes sin poder llegar a consumar sus matrimonios por culpa del demonio Asmodeo (Tobías 3: 7-17). Curiosamente, la abuela de Tobit era Débora, aunque parece que la elección de este personaje bíblico tiene que ver más con una intención cómica (Sarra-sarna) que con alguna cuestión teológica.

²⁴⁴ En el impreso “pegose a la sarna mía”. Hemos suprimido la preposición. Lo entendemos así para que tenga más sentido el chiste que se quiere hacer, relacionando el nombre de la esposa de Jubal y la enfermedad de la sarna, que pica mucho y es muy “pegadiza”, es decir, que se contagia mucho; aquí hay una evidente identificación de la “picazón” de la sarna con la sexual, tan “contagiosa” aquella como esta.

²⁴⁵ Se refiere al efecto etílico que tiene comer muchos madroños, los cuales, cuanto más maduros, más alcohol presentan.

²⁴⁶ “Guarda: Se usa también para excusarse de executar alguna cosa, o convenir en ella. Otros dicen Guarda fuera” (*Autoridades*).

Mas por entre aquellas ramas
parece que viene Adán:
quiero huir, ¿qué me acobarda? 2020

Sale Adán.

ADÁN.	Caín, ¿dónde vas huyendo? ²⁴⁷ Yo soy, no tomes pesar.	[Redondillas]
CAÍN.	Si me vienes a matar, ni lo escuso ni defiendo.	
ADÁN.	Hijo, ¿yo matarte a ti? ¿No ves que no puede ser? ¿Cómo he de quitarte el ser que con tanto amor te di?	2025
CAÍN	Pues a ti te diera muerte si el cielo lo permitiera.	2030
ADÁN.	En ti menor culpa fuera.	
CAÍN.	¿Cómo menor culpa?	
ADÁN.	Advierte: si ese ser que yo te di nació de mi propio ser, ¿cómo me puedo perder lo que a mí me debo en ti? Si engendrar su semejante es lo que el hombre pretende, el padre que al hijo ofende mucho tiene de ignorante.	2035
	2040	
	Y, así, en mí fuera impiedad deshacer mi propio ser, que en ti no lo agradecer no es tan horrenda maldad.	
	Estás más lejos de mí.	2045
	Yo en ti más cercano estoy, pues si la muerte te doy hoy, fuera dármela a mí.	
	Si en tu ser mi perfección cobra en amor los despojos,	2050
	¿he de sacarme los ojos ni partir el corazón? Dios, aunque fui tan ingrato y tan mal correspondí,	

²⁴⁷ Estas mismas palabras le dijo el ángel en el v. 1592 a Caín cuando mató a su hermano. Otro caso de eco interno dentro de la comedia como el comentado en la nota 232.

- no me deshizo, que en mí
respetó Dios su retrato. 2055
- Antes me conserva el ser
porque una vez me le dio:
pues ¿no ves que aprendí yo
de Dios este proceder? 2060
- CAÍN.
¿Yo he de vivir de esta suerte?
¿Yo no tengo de morir?
¿Quién ha de poder sufrir
este género de muerte?
Más que el tuyo es mi pecado,
pues a ti se te concede 2065
el morir. Si esto ser puede,
¿cómo Dios me lo ha negado?
Tu hallas alivio en la muerte,
yo hallo tormento en la vida. 2070
- Mi pena es la más crecida
y la tuya es menos fuerte.
ADÁN.
Tu pecado es sin disculpa:
a esa pena te condena,
que en mí fue la muerte pena 2075
y en ti fue la muerte culpa.
Yo pagué por desear
con el fruto eternizarme;
quise el vivir dilatarme
y vine en la muerte a dar. 2080
- Mas tú, que hallaste en la muerte
principio de tu pecado,
a vida estás condenado:
más miserable es tu suerte.
CAÍN.
Si mi vivir es eterno,
y es eterno mi penar, 2085
¿en mí se ha de comenzar
la primer pena de infierno?
Si esta pena he de sufrir
sin morir, con tal dolor,
dime qué infierno mayor 2090
puede la razón fingir.
¿Hay más miserable estado
que el que sucede por mí?
ADÁN.
¿No ves que comienza en ti
el primero condenado?
CAÍN.
Ya para mí no hay remedio.
ADÁN.
Sí hay, Caín: la penitencia.

	Solicita la clemencia, que aún Dios está de por medio.	2100
	Reconoce tu maldad, no estés con él en discordia.	
	Pídele misericordia, pues es fuente de piedad.	
CAÍN.	Es imposible que pueda perdonar tanto delito.	2105
ADÁN.	Eres blasfemo y precito ²⁴⁸ , en tu obstinación te queda. ²⁴⁹	
CAÍN.	Espera, ¿cómo te vas? ¿Cómo en tanto mal me dejas?	2110
ADÁN.	Caín, en vano te quejas: presto el castigo verás.	
CAÍN.	Si presto veré el castigo, aguarda y darete muerte para que en mi triste suerte la tuya acabe connigo.	2115
	No sé qué en mi pecho siento: ya mi culpa me acobarda.	

Hablan dentro Lamec, Jubal y Tubal y Enoc y tocan una caja.

LAMEC.	¡Espérame, bruto, aguarda!	
CAÍN.	De esta vez pierdo el aliento.	2120
ENOC.	¡Lamec, por el monte ataja!	
TUBAL.	¡Jubal, toca la corneta!	
JUBAL.	Ya mi voz la selva inquieta.	
CAÍN.	Gran tumulto al valle baja; cubierto me ha un mortal hielo.	2125
ENOC.	¡Guarda el oso, guarda el oso!	
CAÍN.	El esconderme es forzoso, que ya mi muerte recelo.	
	En estas ramas me escondo. ²⁵⁰	

Escóndese Caín entre las ramas y sale Lamec con arco y flecha.

LAMEC.	Si la vista no me engaña, de esta eminente montaña diviso esconderse un bulto.	2130
--------	--	------

²⁴⁸ Condenado a las penas del infierno, réprobo (RAE). El impreso dice “presito”.

²⁴⁹ Es decir, “quédate”.

²⁵⁰ Lamec, Enoc, Jubal y Tubal están confundiendo a Caín con un oso y van en su busca para cazarlo. Ver nota 261.

No claramente le miro,
que tengo enferma la vista,
mas antes que se resista
atrevidamente tiro. 2135

CAÍN. ¡Pesar del cielo, ay de mí!
Esta es de Dios la señal.

LAMEC. Ya está herido el animal.²⁵¹
¡Tubal, Enoc, por aquí! 2140

CAÍN. ¿Esto es morir? ¿Esto es muerte?
¡Ah, qué terrible dolor!
Mas otra pena mayor
la imaginación advierte:
ya estoy delante del juez,
¡qué terrible es su justicia! 2145

La pena de mi malicia
aún no acaba de esta vez.
¿Qué le daré por disculpa
de aquel rigor atrevido,
sino que fui concebido
desde mi principio en culpa?²⁵² 2150

Ya me siento desangrado:
ampárame, peña dura,
y tenga en ti sepultura
el primero condenado. 2155

Húndese Caín. Sale Adán, Calmaná, Délbora, Mabiael y Eva.

ADÁN. Como digo, prenda amada,
vuelvo afligido por vos,
que no he podido coger
buen fruto de mi jornada. 2160

Son locos estos mozuelos:
ninguno atiende a la enmienda;
corren sin freno y sin rienda:
ciertos eran mis recelos.²⁵³

EVA. Que, en fin, ¿tú viste a Caín? 2165

ADÁN. Renovome mi dolor.

EVA. ¿Que tanto fue su rigor?

²⁵¹ Gén. 4: 23-24.

²⁵² Idea clave en la que el pecado original, pero también la posibilidad de redención ya había sido expuesta por Adán en los vv. 620ss. Asimismo se reitera posteriormente, en los vv. 2279-2282. Ver notas 8, 98, 177 y 266.

²⁵³ Se está refiriendo a los descendientes de Caín, a los que reprendió anteriormente, pero que siguen sin enmendarse.

ADÁN. Él paga su culpa.
 CALMANÁ. En fin,
 padre, ¿no quiere volver
 conmigo?
 ADÁN. Hija querida, 2170
 quien aborrece su vida
 ¿qué amor tendrá a su mujer?

Salen Jubal, Tubal, Enoc y Lamec.

ENOC. Escúchame atento, padre. [Romance]
 Oye, monarca del mundo,
 el más lastimoso caso 2175
 que has visto.
 ADÁN. ¡Con qué tumulto
 venís y qué alborotados!
 Suspuesto estoy y confuso.
 Enoc, di lo sucedido,
 que, según tu rostro, juzgo 2180
 que es alguna mala nueva.
 Comienza, que ya te escucho.
 ENOC. Caín, mi padre, que fue,²⁵⁴
 Adán, primero hijo tuyo,
 bien sabéis cómo en los montes, 2185
 como fiera sin discurso,
 andaba huyendo de todos,
 tan semejante a los brutos,
 que tal vez le juzgó fiera
 lo más²⁵⁵ plebeyo del mundo. 2190
 Era en su forma feroz,
 y el cabello tan inculto,
 que apenas por él se puede
 ver de su rostro lo adusto.
 Las manos como salvaje, 2195
 con tanto vello, que juzgo
 que por eso le albergaron
 aquestos peñascos mudos.
 Buscaba su misma muerte,
 y a quien hablaba, importuno, 2200
 pedía que le matase.

²⁵⁴ “Caín concibió, con su mujer, a Enoc, que concibió a Irad, que a su vez engendró a Maviael, que tuvo a Matusael y este a Lamec” (Gén. 4: 17-18). Los nombres de la descendencia de Caín coinciden con la de Set, el tercer hijo de Adán y Eva, aunque, claro está, no con la misma cronología (Gén. 5: 6-32).

²⁵⁵ Ilegible. Conjeturamos “lo más”.

¡Qué homicidio más injusto!
 Atendiendo a la señal
 que el cielo en su rostro puso,
 si le respetan las fieras, 2205
 que lo haga el hombre no es mucho.
 Nadie le quiso matar,
 temiendo el castigo justo
 de Dios, si no respetaban
 de su preceto el impulso. 2210
 Mas hoy, andando en el monte
 Lamec, que inventó²⁵⁶ el orgullo
 de la caza –triste caso–,²⁵⁷
 vio desde una peña un bulto.
 Túvole²⁵⁸ entonces por fiera 2215
 y, apretando el arco, puso
 en él una aguda flecha.
 Disparola al aire y juzgo
 que el cielo movió su brazo
 y no fue el impulso suyo. 2220
 Hirió con ella a Caín,
 que entre las ramas oculto
 estaba ya receloso
 de aqueste daño futuro.
 ¿No has visto salir la fiera 2225
 bramando cuando redujo
 su vida al último estremo
 golpe de venablos duros?
 Tal a Caín considera
 violando los cielos puros 2230
 con tan horrendas blasfemias,
 que turbaron en su curso
 el contento de los cielos.
 Mostró el sol sangriento luto.
 Las nubes se revolvieron. 2235
 Todo el aire se redujo
 a un color sanguinolento,

²⁵⁶ Aunque en la tradición bíblica no aparecen referencias a que Lamec fuera el inventor de la caza y se hayan referido a él anteriormente como inventor de las armas (v. 1773), se puede deducir que, al ser el padre de Tubal, forjador de instrumentos cortantes de bronce y de hierro (Gén. 4: 22), él es parte primigenia de esas creaciones, siguiendo el tópico de *Primus inventor*.

²⁵⁷ Como se ha visto en casos anteriores, en esta comedia hay varios casos de seseo. Aquí está haciendo un juego fónico con “caza” y “caso”.

²⁵⁸ “Tirole” en el impresario. Creemos que es una errata, probablemente por una mala lectura de un original manuscrito por “Túvole” (en sentido de “confundirse con”), pues es extraño que primero le lance una flecha y luego describa cómo armó el arco, puso la flecha y disparó.

cual encendido carbunco.²⁵⁹
 Temieron los animales,
 acogiéndose al seguro
 de las peñas, cuando el cielo,
 entre los truenos confusos,
 hizo estremecer los montes.²⁶⁰
 Y llegando todos juntos
 hallamos muerto a Caín.
 Quisímosle dar sepulcro,
 cuando se movió una peña,
 arrojando fuego y humo,
 y cubrió aquel fiero monstruo,
 poniendo tristeza y lutos
 con denegridas pizarras
 al suelo, que mal seguro
 temió su fin recelando
 si era de fuego el diluvio.²⁶¹
 Este, Adán, es el suceso
 que temerosos nos trajo
 otra vez a tu presencia.
 Perdona, madre,²⁶² el disgusto.

ADÁN.
 Ese daño le predijo
 mi ciencia en aquel cometa.²⁶³
 ¡Ay, Enoc, cómo me inquieta
 la perdición de mi hijo!

[Redondillas]

Ruido de truenos.
 Mas, ¿qué confuso rumor
 es el que en las nubes siento?
 Sin duda el cuarto elemento²⁶⁴
 se desenfrena en furor.

²⁵⁹ Carbunclo. s. m. Piedra preciosa mui parecida al rubí, que segun algunos creen, aunque sea en las tinieblas luce como carbón hecho brasa (*Autoridades*).

²⁶⁰ Es probable que estos versos (y los posteriores, con la naturaleza desencadenada contra los hombres) se hagan eco (y sean en buena parte el cumplimiento) del vaticinio de Adán en vv. 1693ss.

²⁶¹ En esta comedia se entrelazan dos tradiciones apócrifas acerca de la muerte de Caín. En el *Libro de Jaser*, siguiendo el pasaje bíblico, Lamec mata a Caín de forma accidental durante una cacería, como en este caso (en el Génesis se especifica el quién, pero no el cómo). En el *Libro de los Jubileos*, Caín muere sepultado bajo su casa de piedra. Es curioso cómo se mezclan ambas tradiciones en el relato de Lamec.

²⁶² Resulta un tanto ambiguo determinar a quién se está refiriendo con el nombre de “madre”, pero creemos que se está dirigiendo a Eva, dado lo que dice Caín en el v. 2278.

²⁶³ Nótese que lo que predijo Adán con el avistamiento del cometa no fue la muerte de Caín, sino la de Abel (vv. 744-761), aunque, en estos versos, también se anuncian “violencias” (v. 747), por lo que se deduce que los presagios del cometa incluían la muerte violenta de Caín.

²⁶⁴ El fuego es el cuarto elemento.

¡Qué truenos, qué tempestad!²⁶⁵
El cielo rayos fulmina,
y de esta peña vecina
uno partió la mitad. 2270
Todo el infierno se ha abierto.
¡Oh, qué furor tan tremendo!
¡Grave horror! ¡Terrible estruendo!
Que llega mi fin es cierto.

Aparécese Caín, echando llamas.

CAÍN. ¿No me conoces, Adán? 2275
¿No me ves, maldito padre?
Dime cómo, injusta madre,
nombre de madre te dan;
pues por tu culpa primera
de este original pecado,²⁶⁶ 2280
que me tiene condenado
a esta llama horrible y fiera,
tan grande fue mi malicia,
tanto el cielo se ofendió,
que en mí Dios ejecutó
el rigor de su justicia.²⁶⁷ 2285
El primer justo es Abel.
Yo, el primero condenado,
blasfemo del cielo airado.

Húndese.

JUBAL. El infierno fue con él. 2290
ADÁN. Hijos, mirad lo que hacéis:
vivid con nueva advertencia;
haced todos penitencia
con que a Dios desenojéis.
JUBAL. Y si el poeta lo ha errado
y la comedia no dura,²⁶⁸ 2295
será de vuestra censura
el primero condenado.

²⁶⁵ Versos que describen los prodigios que trae consigo la muerte de Caín.

²⁶⁶ Es decir, que Caín echa la culpa de su malicia al pecado original cometido por su madre Eva, concepción que cuadra con la tradicional interpretación teológica cristiana. Esta idea ha recorrido toda la comedia, con la diferencia de que las acusaciones iban dirigidas, en mayor medida, a su padre. Véase notas 8, 98, 177 y 252.

²⁶⁷ Porque no quiso hacer penitencia, como le había aconsejado Adán en los vv. 2098-2104.

²⁶⁸ Es decir, no dura sobre las tablas, no se repone.

V. EL PERSONAJE DE CAÍN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

1. Introducción

En este capítulo y, en primer lugar, reflexionaremos de manera sucinta acerca de la influencia de la Biblia en la literatura occidental y, especialmente, del ciclo prehistórico en el que se enmarca el capítulo dedicado a Caín y Abel. A continuación, intentaremos resumir la tradición exegética del pasaje, puesto que las preguntas que se ha hecho el hombre sobre él y las distintas respuestas que se han dado, han sido determinantes en la creación de obras literarias. En los apartados siguientes haremos un breve repaso histórico-literario sobre la figura de Caín en la literatura hasta detenernos en el teatro barroco español. Dividiremos, para este estudio, las obras halladas en tres categorías, basándonos en cómo se ha desarrollado en la literatura el influjo de los temas y arquetipos cainitas, siguiendo la metodología empleada por Gregorio de Olmo Lete (2008), a saber: Caín en su representación o relectura plana; como interpretación o relectura profunda y, por último, y de forma muy breve, como relectura arquetípica o estructura traducida. A su vez, haremos una división más, siguiendo a Arellano (1999), quien encuentra el empleo de personajes, también de tres maneras: en un macrotexo argumental, en uno parcial o como cita y adaptación.

Es difícil imaginarse cómo hubiera sido la cultura occidental sin la presencia de la Biblia en todos los ámbitos de su creación artística: literatura, pintura, escultura, etc. Su importancia va desde el origen de las lenguas occidentales hasta llegar a ser un documento lingüístico normativo, convirtiéndose en una de las principales fuentes de inspiración y provisión de modelos y temas literarios,¹ a la vez que en el texto literario mejor conocido. Dejando a un lado la consideración doctrinal de su contenido y de su valor religioso, la Biblia estuvo y está presente en otros ámbitos de la creatividad cultural de las sociedades a las que ha influido. De hecho, históricamente, las literaturas tanto religiosas como profanas judías y cristianas de la Edad Media aparecen colmadas por la presencia de textos y temas bíblicos. Su influencia permanecerá muy presente en épocas posteriores,

¹ Así, por ejemplo, las épicas nacionales europeas se basaron en muchas ocasiones, como sabemos, en argumentos de su historia propia, pero debemos tener presente que su educación en las letras había sido estructurada con y a partir de la Biblia, y que de ello surgieron muchas de las grandes creaciones de nuestras literaturas.

como un referente ineludible de nuestra cultura con una utilización ya más libre y arquetípica de los temas y personajes. El resultado es un notable acervo de creaciones literarias de primera magnitud en las que el hombre y su problemática son objeto de análisis y descripción a través del enfoque original que la Biblia proporciona (Olmo, 2008: 28).

En los diversos estudios de Olmo Lete (2008, 2009 y 2010) podemos encontrar diferentes análisis referidos a la Biblia, entre los que se encuentra la *Biblia como literatura* y cómo esto ha dado paso, en nuestros días, al análisis pragmático de la influencia de las fuentes bíblicas en la literatura. En este sentido, la Biblia ofrece una serie de temas, figuras y escenas que han sido arquetipos muy productivos, no solo en el ámbito de la creación literaria, sino de la artística en general. Debemos tener en cuenta que la Biblia, a través de sus textos, determinó la tradición religiosa y cultural de Occidente como referente primario de su fe, quedando nuestro imaginario determinado por ella.

Por otro lado, a esta influencia se sumó el valor intrínseco de la Biblia como literatura, es decir:

desde su propia validez como percepción y plasmación auténtica de momentos y elementos determinantes de la existencia humana. Dejando aparte su función de pauta de fe y costumbres, la narrativa y poética bíblicas fueron durante siglos la fuente primaria de inspiración creativa; para varios pueblos, incluso, el modelo normativo de su expresión lingüística a través de sus antiguas traducciones" (Olmo, 2008: 24).

De esta manera, la Biblia sigue siendo el referente por excelencia de nuestra sociedad, puesto que, a pesar de los avances tecnológicos, esta trata de cuestiones antropológicas que no han cambiado desde el comienzo de los tiempos. Así, algunas de las preguntas que siempre han estado presentes en nuestra sociedad, y de las más acuciantes, han querido dar respuesta a la naturaleza del ser humano, a la sociedad en su conjunto, así como al mal en general, la violencia o la muerte.

Los relatos que conforman el llamado ciclo prehistórico (Gén. 1-11) tratan cinco grandes escenas: la creación del mundo y del hombre, el primer pecado contra Dios, el pecado contra el hermano, el pecado cósmico y la vuelta al caos por el Diluvio (es decir, la aniquilación del primer mundo y reorganización de un nuevo orden) y, finalmente, el nuevo pecado original, la Torre de Babel (el nuevo fracaso del plan divino y aceptación de una nueva realidad histórica). Así, este ciclo es bastante breve, pero conlleva una gran significación antropológica y prototípica.² Desde la Edad Media la escenificación de estos

² Para una visión general puede consultarse el artículo de Gregorio del Olmo Lete (2009) "Los relatos bíblicos de los orígenes: de Adán a Noé en la Literatura Occidental".

relatos fue intensa en toda Europa, pudiendo poner como ejemplo los *pageants* de los ciclos ingleses (*Fall of Lucifer*, *Creation and Fall* [Chester]; *Creation. Fall of Lucifer, The Creation of Adam and Eve, Adam and Eve in Eden*, etc. [York]). Así también, otros dramas medievales célticos como *Origo Mundi* y *Gwreans an bys* (“Creation of the World”) y franceses con su gran ciclo *Mistére du Vieux Testament*. Desde el Renacimiento, el tema de los orígenes del mundo y de la humanidad componen algunas de las más grandes creaciones de la literatura occidental, como son la *Divina Comedia* de Dante, el *Paraíso perdido* de Milton o *El gran teatro del mundo* de Calderón. Incluso en la pintura con Miguel Ángel y más tarde con la música de Haydn, dejarían fijada para la posteridad su visión acerca de los orígenes del mundo y del hombre (Olmo, 2010: 17).

Dejando a un lado el tema de la creación, puesto que no es el objetivo de este trabajo y, como la Biblia está compuesta mediante una literatura de sedimentación de la tradición oral en un proceso de adición a lo largo de los siglos, el relato de Caín y Abel viene a ser un buen ejemplo de la influencia del texto sagrado en la literatura occidental, así como un episodio representativo a la hora de buscar respuestas a los grandes enigmas de la humanidad. Es reseñable la incidencia que este relato ha tenido en la historia de la literatura en diferentes lenguas, aunque en sí, como hemos visto, no requiere apenas explicación, pues es bastante breve y esquemático. Sin embargo, está cargado de significación antropológica, como decimos, a lo cual hay que sumarle el lugar que ocupa en él Caín.³ Es decir, Caín representa al primer ser engendrado de los primeros hombres, que comete el primer asesinato, por el que entra por vez primera la muerte en el mundo. La importancia de esta primogenitura y, en consecuencia, de ser el origen de las generaciones venideras “lo carga, por así decirlo, con un peso de significación del que da testimonio el efecto que sigue produciendo todavía hoy y del que da testimonio la simbología que, de una manera más o menos consciente, se le otorga” (Gibert, 2007: 25). Por estas razones, no es de extrañar que este episodio y su significación hayan sido recreados y reinterpretados numerosas veces en nuestras literaturas, dado su valor prototípico. La literatura y el arte se adueñaron de este relato como figuración plástica de los orígenes, es decir, de los problemas humanos básicos.

³ “Como muchos comentaristas han resaltado, el orden de aparición de los nombres de los dos hermanos sigue una bella alternancia. Y no sólo los nombres sino los verbos que los acompañan, de tal modo que entre Gn 4,2b y 4,5a se da un triple quiasmo de tipo AA’BB’CC’ (cfr. V. Hamilton, *The Book of Genesis. The Chapters 1-17*, p. 218s. en nt. 2)” (Pérez Gondar, 2010: 67, nt 51).

2. Resumen de las principales interpretaciones al Gén. 4: 1-16

Los numerosos problemas a la hora de traducir este breve pasaje⁴ han dado como resultado diversas interpretaciones, las cuales han quedado plasmadas de diferentes maneras a lo largo de la historia, especialmente en la literatura exegética.⁵ Las soluciones aportadas por los muchos estudiosos de este capítulo del Génesis no determinan con seguridad ninguna de sus propuestas y, quizás, ni compense resolver todas las lagunas que hallamos en él. Porque lo realmente interesante es apreciar cómo estos enfoques tan diversos han visto la luz en creaciones de todo tipo a lo largo de nuestra historia, precisamente, por ser un pasaje verdaderamente parco en detalles, pero rico en cuanto a su valor antropológico. Nos interesa, además, que algunos de estos versículos, especialmente del cuarto al séptimo, parecen recoger un verdadero debate teológico “en el que se muestran un conjunto de ideas muy interesantes acerca de la libertad y responsabilidad humana, del bien y del mal, de la providencia divina y de la retribución escatológica” (Pérez Gondar, 2010: 48), que serán muy fructíferos en el arte posterior, especialmente, y en lo que nos concierne, en el periodo barroco.

Se desconoce cuál es el origen de la perícopa de Caín y Abel, pero esta tiene aspectos comunes con narraciones de otras culturas. El texto que conocemos hoy nació en la comunidad hebrea hacia el siglo V a. C., durante la dominación persa de Palestina (Pérez Gondar, 2015: 14). Este texto forma parte de los *relatos de orígenes* que se encuentran agrupados en Gén. 1-11. En todas las versiones que se conservan de esta narración destaca su lenguaje simbólico, una forma de escribir que tiene como objetivo explicar, de una manera sencilla, un conjunto de enseñanzas religiosas y sapienciales. En el capítulo dedicado a Caín y Abel el tema tratado, como sabemos, es la violencia fratricida, que conllevó el inicio de una serie ininterrumpida de violencia entre los hombres. A diferencia del primer pecado del hombre, que tuvo como consecuencia la ruptura entre el hombre y Dios y, por consiguiente, con la Naturaleza, este segundo pecado trajo consigo la ruptura entre hermanos, entre iguales. Y es que la narración sale al ingratío exterior del Edén, siendo lo importante de la narración la condición humana y no la historia del hombre.

⁴ Sobre este tema se puede consultar (Pérez Gondar, 2010).

⁵ Así, por ejemplo, algunos rabinos (Cfr. Vegas Montaner (1994: 256 y ss), vid. nt. 6 y 15), estudiando filológicamente este pasaje, entendieron que Caín y Abel fueron gemelos e, incluso, que nacieron con hermanas gemelas, cuestión que a estas alturas no nos sorprende.

Su estructura es sencilla. Un narrador nos cuenta que ambos hermanos ofrecen los frutos de sus respectivos trabajos a Dios. Este escoge el de Abel, pero no el de Caín, quien reacciona y se entristece. De ahí que se produzca el primer diálogo con Dios, donde encontramos ya una advertencia previa al asesinato. A continuación, hay un salto temporal y los dos hermanos se sitúan en el campo, donde Caín matará a Abel sin previa explicación. Después, se lleva a cabo el juicio divino, el arrepentimiento de Caín y el castigo, en cierto sentido, suavizado. Finalmente, Caín es desterrado. Los siguientes versículos del Génesis describen la descendencia de Caín y cómo prosigue la historia de la humanidad. No es de extrañar, por tanto, y como ya hemos apuntado en varias ocasiones, que esta narración tan parca en detalles haya llevado a la necesidad de conjeturar acerca de este pasaje durante toda la historia de Occidente: ¿por qué Caín mató a Abel? Y lo que es aún más intrigante: ¿por qué Dios no aceptó la ofrenda de Caín? ¿Cuál fue su error?⁶ Si nos paramos a pensar, es imposible que en esta primera generación de humanos ya existiera la ganadería y la agricultura. Más bien, y dado el carácter simbólico, podría entenderse como la presentación de dos culturas: la nómada y la sedentaria. De este modo, la interpretación del texto se torna colectiva, probablemente empleando una tradición anterior, aunque esto es imposible de asegurar (Westermann, 1984: 293 y 312).

En la lectura del texto nada indica que la calidad de la ofrenda de Caín sea mala o peor que la de Abel. Algunos autores como Filón de Alejandría pensaban que la diferencia se encontraba en la calidad del sacrificio, aunque otros, como hemos tenido ocasión de observar en nuestra comedia, entendían que este rechazo estaba causado por la actitud soberbia con la que lo ofreció Caín, quien no quería dar nada de su cosecha, puesto que ese sacrificio era una manera de intentar que Dios perdonara a Adán por el pecado original. Esta opción se asocia con la concepción que tenía Flavio Josefo al respecto. Este entendía que Dios prefirió el sacrificio espontáneo de Abel que el motivado por los hombres. También, hay otras teorías que opinan que, al maldecir Dios la tierra a causa del pecado original no sería de su agrado todo lo que fuese fruto de ella.⁷ Otras posturas entendían que las disposiciones interiores de Caín estaban llenas de maldad; otros, que Dios prefirió

⁶ Como hemos visto a lo largo del estudio introductorio de *El primer condenado* varias han sido las fuentes, las relecturas y las interpretaciones que se han dado a estas preguntas, no solo en nuestra cultura, sino también en todas aquellas en las que este “mito” está presente. Pero, dado que el objetivo de esta tesis es estudiar la figura de Caín en el teatro del Siglo de Oro español, no nos corresponde hablar aquí de ellas, mientras no tengan una relación directa con nuestro cometido.

⁷ Situación que parece se restauró después del sacrificio que hizo Noé tras el Diluvio y que agradó a Dios (Gén. 8: 21), lo que le hizo prometer no volver a maldecir la tierra a causa de los hombres.

el de Abel por implicar un derramamiento de sangre; otros, que el rechazo estaba basado en repudiar la agricultura o que Caín fue negligente a la hora de llevar a cabo el acto. Incluso las hay que argumentan que sería el olor a grasa quemada del sacrificio de Abel, frente a la quema de materia vegetal, lo que hizo que fuera elegido (Pérez Gondar, 2010: 35-38). En cualquier caso, todas las opciones intentan justificar la actitud de Dios, en un deseo vano por hallar una respuesta. Y es que el texto no señala ninguna característica de las ofrendas o de qué manera Dios hizo que los hermanos supieran cuál de las dos había sido elegida o por qué una tenía que ser elegida. Resulta imposible determinar cuáles fueron las razones, pero lo importante es que el conocimiento por parte de Caín de la predilección de Dios por Abel le produjo la envidia que le llevó hacia la ira y la violencia. Lo que es indiscutible es que este misterio de la voluntad divina hizo que Caín entrara en una especie de espiral que le separó de Dios, de su hermano y de la tierra. De ahí, que muchas interpretaciones modernas vean como al verdadero culpable a Dios y no a Caín, creando una suerte de excusas razonables al comportamiento del primer fraticida. Y, como el texto nos narra que los hermanos llevan a Dios las ofrendas, pero no especifica su modo de proceder, es verosímil pensar que sea un sacrificio consistente en quemar las ofrendas (esta es la tradición que se ha recogido en *El primer condenado*), pero la ambigüedad del texto impide tener una única lectura, por lo que las posibilidades de interpretación son múltiples.

Girad (1983) entiende la violencia como un fenómeno estructural de las sociedades, la cual se va propagando de unas a otras. De ello deduce que las primitivas hayan producido una serie de sacrificios rituales para contenerla, de modo que “impide que se desarrolle los gérmenes de la violencia. Ayuda a los hombres a mantener alejada la venganza” (1983: 25). El sacrificio encierra en sí mismo una metáfora que alude a lo que es despreciable y atroz, lo que proyecta sobre la víctima “un efecto catalizador de las pulsiones tanáticas” (Caballero, 1995: 106). Esta manera de entenderlo convierte al sacrificio en sí en la purga del deseo colectivo de destrucción, lo cual nos lleva a deducir que Caín ya no solo es la figura que representa la primogenitura en todas sus formas, sino también la que encarna al primer hombre malvado, puesto que las consecuencias de su ofrenda condenaron a toda la raza humana. Esta idea puede resultar más acertada si recordamos que los textos del Antiguo Testamento y, especialmente, los del ciclo prehistórico como ya hemos señalado, vienen a ser el resultado de un proceso literario e histórico que pone ante nuestro entendimiento, además de estados del alma de forma

simbólica, una especie de mapa de evolución de nuestra conciencia como grupo en su devenir histórico.

El autor de este pasaje no parece que tuviera mucho interés en dar detalles sobre el sacrificio, sino que lo que realmente le interesaba era lo que venía después, las consecuencias. Lo mismo nos ocurre a la hora de establecer el lugar donde llevaron a cabo el sacrificio. Sí parece que existe una relación entre las ofrendas y el lugar donde se llevaron a cabo. “El campo” representa el fruto de su trabajo, pudiéndose decir que “el objeto de la ofrenda es el reconocimiento del poder divino, la acción de gracias por los beneficios recibidos y la súplica de protección para el futuro” (Pérez Gondar, 2010: 35). Esta disposición divina en lo relativo a la aceptación de las ofrendas de ambos hermanos será lo que origine el asesinato de Abel, siendo curioso, además, que antes del fraticidio no sabemos cómo era Caín: si era un ser pecador, malvado, vanidoso, envidioso, etc. También resulta inquietante la relación de Dios con Caín, mientras que Abel es un personaje mudo y que apenas tiene presencia.

Según las investigaciones de Diego Pérez Gondar (2015: 18), la interpretación cristiana de este pasaje se origina en la literatura intertestamentaria⁸ de las traducciones al griego y arameo del Antiguo Testamento. Desde el siglo I d. C. el pueblo judío ya contaba con relecturas de esta narración, entre las que destaca el *Targum*.⁹ En él encontramos un diálogo en el que los dos hermanos expresan posiciones encontradas en un debate en el que, además de manifestar sus pensamientos y convicciones, cada uno de ellos comenta las razones del rechazo divino hacia Caín. De esta manera, queda disminuida cualquier visión caprichosa de la decisión de Dios de favorecer a Abel. Caín se muestra como un cínico que no cree en el más allá ni en ningún tipo de beneficio divino después de la muerte, mientras que Abel se presenta como el defensor del destino de la humanidad y de la justicia divina en el día del juicio final. Este hecho, en opinión de Pérez Gondar (2015: 18), es posiblemente el reflejo de un debate histórico entre diferentes pueblos sobre la resurrección. Nos ha resultado llamativo este dato, puesto que, de alguna manera, el autor de nuestra comedia lo ha reflejado en su obra entre los vv. 1226-1294, como hemos analizado en el capítulo III, apartado 5.2. del estudio introductorio de *El*

⁸ Se puede consultar la obra de Pérez Gondar (2014) para obtener una información más detallada a este respecto.

⁹ Interpretación en arameo de la Biblia hebrea y textos de la literatura apocalíptica. Literalmente significa “interpretación”.

primer condenado. Esto nos sugiere, como ya señalamos en el capítulo III, apartado 2.1. de este estudio, que dicho autor es muy probable que tuviera origen judío.

En la literatura intertestamentaria cristiana este pasaje se torna bifronte.¹⁰ Abel es el justo, el bueno, y Caín el malo. Esta tipificación pasará a los autores neotestamentarios y la recepción del texto en la historia de Jesucristo se configurará con Abel como protagonista, es más, Jesús será el nuevo Abel.

Lo que podemos observar es que el estatuto de Abel como justo es un desarrollo exegético probablemente asociado con el sacrificio aceptado que él ofreció a Dios y a su injusta muerte. El hecho de que Abel fuera la primera persona en la Biblia que activamente agradó a Dios y fue aceptado por Dios fuera del jardín le posicionó como la primera figura paradigmática. Este estatuto fue resultado conjunto de su posición en la cronología bíblica y de su demostración de virtud y le ganó el honor de ser situado a la cabeza de la lista paradigmática como las que encontramos en 4Mac 18, 11 ss. y Heb 11, 4 ss. Es destacable en esta tradición que se declare a Abel como el primer justo mientras que a Adán no. Esto no sugiere que Adán no fuese justo como insinúa Sab 10, 1-3 y *Martirio y Ascensión de Isaías*. Probablemente Adán era aceptado como justo en virtud de su relación con Dios en el jardín. Pero Abel es la primera persona en demostrar ser justo cuando realmente importa. En contraste con su padre, Abel vivió en un mundo que fuerza a cualquiera a elegir justamente, mientras que Caín eligió injustamente (Byron, 2012: 338).

Posteriormente, los Padres de la Iglesia entenderán que toda la Escritura habla de Cristo, por lo que, en lo que a nosotros nos interesa, lo importante es la identificación de Abel con Jesús.¹¹ Esta identificación la hemos podido comprobar con la lectura y el estudio de *El primer condenado* que consigue expresar sin duda esta idea mediante la utilización de prefiguraciones neotestamentarias, que el autor emplea en varias ocasiones, como hemos visto en el apartado dedicado al personaje de Abel (capítulo III, 7.3). La muerte de Abel será considerada como la primera vez que un inocente y justo sufre la violencia por parte de un malvado, hecho que se eleva hasta Dios: “La voz de la sangre de tu hermano está clamando a mí desde la tierra” (Gén. 4: 10). De esta manera, la Redención anunciada en la historia de la salvación consiste en un acto infinito de amor que lleva a Jesucristo a sufrir la misma violencia, derramando su sangre en el Calvario. Es de esta manera como Abel se configura como el prototipo de inocente, justo y mártir

¹⁰ Como ejemplo, podemos citar a I Juan 3: 11-12: “Pues el mensaje que habéis escuchado desde el principio es este: que nos amemos unos a otros. No como Caín que, siendo del Maligno, mató a su hermano. Y ¿por qué lo mató? Porque sus obras eran malas, mientras que las de su hermano eran justas”. De aquí se deduce que Caín es paradigma de hombre malvado, es “del maligno”, origen, como ya hemos señalado, que no se encuentra en el Antiguo Testamento, sino que procede de tradiciones del periodo intertestamentario.

¹¹ Los pasajes que encontramos en el Nuevo Testamento sobre esta concepción de Abel los encontramos en: Mt. 23: 35 (con su paralelo en Lc. 11: 51), Hb. 11: 4 y 12:24, 1 Jn. 3: 12 y Jds: 11.

que entrega su sangre, lo que simbolizará la destrucción humana, que la separa de su creador, de su hermano y de su entorno.

Después de todas las reflexiones referidas, aún no hemos llegado al meollo de la cuestión, que realmente ha hecho correr ríos de tinta desde tiempos inmemoriales: el diálogo que entabla Dios con Caín. Es verdad, que ciertos comentaristas encontraron en él un interés muy marcado de Dios hacia Caín, aun sin haber aceptado su sacrificio, dado que otorga un absoluto protagonismo a Caín en la historia. Y es que este fragmento nos muestra las primeras instrucciones directas que Dios dirige a un ser humano en la Biblia.¹² El decaimiento en el rostro de Caín (Gén. 4: 5) ha sido interpretado como enfado, ira, envidia, etc., pero también como depresión y como un sentimiento de ser víctima de una injusticia. Además, como señala Pérez Gondar (2010: 40), en la versión siríaca se recoge “y su rostro se oscureció” (ver nota 14 de este capítulo). Es lógico pensar que estos sentimientos llevaran a Caín a la violencia, especialmente hacia quien ha provocado su disgusto. Todo ello se ha analizado en numerosas ocasiones sin llegar a dilucidar el sentido del pasaje en cuestión. Parece que el autor quiso resaltar, empleando un lenguaje simbólico, que:

ni el pecado es un ser autónomo, distinto de la persona, ni tiene figura de animal agazapado, ni está tumbado en la puerta. Todo sucede en el interior del hombre: la imagen es una proyección de fuerzas internas en imágenes poéticas. Es un modo de distinguir analizando y así iluminar lo oscuro y explicar lo complejo. Según tal función, el pecado al acecho equivale a la serpiente del capítulo precedente (Alonso Schökel, 1990: 34).

Parece, por tanto, que las dos preguntas que Dios dirige a Caín hacen establecer un paralelismo entre su ira y su rostro decaído. Porque lo que sugieren es que Caín no ha sido rechazado de antemano ni es considerado como un malvado, puesto que, de lo contrario, no hubiera formulado esas preguntas (Gén. 4: 6). Lo que nos lleva a Gén. 4: 7, en el que Dios advierte a Caín sobre el peligro que corre, de manera que debe obrar bien si no quiere tener decaído su semblante y ser dominado por el mal y el pecado, ya que él, Caín, tiene todas las herramientas para vencerlo, lo puede dominar. He aquí el debate sobre la responsabilidad y la libertad, describiendo las consecuencias directas que tiene el comportamiento del hombre en su propio ser. De ahí, que sea oportuno por nuestra parte afirmar que en la comedia que ha dado pie a este estudio estuviera reflejado el debate *De auxiliis* (Cap. III, 6.2). Además de las razones dadas en el estudio, así como las

¹² La primogenitura de varios aspectos que hemos visto en este apartado nos hace señalar el título de nuestra comedia *El primer condenado*. A la luz de estos datos parece que el título cobra una significación mucho más relevante de lo que puede parecer en un primer momento.

referencias establecidas más arriba con algunas interpretaciones sobre la relación entre Abel y Caín, tenemos de nuevo la importancia capital de ser esta historia la primera que representa en nuestra cultura este debate. Y es que Caín es el primer ser humano que decide sobre sus actos, que conscientemente desobedeció una orden divina, lo que le lleva a representar la *condena* que supone esta postura frente a Dios en la mentalidad judeocristiana. Porque Dios, en su divina providencia, sabe lo que va a acabar haciendo Caín, pero le otorga el beneficio de la duda mediante estas preguntas, le advierte y le atiende en su enfado. Será Caín el que decida enfrentarse a Él y satisfacer sus instintos violentos más básicos. Esto se ratifica con el siguiente versículo en el cual se dice que el pecado siempre estará inclinado a tentar al hombre, pero que este podrá dominar esta tendencia (Pérez Gondar, 2010: 46).

En Gén. 4: 8 se produce el fatal acto de Caín contra Abel, en el que el asesino se ha separado del plan divino, por lo que Dios le interroga, pidiéndole explicaciones, lo que da paso a su acusación, juicio, sentencia (y mitigación de esta) y destierro en el siguiente versículo (Gén. 4: 9-12). Volvemos a encontrarnos con una gran indeterminación en la narración respecto a cómo se produjo la agresión. La alusión a que se encontraban en el campo puede responder a que estaban alejados de cualquier testigo, apartados en algún lugar indeterminado del campo. Si lo consideramos así, el gran error de Caín fue creer que Dios tampoco le vería cometer el fraticidio. Obviamente, no fue así, lo que nos lleva al siguiente versículo. Westermann (1984: 303) estableció un paralelismo entre esta estructura¹³ y la del juicio a Adán y Eva por el pecado original. En esta estructura Dios actúa de la misma manera, lo cual solo sucede así en estos dos capítulos a lo largo de toda la Biblia.

Una vez que Caín es consciente de su acto, intenta ocultar el cuerpo de su hermano, pero el crimen no quedará impune. Es en este momento cuando Dios vuelve a dirigirse a Caín para preguntarle por el paradero de Abel, contestando el asesino con dos preguntas. Una, que no lo sabe y, otra, en la que rechaza toda responsabilidad, de una forma un tanto irónica o hipócrita, como sabemos: “¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano?” De esta actitud se puede deducir un cambio en Caín, ahora sí es un verdadero asesino, es culpable porque no reconoce el crimen, que intenta ocultar de manera burda.

¹³ Este paralelismo es el que hemos encontrado en el estudio de *El primer condenado*, si tenemos en cuenta la importancia que se da al pecado original en esta comedia, así como en las otras dos obras más cercanas, en cuanto a su argumento: *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, atribuida a Lope y *La creación del mundo* de Vélez de Guevara.

Esto provoca la consternación divina: “¿Qué has hecho?”. Porque Dios en su omnipotencia sabe todo. Le advirtió a Caín de los peligros de dejarse llevar por las pasiones, digamos, y ante esta situación no puede por menos que actuar como juez, pues el asesino no debe quedar sin castigo. Es verdad que Dios podría haberle pagado con la misma moneda, sin embargo, lo que hace es mostrarle las consecuencias, mediante unas palabras contundentes, recogidas en Gén. 4:10, que evidencian la sangre del justo derramada, y que los autores neotestamentarios relacionarán con Jesucristo. De esta manera, Caín es maldecido y expulsado de la tierra, condenado a que esta sea ingrata con él, vagando como un extraño en una tierra que fue creada para él, lo cual recuerda, como dijimos, a Gén. 3: 9-24. Estas palabras provocarán un cambio en Caín. Un sentimiento de culpa insoportable y el castigo impuesto consiguen que suplique compasión, pero ya las consecuencias de sus actos han sido juzgadas y la condena se basa en apartarlo de los suyos, tema que nos recuerda a la historia entre Ismael y Esaú. Lo que más llama la atención de este fragmento es que Caín consiga una mitigación de la pena impuesta, la cual debería haber sido, si seguimos la Ley del Talión (Éx. 21: 12 y 23-25), su muerte, pero Dios se decanta por el destierro. Por cierto, que esta mitigación era, en cierto sentido, necesaria, puesto que se exigía que Caín tuviera descendencia. De este modo, el que escribiera este pasaje, se aseguraba de que “los hijos de los hombres” tuvieran mujeres tan hermosas (Gén. 6: 2), aunque el texto sagrado no aclara por qué lo eran, en comparación con la estirpe bendita de Seth (el nuevo Abel).

Caín toma conciencia de que una vida lejos de Dios le conllevará el ataque de los demás. La mano divina ya no lo protege, de ahí que en sus palabras se vea cierto arrepentimiento, pero no queda muy claro si las quejas están enfocadas hacia su culpa o hacia el castigo impuesto. Lo que queda bastante claro es que la actitud altiva de Caín a estas alturas del pasaje ya no es la misma; ya no rechaza toda responsabilidad en la muerte de su hermano. Por todo ello, decide esconderse, pues cualquiera podría tomarse la justicia por su mano:

Caín se siente reo de muerte: si Dios no ejecuta ahora la sentencia, cualquier ser humano la ejecutará. Andar vagabundo sin protección ni amparo, sin refugio ni asilo, expuesto a la venganza de cualquiera, es insoportable para Caín. Es un castigo tan duro o más fuerte que la muerte. El homicida de la legislación israelita contaba al menos con ciudades de asilo (Alonso Schökel, 1990: 39).

Es por ello por lo que Dios decide ponerle la marca.¹⁴ O sea, que le castiga y a la vez protege de alguna manera, amenazando con vengar siete¹⁵ veces a quien ose matar a Caín. El juicio del primer asesino solo le concierne a Dios, evitando de esta manera más derramamiento de sangre, aunque sea por temor. Es decir, pone límites a la violencia entre los humanos. Es llamativo que el asesino Caín se queje ante Dios de que le ha colocado, con el destierro, en una posición vulnerable.

De esta forma “Caín salió de la presencia del Señor, y se estableció en el país de Nod, al oriente del Edén” (Gén. 4: 16). En estos relatos de los *orígenes* es habitual que los lugares geográficos hagan referencia, más bien, a situaciones. Y es que:

La palabra vagabundo o errante [que es a lo que había sido condenado Caín] y el país de Nod, proviene de la raíz hebrea [...] que significa ‘*moverse de aquí para allá*’, *deambular, errar, vagar, tambalearse, agitarse, temblar*, etc. Todos estos verbos indican un estado de enajenación intenso que muestra la realidad de las consecuencias del pecado en el hombre (Pérez Gondar, 2010: 61).

O sea, que el vagabundo vivirá en la región del vagabundeo. Lo que debemos considerar de nuevo, llegado a este punto, es que la figura de Caín representa la vida sedentaria, la agricultura, frente a la nómada del ganadero Abel. Porque ser vagabundo implica un movimiento constante y esto aumenta el grado de castigo que Dios le impuso; la vinculación de Caín con el terreno es fuerte. Además, ya el fruto de la tierra no es amable como era antes del asesinato, sino que ahora es duro y áspero con él,¹⁶ teniendo su paralelismo con el paraíso.¹⁷ Pero si lo pensamos bien, ¿no se estableció Caín en una ciudad, *la ciudad*, y tuvo un hijo, echando raíces “lejos de la presencia del señor”, por así decirlo? Así, Caín será el fundador de la primera ciudad, de una civilización ligada no

¹⁴ La marca ha sido interpretada de diferentes formas: desde las premisas del Obispo de Lincoln, quien estableció en 1235, con evidentes consecuencias posteriores, que los judíos estaban condenados a vagar por la tierra por llevar encima la marca de Caín, a fin de cumplir su condena; hasta los que encontraron que esta marca era de color negro (relacionado con el decaimiento del rostro de Caín en algunas traducciones), y que, desafortunadamente, se relacionó popularmente con la piel negra, sirviendo de justificación del racismo y la esclavitud.

¹⁵ El número siete puede referirse a siete personas o a siete generaciones. Así lo entendió Flavio Josefo, aunque otros autores lo entienden como signo de abundancia o severidad (Pérez Gondar, 2010: 61).

¹⁶ Una cuestión que hemos tenido ocasión de ver en el estudio de nuestra comedia (cap. III, apartado 9), cuando hablábamos de la carga de significado de los términos “ásperas breñas” y “duros peñascos”, que entran en relación directa, y en varias ocasiones, con el personaje de Caín.

¹⁷ Podemos establecer este paralelismo debido, de nuevo, a la primogenitura de Caín, puesto que estaba destinado a cumplir la condena hecha a su padre. El castigo divino por el cual el hombre quedó condenado a ganarse el pan con su sudor (Gén. 3: 18) podría haber sido suficiente razón para que Dios mirara con mejores ojos al trabajo de Caín que al de Abel, dada la “facilidad” de las labores de pastoreo.

tanto al asesinato, sino más bien a una artimaña técnica¹⁸ para eludir el castigo divino, el *destino*. De este modo, Caín, el díscolo, el descarriado, se hace fuerte en el exilio, haciendo de la necesidad virtud y arraigándose en el desarraigo.

En definitiva, el resumen que hemos llevado a cabo recoge algunas de las principales ideas que se han producido en torno al episodio y que nos han permitido reflexionar, no solo acerca del significado último del texto bíblico, sino también de la importancia de esta perícopa en la historia de la mentalidad occidental y de su literatura. Y es que, la historia de los famosos hermanos se constituyó como una forma adecuada de reflejar la interioridad humana y su relación directa con la obra salvífica de Jesucristo.

¹⁸ Recordemos que los descendientes de Caín fueron los inventores de las armas (Tubal o también conocido por Tubal-Caín, Gén. 4: 22), la música (Jubal, Gén. 4: 21), la ganadería (Jabal, Gén. 4: 20) y Enoc, por extensión, será identificado con la creación de ciudades (Gén. 4: 17).

3. Caín como ejemplo. Representación o relectura plana

La metodología que emplearemos para analizar la figura de Caín en la literatura española y, especialmente, en el teatro barroco se basa —como ya se adelantó— en una división tripartita, que observa la utilización de este personaje en la literatura: la representación o relectura plana, la interpretación o relectura profunda y la relectura arquetípica o estructura traducida (Olmo, 2008: 24-27) La primera, que ahora nos compete, supone destacar la carga ejemplarizante de figuras bíblicas para proponerlo como modelo de fe y buenas costumbres, en su mismo marco de representación. En nuestro caso, Caín supondría el arquetipo en el sentido inverso, es decir, representa cómo no se debe comportar el hombre. Nuestra mentalidad judeocristiana tiene asentado el arquetipo de Caín como modelo del mal, de la envidia y del pecado. Las representaciones del pasaje que veremos en los próximos apartados son reelaboraciones según su mismo modelo representativo. Es decir, que emplean a Caín como modelo del malvado, aquel que no hay que emular. También hemos hallado multitud de obras en las que Caín es nombrado, simplemente, puesto que con su simple mención se establecería entre creador y lector/pectador un universo de connotaciones. Hablaremos de algunas de ellas.

Este tipo de representación ha sido excepcionalmente cultivada en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, con la particularidad de que, con excepciones, se trata de una literatura de tono menor. Y es que, como hemos visto, la multitud de interpretaciones, símbolos y referentes que encontramos en la historia de Caín y Abel, han marcado su empleo y recepción en la sociedad de cada época.

3.1. La figura de Caín en la Edad Media

La influencia bíblica en la literatura del Medievo se caracteriza por tener dos vertientes claramente diferenciadas. Por un lado, encontramos la Biblia como arquetipo y fuente de modelos, argumentos, temas e imágenes que estaban fijadas en el imaginario del hombre cristiano medieval, los cuales transformó en literatura. Desde este punto de vista, la Biblia estimuló la creatividad literaria y artística de los creadores. Por otro lado, la Biblia es indiscutiblemente fuente de autoridad, un texto sagrado que hace fe en y por sí mismo, tanto desde el punto de vista filológico como histórico. De esta manera, no se trata tanto del influjo de la Biblia en la literatura, sino de la Biblia en sí que es afirmada y difundida a través de traducciones; es fuente de saber histórico de los pueblos; y

constituye un patrón de comportamiento moral y de creencias con una función homilética. Tal presencia e influencia en el ámbito cultural de Occidente consigue que todos los testimonios escritos sean literatura.

Desde la Edad Media, el personaje de Caín se ha empleado para ejemplificar algunos de los peores pecados de la humanidad, como la ira, la envidia, los celos o la lujuria. Y es que en la Edad Media la conducta del hombre se mueve en torno a ciertos lugares comunes, como sabemos: la muerte y el tiempo. Relacionado con la idea de tiempo, igualmente importante será el tópico de *contemptu mundo* o “menosprecio del mundo”, basado en textos bíblicos, como pueden ser la *Epístola a los Romanos*, incluida en sexto libro del Nuevo Testamento o “Vanidad de vanidades” del *Eclesiastés*, que será la clave a través de la cual se entiende el mundo como un valle de lágrimas y de dolor, lo cual sirve para ensalzar el mundo ultraterrenal. De esta empresa dialéctica que condicionó la mentalidad occidental durante muchos siglos, el argumento más manejado es el de la fugacidad: los bienes del mundo no son permanentes, sino perecederos y caducos. Así, la muerte es la demostración palpable de la fugacidad de dichos bienes, de los cuales el tiempo es el encargado de que no cesen de mudar, conduciendo al hombre medieval al desengaño de todo lo terrenal. No es de extrañar, por tanto, que la figura de Caín esté fijada en el imaginario colectivo como representante o uno de los culpables de todas estas cuestiones. Para empezar, fue el responsable de la entrada de la muerte en el mundo. Como consecuencia de sus actos fundó la primera ciudad en la tierra, cuna de pecados y, encima, sus descendientes fueron, en gran parte, los creadores de los bienes materiales, y eran entendidos como hombres y mujeres malvados.

Esta imagen de Caín se puede observar tanto en la literatura española como en la tradición y el teatro medieval francés. Entre las reliquias del drama litúrgico latino colecciónadas por Du-Méryl y Coussemaker¹⁹ (Menéndez Pelayo, 2009) encontramos misterios sobre la creación del mundo, siendo una de las piezas más antiguas conocidas del teatro francés de la Edad Media *Jeu d'Adam*, también conocida como *Mystère d'Adam* y titulada en el manuscrito con el nombre de *Ordo representacionis Ade*, escrita en dialecto anglonormando, remontándose al S. XII. Es una pieza vinculada a la liturgia para recordar las consecuencias del pecado original, en la primera parte, y constituida, en su

¹⁹ Además de estudios musicales, Charles-Edmond de Coussemaker se adentró como ningún otro estudioso había hecho hasta entonces en la investigación del drama litúrgico, el género dramático-musical que se desarrolló en los siglos de la Edad Media con una función doble: por una parte, estética y expresiva y, por otra, ceremonial y relacionada con la didáctica de la fe cristiana. Visto en línea [2/04/2018]: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=coussemaker-charles-edmond-henri-de>

segunda parte, por el sermón conocido como *Ordo prophetarum*. La primera parte es la que nos interesa, pues en ella se cuenta la historia de Adán, Eva, Caín y Abel. Como apunta Carlos Alvar (2012: 24-25), el aspecto que más destaca es la reproducción de escenas tomadas de la vida cotidiana, que debían ser muy efectivas para el espíritu de los fieles.

En la literatura española, encontramos la figura de Caín más como mero ejemplo que como una recreación de su historia. Podemos traer aquí varios casos. En primer lugar, lo hemos encontrado en la *Traducción y glosas de la Eneida* (libros I-III), de Enrique de Villena, donde expone los orígenes de los gigantes, y en la que ya no solo Caín es representante del mal, sino toda su estirpe:

E otros doctores después han seguido esta oppinión, empero la sancta Scriptura pone que ya en la primera hedat antes del Diluvio ovo gigantes, segúnd es fallado Genesi sexto capitulo, do dize: "Los gigantes eran sobre la tierra en aquellos días, después que entraron los fijos de Dios a las fijas de los ombres e aquéllas engendraron; éstos son poderosos e famosos desde el siglo". E los exponedores declaran aquella palabra fijos de Dios e fijas de los ombres en esta manera: los del linaje de Seth, que bivieron justamente siguiendo la carrera de Dios en aquella ley de natura, son dichos fijos de Dios; e los del linagge de Caín, que bivieron mal e disolutamente, se dizan fijos de los ombres. E al comienço, non casavan los unos con los otros. E, desque ovieron comarcança de casamientos de aquellas mugeres luxuriosas del linagge de Caín e ombres nasçieron aquellos gigantes, multiplicándose cada día en grandez fasta que legaron a estatura desmesurada.²⁰

Ya hemos tenido oportunidad de mencionar la importancia de los *exempla* medievales y, quizá, estos sean una de las fórmulas literarias, especialmente los recogidos en los cancioneros, que más abundancia de menciones a personajes bíblicos poseen. Como decimos, eran modelos ejemplarizantes que conformaban también un universo de lugares comunes, independientes del contexto bíblico, en el cual la condición que definía al personaje había quedado codificada, por lo que bastaba con su simple mención para evocar toda la historia y valores que representaban. Un ejemplo de ello lo encontramos en el *Rimado de Palacio* (1378-1403), de Pero López de Ayala:

Quien su próximo matare de Dios será juzgado
en este mundo, e en el otro gravemente penado:
en Caín lo verás qual es este pecado;

²⁰ Texto extraído del CORDE, visto en línea [23/10/2020] <http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=0&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=210121\012\0000O21012021122613207.1012.1008&desc={B}+{I}+Ca%EDn{|I},+en+{I}1300-1499{|I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CORDE+{I}+{|B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acierto0>

en las penas que ouo, cómmo fue castigado.²¹

También encontramos otro ejemplo en el *Cancionero de Antón de Montoro* (1404-1483):

Vuestra madre no será
menos cristiana que mora,
pues sabéis
est'a líy adond' está;
vuestro vivir no mijora
ni os doléis:
a todas partes roín,
a punto de noble no,
quien llama
al suyo qu' es de Caín:
“pescado no comí yo
sin escama”.²²

Y llegamos a una de las obras medievales por excelencia de la literatura en castellano, el *Libro de buen amor*. En él hallamos un despliegue de temas interrelacionados, en muchas ocasiones desarrollados mediante la técnica de la *digressio*. Pues bien, una de las más extensas es la que versa sobre los pecados mortales. Cubre casi una décima parte de la obra, y se encuadra dentro de un debate digresivo mucho más extenso (casi cuatrocientas estrofas), entre el Poeta y don Amor (Vasvari, 1985-86:158). La doctrina y la terminología empleadas para ordenar y catalogar los pecados capitales fueron, durante mucho tiempo, imprecisas, y Juan Ruiz no sigue exactamente ninguna tradición.²³ Encabeza su lista de ocho pecados con la codicia, cuando lo más común es que el pecado de la soberbia fuera considerado el pecado esencial del que derivaban todos los demás. Este pecado, como se deduce, está intrínsecamente relacionado con el pecado

²¹ Texto extraído de CORDE, visto en línea [23/10/2020]: <http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=40&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=210121\013\0000O21012021130033849.1020.1016&desc={B}+{I}+Ca%EDn{I},+en+{I}1300-1499{I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CORDE+{I}+{B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acierto40>

²² Texto extraído del CORDE, visto en línea [23/10/2020]: <http://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=36&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=210121\012\0000O21012021125017181.1012.1008&desc={B}+{I}+Ca%EDn{I},+en+{I}1300-1499{I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CORDE+{I}+{B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acierto36>

²³ Para la clasificación de los pecados, véase Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, East Lansing, Michigan, 1952, 43-67. Para los pecados en el LBA, ver Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Droz, 1938, especialmente el cap. «Les sept péchés capitaux et les armes du chrétien»; Ama-lia Dishman, «Los pecados capitales en el Libro de buen amor», ed. Manuel Criado de Val, La juglaresca, Madrid: ED1-6 (1986), 337-44; Thomas Hart, *La alegoría en el 'Libro de Buen Amor'*, Madrid, Revista de Occidente, 1959. Para otras matizaciones y la relación de la lista con el *Libro de Alexandre*, ver María Rosa Lida de Malkiel, *Selección del «Libro de buen amor»*, Buenos Aires, Editorial universitaria, 1973, 184 y ss.

original, puesto que a fin de cuentas lo que los primeros hombres demostraron con la ingesta del fruto prohibido fue la soberbia de querer igualarse a Dios en el conocimiento del bien y del mal. Derivado de esto, se basa la idea de que, en realidad, Adán y Eva *codiciaron* ese conocimiento, de ahí el resultado de su lista. De hecho, lo recoge al tratar el pecado de la codicia en la estrofa 223:

Por cobdiçia feçiste a Troya destroír,
por la mançana escripta, que se non deviera escrevir
quando la dio a Venus Paris por le induzir,
que troxo a Elena que cobdiçiaaba servir. (Ruiz, 2005: 47).

En cualquier caso, el patrón que sigue el Arcipreste se encuentra dentro de la tradición de san Pablo, el *arbor vitiorum* (el árbol del mal o de la muerte) equivalente a la *Summa de vitiis et virtutibus* de William Peraldus del segundo cuarto del siglo XIII, obra en la que todos los pecados surgen del *amor inordinatus* (Vasvari, 1985-86: 160), descrito por san Agustín, mediante el cual el mal empuja al hombre dada la naturaleza pecaminosa que tenemos asentada en la memoria. Ya lo veíamos en el apartado anterior, cuando hacíamos un breve repaso a las ideas que condicionaron nuestra idea de Caín. Él fue el primero en permitir ser llevado por esa naturaleza pecaminosa, no dejándose aconsejar por Dios. Por lo tanto, es probable que el Arcipreste tuviera esta relación en mente a la hora de crear su obra.

Así, el orden de los pecados capitales que encontramos en el *Libro de buen amor* es la siguiente: 1. codicia, 2. soberbia, 3. avaricia, 4. lujuria, 5. envidia, 6. gula, 7. Ira y vanagloria, 8. Acidia e hipocresía. Al considerar la codicia como raíz de todos los demás pecados, nos hace pensar que el Arcipreste sentía la necesidad de colocar otros siete pecados que emanaran de este, y posicionar en tercer lugar la avaricia, que no es más que un sinónimo de la codicia. Además, une la vanagloria y la ira, cuando lo más común es que la primera fuera una cuestión supeditada a la soberbia y la segunda, como sabemos, relacionada con la envidia. La estructura de la explicación de cada pecado, eso sí, es igual en todos los casos: una introducción y definición del pecado; uno o varios *exempla* en forma de cuentos que recuerdan a las fábulas; y una o más enseñanzas que se desprenden de lo leído.

Lo más reseñable y curioso y que a nosotros nos interesa es que todos ellos, de una u otra forma, se relacionan con la lujuria, a la que dedicó la mayor atención y el mayor número de ejemplos. No es de extrañar si tenemos en cuenta la temática de la obra, pero sí que es llamativo, precisamente, cuando aborda el pecado de la envidia, donde la figura

de Caín es el ejemplo, como no podía ser de otra manera. Traemos aquí el fragmento (la estrofa 281) en cuestión:

Por la envidia Caín a su hermano Abel
matólo, por que yaze dentro en Mongibel;
Jacob a Esaú, por la envidia d'él,
furtóle la bendición, nin fallado ni visto (Ruiz, 2005: 57).

Y es que, aunque no lo veamos claramente en esta estrofa, Juan Ruiz ya ha establecido la relación entre la envidia y la lujuria en la primera, al poner en contacto la envidia con los celos en la estrofa 276:

Eres pura Enbidia, en el mundo non á tanta:
con grand çelo que tienes, omne de ti se espanta;
si el tu amigo te dize d'ella fabla yaquanta,
tristeza e sospecha tu coraçón quebranta (Ruiz, 2005: 56)

Vemos, también con las estrofas siguientes, que el Arcipreste no está definiendo la envidia como un sentimiento que hace mirar con descontento la posesión de otro, sino que desde el principio lo relaciona con el deseo carnal hacia una mujer, los celos y hasta con la ira. Como explica Vasvari (1985-86: 170), envidia

parece utilizado como sinónimo del término provenzal medieval *enveja* “concupiscencia, deseo” y queda asociado exclusivamente con *celos*, que tampoco se utiliza en su sentido generalizado posterior de “sospecha, desconfianza”, sino tan sólo como celos sexuales. *Celos* se deriva en última instancia de *zelosus*, un calco bíblico de una palabra hebrea que significa “ardiente, fogoso”. Aparece por primera vez en el siglo XII con un sentido secularizado en provenzal antiguo *gelos*, *gilos* “celoso enamorado”, aplicado solamente a los hombres y en particular al esposo celoso.

Ya hemos visto la primera estrofa dedicada al pecado de la codicia, del que, como decimos, se derivan los demás pecados. Pues bien, el fragmento citado también nos viene a ayudar a encontrar esta relación porque, como se lee, Juan Ruiz pone como ejemplo, no cualquiera al azar, sino aquellas leyendas donde la mujer ha sido la causa de grandes catástrofes para la humanidad, como es Elena de Troya, y no digamos ya, Eva. De este modo, podemos corroborar que el Arcipreste tenía ya en su imaginario la figura de Caín unida a la envidia (idea tradicional, podríamos decir) y a los celos por una mujer. Esta idea de la que ya hemos hablado largamente en apartados anteriores, y que, recordemos, viene desde la tradición apócrifa, será una de las más prolíficas en nuestras literaturas, como tendremos ocasión de analizar más adelante.

Si nos hemos decantado por incluir este breve análisis sobre la figura de Caín en la Edad Media, y después, de igual manera, en el Renacimiento, es porque consideramos que la etapa medieval condiciona la mentalidad barroca, puesto que, si bien en ella se da un cambio profundo hacia la Modernidad, algunos de los valores medievales, aún estaban fuertemente arraigados en esta sociedad, de manera indudable. La figura de Caín llegará al Barroco con las connotaciones que hemos podido observar a lo largo de este capítulo, pero con la llegada de la Modernidad, los autores indagarán en nuevas perspectivas que desarrollarán en sus obras.

3.2. La figura de Caín en el Renacimiento

Con el Renacimiento las letras occidentales refuerzan su atención hacia los clásicos grecolatinos, como sabemos, aunque los temas bíblicos, especialmente en Francia y España, siguen siendo cultivados con profusión. Si hay un acontecimiento que marca la revolución cultural del siglo XV y XVI ese es la invención de la imprenta de Johann Gutenberg hacia 1440. La imprenta revolucionó la cultura occidental, siendo una pieza clave para los humanistas y para la Reforma protestante. Las implicaciones que este hecho tiene para nuestro cometido son evidentes, puesto que la Biblia latina, la *Vulgata*, la versión que había sido el modelo durante toda la Edad Media y que siguió siéndolo hasta el siglo XX, fue la primera obra impresa. Sin embargo, a finales del siglo XV, empezaron a aparecer las primeras críticas a la traducción de San Jerónimo por Lorenzo Valla, entre otros humanistas. El retorno a los clásicos, que inspiraron a los creadores de esta época, afectó también a la Biblia. Las diferentes traducciones en lenguas vernáculas, así como la publicación del Nuevo Testamento de Erasmo, titulado *Novum Instrumentum* (Basilea 1516), ponían en evidencia la crisis del pensamiento medieval, que la *Vulgata* representaba, haciendo tambalear los cimientos de la sociedad. Ante la amenaza protestante,²⁴ la *Vulgata* fue sancionada y declara auténtica en el Concilio de Trento de 1546. Las traducciones de la Biblia en España fueron, debido a la expulsión de los judíos en 1492 y al enfrentamiento con la Reforma, hechas fuera de nuestras fronteras. Nos referimos a la traducción del Antiguo Testamento, llamado *Biblia de Ferrara*, publicada

²⁴ Ya sabemos que la Reforma puso en marcha un programa de traducciones que contribuyó a consolidar las lenguas vernáculas, entre las que destacan la Biblia de Lutero (Wittenberg 1534) y las traducciones al inglés y al francés, ocupando de igual manera un lugar preeminente en la historia de sus respectivas literaturas.

en 1553, y la *Biblia del Oso* (Basilea 1569), traducida por Casiodoro de Reyna (Fernández Marcos, 2008: 11). Pero el humanismo bíblico que caracteriza nuestros Siglos de Oro no solo se basa en estas traducciones, sino que, como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, engloba también una gran tradición exegética, diseminada a lo largo y ancho de los comentarios bíblicos de los autores de estos siglos (Fernández y Fernández, 1997: 261).

El influjo de la Biblia en el Renacimiento se relaciona con dos renovaciones, la teológica y la espiritual. En este siglo se impondrá la “teología positiva”, frente a la especulativa o conceptual, heredada del aristotelismo escolástico, y cuyos ejes de interés serán la Biblia, la Patrística y los cánones conciliares. Salamanca fue el foco difusor de estas nuevas tendencias, lo que dejará su huella en la formación teológica de los jesuitas, como sabemos, precursores del teatro escolar. La otra vertiente, la espiritual, encontró una nueva orientación a partir de esta renovación teológica, lo que produjo en la literatura religiosa el empleo del ejemplo como recurso pedagógico (Menéndez Peláez, 2012: 183). De este modo, la literatura del *exemplum* que dominaba la literatura medieval, seguirá siendo muy influyente, aunque con algunas críticas como las de Erasmo o, en España, las del teólogo Melchor Cano.²⁵ A pesar de ello, este tipo de literatura se caracterizará por una disminución de ejemplos extraídos del mundo clásico para centrarse en la Biblia y la Patrística como fuente de los nuevos exemplarios. Dado que, como venimos viendo, la figura de Caín ha sido empleada principalmente como ejemplo de lo detestable, de la senda que no hay que seguir, la literatura de ejemplo, cultivada a partir del siglo XVI con intenciones esencialmente pedagógicas, viene a ser la cima de este tipo de configuración de nuestro protagonista.

Adentrándonos ahora en el terreno literario, la mayor colección del *exempla* que encontramos en el siglo XVI es *Fructus sanctorum y quinta parte del Flossanctorum* (1594), de Alonso de Villegas. Podemos realizar un breve análisis del tratamiento que se hace de Caín en los diferentes géneros literarios de la época. En un primer ítem tendríamos aquellas obras que comentan cómo debe ser un príncipe, en consonancia con los *Espejos de príncipes* medievales. En este sentido, Caín es modelo histórico en el cual se encuentra el origen de la entrada de la muerte en el mundo. En esta primera división encontramos obras como *Reloj de príncipes* (1529), de fray Antonio de Guevara, y *Espejo de bien vivir y para ayudar a bien morir* (1573-77), de Jaime de Montañés;

²⁵ Melchor Cano (2006: 652) critica, por ejemplo, el *Speculum exemplorum* cuando dice que en él “podrás leer más exageraciones de milagros que milagros auténticos”.

Un segundo ítem lo encontramos en comentarios glosados acerca de la historia de los hermanos, como en *Libro de los proverbios glosados* (1570-1579), de Sebastián de Orozco. También en obras que comentan el capítulo bíblico para argumentar el nacimiento sin mancha de la Virgen, como es el caso de *La conversión de la Magdalena* (1588), de fray Pedro Malón de Chaide.

Una tercera división la podríamos establecer en torno al género de las misceláneas, compendios y tratados en los que se encuentra gran parte del saber humanístico, científico e histórico de la época, en ocasiones, de manera amena, como *Silva de varia lección* (1540), de Pedro Mejía; también aquí podemos encuadrar la obra de Juan Huarte de san Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, de 1575; el *Breve compendio para bien examinar la conciencia en el juicio de la confessión sacramental* (1567), de Martín de Ayala; las *Epístolas familiares* (1521-43), de fray Antonio de Guevara; y la *Crónica del Emperador Carlos V* (1550), de Alonso de santa Cruz

El cuarto punto que podríamos establecer es aquel que sigue encontrando en Caín un ejemplo del primer asesino, así como, varias veces, del primer labrador y el fundador de ciudades. Ocurre en obras como *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1550), de Juan de Arce de Otárola; *Coloquios satíricos* (1553), de Antonio de Torquemada; *Philosofía secreta de la gentilidad* (1585), de Juan Pérez de Moya; *Luz del alma cristiana* (1555), de Felipe de Meneses; *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589), de Juan de Pineda; *Batallas y quinquagenas* (1535), de Gonzalo Fernández de Oviedo; o *Apologética historia sumaria* (1527-50), de fray Bartolomé de las Casas.

También, como quinto ítem, tendríamos obras de devoción, donde el episodio de Caín y Abel es empleado como parte de la historia, como punto de partida dentro de un diálogo que pretende tratar cuestiones trascendentales y metafísicas. Así, encontramos obras como *Diálogo espiritual* (1548 aprox.), de Jorge de Montemayor; *Seis tratados muy devotos y útiles para cualquier fiel cristiano*, de 1548, de san Francisco de Borja, en la que las lecciones son dirigidas para edificar el espíritu cristiano en general; *Segunda parte de la Introducción del Símbolo de la Fe* (1583), de fray Luis de Granada; *Consideraciones sobre los Evangelios de los domingos después de la Epifanía, De las consideraciones sobre todos los evangelios de la Cuaresma y Consideraciones sobre los Evangelios de los domingos de Adviento* (1598), de fray Alonso de Cabrera; o el *Coloquio dieciséis del bosque divino (Coloquios espirituales)* (1578), de Fernán González de Eslava. En este sentido, encontraríamos también a nuestro personaje como modelo contrario al talante con el que una persona debe ofrecer un sacrificio a Dios, es decir, de qué manera uno

debe buscar y acercarse a Dios. Esta característica la hallamos en la *Primera parte del Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán.

En todas estas obras, donde Caín no deja ser casi una simple referencia histórica o doctrinal del imaginario de la época, encontramos una variedad considerable de aquellos detalles que ya hemos ido viendo a lo largo de este estudio. Particularidades, todas ellas, que vienen a intentar determinar, a raíz de comentarios y tradiciones de diversa índole, aquellas cuestiones omitidas en el texto bíblico y que han dado como resultado una variada recreación de la historia de nuestro personaje en diversas obras literarias, como vemos.

Siguiendo nuestro análisis, ahora dentro del género dramático, mencionaremos dos piezas breves, dos autos, que tienen a Caín como protagonista. La primera es la obra del Bachiller Bartolomé de Palau, *Victoria Christi*, estudiada en la edición de José Gómez Palazón de 1997. Para nosotros representa uno de los mejores testimonios del drama castellano anterior a Lope, y nos sirve como ejemplo de puente entre el teatro religioso medieval y los autos sacramentales del siglo XVII. Además, ocupaba aún las tablas del teatro popular y conservaba entre nosotros la tradición del antiguo *misterio* litúrgico de los *Profetas de Cristo*. Esta extensa obra, claro ejemplo del Renacimiento español, comienza con la primera edad del mundo, desde Adán hasta Noé, y se divide en cinco autos o escenas. En el tercero se representa la muerte de Abel y cómo él fue el primero en ir al limbo. Además, se describe una escena o auto intermedio de carácter doctrinal y teológico donde el autor explica cómo del pecado de Adán nació la culpa original, que es impedimento para entrar en el cielo, y el origen de la “maldad” de Caín. Tiene una intención doctrinal, declarada por el mismo autor, que la define como una

alegórica representación de la cautividad espiritual en que el linaje humano estuvo, por la culpa original, debajo del poder del Demonio, hasta que Cristo, nuestro Redentor, con su muerte, redimió nuestra libertad, y con su Resurrección reparó nuestra vida (Palau, 1997: 48).

También, debemos volver a hacer referencia a la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, que ya tuvimos ocasión de comentar en el capítulo III, apartado 5.5. Como ya anunciamos allí, esta colección surgió en el contexto de la celebración eucarística y refleja la importancia que aún tenía el Antiguo Testamento como fuente argumental. Y es que, más adelante, como apunta Flecniakoska (1961: 352-55), los temas veterotestamentarios se fueron progresivamente abandonando como fuente argumental, favoreciendo en mayor medida los elementos doctrinales y alegóricos. No obstante, el

Testamento Viejo siguió siendo fuente de imágenes y metáforas, entre las que destaca el uso de episodios veterotestamentarios como prefiguración del Nuevo Testamento, como anuncio de la llegada de Cristo y de la nueva Iglesia (Ferrer, 2012: 172), cuestión que hemos podido analizar detalladamente en el estudio introductorio de *El primer condenado* (especialmente en el capítulo III, apartado 7.3).

Aquí encontramos una pieza titulada *Auto de Caín y Abel*, siendo la única de la colección con firma, la del maestro Jaime Ferruz, humanista y teólogo valenciano. Este auto que, según Manuel Cañete (1872: 7), debió de ser escrito en la segunda mitad del siglo XVI, es la pieza sobre Caín y Abel más antigua de nuestra literatura. Comienza con una loa, que presenta el episodio bíblico, para entrar de lleno en la escena del sacrificio. Una vez bajado el fuego sobre el sacrificio de Abel y no sobre el de Caín, habla Dios para preguntarle por su enojo y para advertirle de las consecuencias de sus pensamientos. A continuación, entra el personaje de la Invidia, que aumenta los sentimientos asesinos de Caín. Después de cometer el fraticidio,²⁶ aparece la Culpa en escena a la que Caín pide ayuda para enterrar el cuerpo sin vida de Abel, a lo cual la Culpa le dice que Dios, que entrará en escena a continuación, sabrá lo que ha hecho. Dios le hace las grandes preguntas, contenidas en Gén. 4: 9, y la Culpa delata al homicida. Ella le dice a Caín que se refrene porque, tras el delito cometido, es justo que se lo trague la tierra. Sigue una escena con un breve diálogo entre Lucifer y la Invidia, alegres de haber conseguido apartar al ser humano de la senda divina. Mientras se van, Lucifer se jacta de ser el mayor monarca del linaje de Adán y entra la Muerte en un carro, cantando otros cuatro personajes un romance, que pone fin al auto.

Como vemos, esta pieza será una de las fuentes que nutrirán las comedias sobre este episodio que encontramos en el periodo barroco. Las referencias son similares, aunque cambien ciertos detalles como, por ejemplo, el instrumento que Caín utiliza para matar a su hermano (en el auto, con una reja de arado). Lo que nos interesa, y como veremos con detalle en los apartados siguientes, es cómo se configura toda la historia de los hermanos en torno a unos parámetros comunes que ya hemos ido desmigando. Estamos viendo el paso de este personaje desde una representación o relectura plana, como mero ejemplo del mal, de la envidia, de la ira, etc., a una interpretación o relectura profunda del mito que, lentamente, se sumerge en los detalles y motivos dados por las diferentes tradiciones para intentar explicar lo que llevó a Caín a cometer el primer

²⁶ Por cierto, que el arma que emplea Caín para el terrible asesinato es una reja de arado, probablemente porque el maestro Ferruz pensara que sería el arma más factible, siendo el asesino labrador.

asesinato del mundo. Esta tendencia, la podemos poner en relación también con las técnicas de *amplificatio* empleadas por los dramaturgos jesuitas, en su teatro, entre litúrgico y popular, de principios del siglo XVI. Este recurso era utilizado para amplificar tanto el argumento como los personajes que aparecían, en numerosas ocasiones, demasiado escuetos en los pasajes bíblicos. De esta manera, los breves capítulos, como el que a nosotros nos interesa, eran glosados en obras de cinco actos con varias escenas, y con una representación que duraba varias horas. Este proceso se centraba en “actualizar el mensaje bíblico adecuándolo a las coordenadas espacio-temporales del aquí y el ahora en el que vive el dramaturgo y los espectadores de la obra dramática” (Menéndez Peláez, 2012: 196), lo que muchas veces llevaba a cometer anacronismos. Además, con esta técnica de amplificación, los dramaturgos incluían personajes de su propia invención. Dado el carácter pedagógico que tenían estas piezas, se exigía que pudiera tener un papel el mayor número de estudiantes.

3.3. Los personajes bíblicos en la literatura barroca y el caso de Caín

Nos encontramos ahora con un periodo artístico que ha sido ampliamente estudiado y debatido hasta en su denominación. La confluencia de las formas clásicas heredadas, potenciadas en el Renacimiento, con las nuevas corrientes de pensamiento que afectarían al siglo que vio la llegada de la Modernidad, hacen de él el siglo de mayor esplendor en las letras españolas, de ahí su denominación como Siglo de Oro. Si a estas características añadimos el modelo, desde siglos atrás cultivado, de la exégesis bíblica, hallamos un conjunto de procesos culturales que implicaba la necesidad de una organización coordinada del sentido de la Biblia y la ciencia, e igualmente hubo de llevarse a cabo un entendimiento de los conceptos del pasado grecolatino con la cosmovisión cristiana. La cultura bíblica de los escritores de esta época es heredera de la tradición humanística, aunque muy influida, al mismo tiempo, por los límites impuestos por el concilio de Trento. Algunos de los pasajes que más cultivaron correspondían al Génesis, el Éxodo, los Salmos, el Libro de Job, el Eclesiastés, el Libro de los Jueces, etc., y del Nuevo Testamento, a los Evangelios, y las Epístolas de Santiago, Juan y Pablo. Además de tomar otras fuentes como los comentarios de los exegetas, sermones o textos apócrifos.

El modo de concebir el mundo, pasado por los ideales humanistas, eclosionó en el Barroco sin dejar de llevar como equipaje la mentalidad medieval, impulsada, en cierto modo, por la Contrarreforma. Sin embargo, esta contraposición de realidades y conceptos hará que este siglo también se caracterice por el desengaño, el *horror vacui*, el *tempus fugit*, el pesimismo, la contradicción, etc., que serán el sepulcro del poderoso paradigma que perduró durante un milenio y medio en la cultura europea. El gran problema del Barroco fue la confluencia del arraigado pensamiento clásico-cristiano con un cambio de paradigma ontológico, en el que Dios había dejado de ser el centro de todas las cosas. El hombre barroco no podía saber lo que quería y quiso tenerlo todo. Como ya dijo D'Ors:

Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, no sabe lo que quiere. Quiere, a un mismo tiempo, el pro y el contra. Quiere -he aquí estas columnas, cuya estructura es una paradoja patética- gravitar y volar. Quiere -me acuerdo de cierto angelote, en cierta reja de cierta capilla de cierta iglesia de Salamanca- levantar el brazo y bajar la mano. Se aleja y se acerca en la espiral... Se ríe de las exigencias del principio de contradicción (D'Ors, 2013: 37).

Esta situación es producto, en última instancia, de la ruptura entre la Gracia y la Naturaleza, que provocará un fuerte sentimiento de pesimismo en este periodo y que se hará presente mediante una conciencia enfermiza de lo perecedero. Y esta caducidad es, a su vez, manejada por la ascética cristiana, que la empleó para fomentar el desprecio del mundo, lo cual supone a la vez, otra contradicción. Porque la existencia es entendida como pura ficción, un engaño, un sueño (como el sueño de Segismundo, “¿Qué es la vida? Un frenesí. / ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción”), pero, en el fondo, es lo único que realmente tenemos, puesto que la muerte siempre está acechante en todos y cada uno de estos momentos. Como consecuencia, estas contradicciones vitales hacen que la relación entre un aparente apego por la vida, que al fin no es nada en sí misma, y el *tempus fugit* resulte muy intensa. Esta paradoja recorre las obras de los autores barrocos españoles, y abarca desde la apologética religiosa a la sátira escatológica, o del alegre amor por la Naturaleza a una tétrica desesperación por la fugacidad de esa misma vida. Y todo esto transcurre paulatinamente desde finales del siglo XVI hasta la década de los treinta del siglo XVII, a partir de la cual se irá asentando lo verdaderamente barroco, entendido como corriente artística y de pensamiento.

Una de las ideas más importantes que provoca esta ruptura con el siglo o las tradiciones anteriores es la idea de la ciencia, que entendemos fundamental para comprender estos contrastes. Consideramos la relación que hasta este momento se tenía

con la Naturaleza y el hecho de que, a partir de los últimos años del siglo XVI, como decimos, empieza a ser confuso distinguir entre la visión científica y la artística de la realidad, asunto este de origen renacentista. Hallamos en esta etapa un concepto mágico de la realidad, muy alejado de la nueva metodología científica que empieza a cambiar, cuando, por ejemplo, aparece la anatomía como rama científica independiente de las enseñanzas artísticas, tal y como había sido concebida hasta ese momento; al igual que sucede con las ciencias naturales. También, los trabajos de Galileo desarrollan conceptos plenamente modernos. En este sentido, quizá no haya nada más significativo para explicar esta época que la coincidencia en este tiempo de Galileo y Giordano Bruno, el mago (además de filósofo, matemático y poeta), que ejemplificarán esta polémica de la naturaleza frente al artificio. Sus teorías, aunque fueron revolucionarias en su momento y chocaron de frente con la tradición católica, hablaban de un universo infinito que el célebre napolitano descubrió tras la observación en su trabajo como astrólogo. Sin embargo, aunque sus ideas aún estaban demasiado impregnadas de un pensamiento mágico, digamos, en comparación con el método científico de Galileo, nos permite entender este cambio de paradigma. Bruno habló por primera vez de la infinitud del universo, al cual decía haberse asomado, describiéndolo con las siguientes palabras:

Extendí alas confiadas hacia el espacio y me elevé hacia el infinito, dejando de lejos, tras de mí, lo que estaba a otros, para ver desde la distancia. Aquí no había arriba y abajo, ni borde, ni centro, vi que el sol era tan solo otra estrella, y las estrellas otros soles, cada uno escoltado por otras Tierras como la nuestra, la revelación de esta inmensidad fue como enamorarse.²⁷

Precisamente, la “revelación de esta inmensidad” es en lo que puede resumirse la idea que vamos desarrollando. Bruno fue capaz de dar un paso hacia la infinitud que nos rodea, lo que, inevitablemente, lleva a un sentimiento de vértigo o de desamparo. De ahí que nos valga para hablar del Barroco, porque lo que hizo Bruno fue correr las cortinas, asomarse a la inmensidad del conocimiento dentro de una sociedad equilibradamente asentada en unas bases durante largos siglos sustentada. Y si lo que encontró, estaba todavía muy anclado al misterio de la vida desde su percepción mágica, no obstante, halló la puerta a la idea de la multiplicidad de perspectivas, y con ello favoreció la predisposición del hombre hacia la nueva Era a través del arte, tal y como entendía Bruno que se accedía a ella. Y es esta idea, de la que se alejarán Galileo y todos los avances científicos

²⁷ Fragmento transscrito de la serie documental *Cosmos: A SpaceTime Oddissey* (2014), de Druyan, A. y Soter, S. (gui.), EE.UU.: Cosmos Studios / Fuzzy Door Productions / Santa Fe Studios.

posteros, la que dio lugar a la independencia de las ciencias, propiciando un punto de inflexión en el pensamiento humano que tuvo en la literatura una de sus manifestaciones.

Todo ello hace que en el Barroco la Naturaleza no se ofrezca como un modelo a imitar, porque, entre otras cosas, era demasiado inestable, un enigma, como podemos apreciar, pues se acababan de romper valores que habían estado muy arraigados hasta el momento. De este modo, llegamos a la idea de desengaño, que empuja a buscar la verdad y que, en última instancia, se podría relacionar con la pérdida de un mundo armoniosamente elucubrado, pero no hallado del Renacimiento. El concepto barroco de la existencia, tan importante, ya no se reconoce en los términos de la tradición grecolatina, porque ahora se ha tomado conciencia de lo infinito en el ser, de sus pliegues, de sus perspectivas (como llevó a la práctica Cervantes), de sus circunstancias (como diría Ortega), lo cual conduce al hombre barroco a querer llenarlo todo por su miedo al vacío, el *horror vacui*, que mencionábamos más arriba. El desengaño, por tanto, será un nuevo criterio de verdad, puesto que todo hallazgo se considerará provisional.

En paralelo a este panorama de contraposiciones tan característico del Barroco, surgieron otras circunstancias más proclives a la sensibilidad por los temas bíblicos. Es decir, que una de las consecuencias de estas nuevas perspectivas de la realidad fue la de un auge de las inquietudes religiosas, en un clima que oscilaba entre el entusiasmo renovador y el control ideológico; a ello, además, hay que sumar la importancia de la *imitatio*, pretendiendo sacar el máximo partido a la herencia recibida. Los autores reconocen la existencia de esta herencia, la cual, entienden, contribuye a enriquecer su obra, ya proceda esta del ámbito científico (la herencia aportaba conocimientos de botánica, astronomía, geografía, etc.), del literario (legaba saberes de la cultura clásica), o del religioso, puesto que el conocimiento de historia sagrada permitía una imitación fidedigna. Existen diversas formas mediante las cuales los creadores hacían esta práctica transtextual. En el caso de la materia bíblica podía ir desde la cita literal hasta solo un cierto recuerdo que nos evoca el origen de la idea. De ahí, que en muchos casos resulten muy evidentes, y en otros, en cambio, muy difíciles de identificar. En cada obra cada autor acomodaba la fuente de inspiración a sus necesidades; de acuerdo con Arellano (2001: 570) “El poeta aurisecular [...]. Con total libertad, sin disimulo alguno, ofrece una construcción artística, cuyo material de base puede ser la historia, pero cuyos límites libérrimos los pone la Poesía”. Es decir, que los autores de nuestro siglo áureo creaban con libertad, fuera cual fuera la fuente original, porque lo que se pretendía era otra cosa y esto dependía del propio proceso.

Estos conceptos se pueden rastrear en diferentes poéticas y preceptivas,²⁸ pero por poner un ejemplo, nos remitimos aquí a la de Alonso López Pinciano, que ya lo explicaba así en las epístolas IV y V de su *Filosofía Antigua Poética* de 1596:

[...] mucho más excelente es la poética que la historia; y yo añado que, porque el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han escrito. [...] los poemas que sobre historia toman su fundamento, son como una tela cuya urdimbre es la historia y la trama es la imitación y la fábula. Este hilo de trama va con la historia tejiendo su tela y es de tal modo, que el poeta puede tomar de la historia lo que se le antojare y dejar lo que le pareciere [...] (López, 1998: 148 y 219-220).

Además, también emplean una variedad de tonos y registros, arrancando sus historias de un mismo episodio bíblico, que toma diferentes direcciones. La *Vulgata*, como ya decíamos anteriormente, era la única Biblia aceptada, persiguiendo las Biblias romanceadas, por lo que los autores debían acudir a textos de otra índole, como tratados, sermones, recopilaciones, que estaban repletos de sabiduría bíblica.

Varios estudios²⁹ se han preocupado por investigar en torno a la creación del mundo y los distintos pasajes del *Génesis* que tratan sobre los primeros hombres y su influencia en la literatura del Siglo de Oro. Aurora Egido (1988) estudió el mito de la creación en la tradición literaria y, como ya hablamos en la parte introductoria de la comedia, esta tradición se remonta, entre otros textos, al *Hexaemeron* de san Ambrosio, que fue retomado por los humanistas, después de las ediciones de Erasmo (Egido, 1988). De esta moda, nació el poema que servirá de modelo a los poetas europeos, *Sepmaine ou Creation du monde* (1578), de Guillaume de Saluste, señor de Bartas. Imitación de este fue *Le sette giornate del mondo creato*, texto de Torcuato de Tasso compuesto hacia 1592, pero cuya edición completa se publicaba en 1607. Lara Garrido (1979), en su trabajo sobre la influencia neoplatónica y la ortodoxia contrarreformista, establece el primer poema en la literatura española sobre el mito de la creación en la obra de Luis Barahona de Soto, cuyo título reza: “Principios del mundo” (Lara, 1979: 262). Aunque, como apunta Felipe Pedraza, es muy probable que sea anterior un poema de Francisco de Aldana “que aparece con el rótulo explicativo de su hermano Cosme en la edición póstuma de 1589: *Trece octavas sobre la creación del mundo, del mismo capitán Aldana, de novecientas que eran y se perdieron en Flandes con muchas obras suyas entre los enemigos*” (Pedraza, 2009: 88). Este motivo también lo hallamos en otras piezas, como

²⁸ Como las de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, o las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales.

²⁹ Por ejemplo, encontramos los trabajos de Pierce (1940 y 1968), Wardropper (1958), Lara (1979), Barbolini (1982) o Pedraza (2009).

en *Silva al elemento del aire*, de Agustín de Tejada Páez; en el libro II de *La Cristíada* (1661), de Diego de Hojeda; y en el libro XV del *Bernardo* (1624) de Balbuena. El “Catálogo cronológico de poemas publicados entre 1550 y 1700” de Pierce (1968: 327-362) no incluyó un texto esencial para nuestro cometido, por servirnos de punto de partida: *De la creación del mundo* (1615) de Alonso de Acevedo. Sí lo había analizado con anterioridad (Pierce, 1940), pues se trata de un extenso poema, marcadamente descriptivo, que ostenta el puesto de ser de los pocos poemas que desarrolla el mito bíblico de los orígenes en la literatura áurea. Lo mismo ocurre si nos fijamos en los poemas recogidos en el *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas*, que reunió Justo de Sancha, y del que Pedraza extrae los siguientes datos:

No faltan -no podían faltar- numerosos sonetos, romances, villancicos y canciones en torno a los mitos de los orígenes [...], pero en proporción relativamente escasa dentro de la inmensa producción lírica áurea. A reserva de los que se me hayan podido escapar en el recuento, entre un millar o más, no pasan del medio centenar los que se refieren, no siempre de forma precisa, a los capítulos iniciales del *Génesis* (Pedraza, 2009: 84).

Y es que, como se deduce de este dato, la proporción de ejemplos líricos sobre este tema es relativamente escasa en comparación con otros pasajes bíblicos, especialmente los relacionados con la vida de Jesús escrita en los cuatro Evangelios, quedando los personajes veterotestamentarios relegados con frecuencia a “una mera excusa para el paralelismo o el contraste, sin identidad propia” (Pedraza, 2009: 84). Además de que, en muchas ocasiones, remiten de forma más o menos directa a una tradición medieval fosilizada (muchos de los relatos bíblicos se transmitían de manera oral), que entiende los relatos del Testamento Viejo como meros presagios de la llegada de Cristo redentor.³⁰ De igual manera sucede si nos fijamos en las piezas contenidas en el romancero: ahí encontramos que solo un romance trata vagamente del mito de la creación, cuyo título es *Adán celebra en el limbo la venida del Mesías*, relacionado con la Navidad. La causa de esta escasez de ejemplos puede hallarse en la fiebre cristológica que recorrió Europa en estos años, cuando, por ejemplo, se reelaboró en prosa y verso para todos los públicos, la *Vita Christi* o sus episodios. De esta manera, y como ya apuntamos más arriba, el autor preocupado por estos temas pretende dejar patente la relación entre el Nuevo y en Viejo Testamento.

³⁰ Las prefiguraciones se dan, sobre todo, en torno a Adán y Abel con una interpretación anagógica de Cristo, como sabemos, y de Eva con María y con la Iglesia.

Pasemos a continuación a ver algunos ejemplos literarios sobre este asunto, sin detenernos en divisiones por géneros, puesto que lo que aquí nos interesa son los temas tratados, que nos servirán como ejemplo de las técnicas empleadas por escritores del siglo XVII. Ciñéndonos al pasaje de Caín y Abel, dos autores destacan por la recurrencia al tema, Lope de Vega y Quevedo, aunque en ellos encontramos también otros ejemplos del empleo de personajes bíblicos en sus obras. Veamos algunos ejemplos.

Lope dedicará dos sonetos de sus *Rimas* (1602) a personajes bíblicos como Judith y Absalón. Tan solo unos pocos de los personajes bíblicos fueron recreados con asiduidad en obras artísticas, así como sucedía con los personajes de la mitología grecolatina.³¹ Absalón, por ejemplo, fue uno de ellos, siendo con su muerte, ejemplo de hombre castigado por su ambición, construyéndose de esta manera un modelo de moralización. Así, Lope entremezcla elogios a su belleza con la moralización a partir de su ambición y soberbia:

Suspenso está Absalón entre las ramas
que entretejen sus hojas y cabellos,
que los que tienen la soberbia en ellos
jamás espiran en bordadas camas.
Cubre de nieve las hermosas llamas
al eclipsar de aquellos ojos bellos,
que así quebrantan los altivos cuellos
las ambiciones de mayores famas.
¿Qué es de la tierra que usurpar quisiste?
pues apenas la tocas de liviano,
bello Absalón, famoso ejemplo al suelo.
Esperanza, ambición, cabellos diste
al viento, al cielo, a la ocasión tan vano,
que te quedaste entre la tierra y cielo. (Vega, 1993: 413)

Absalón se convierte de esta manera en ejemplo por el castigo recibido, pero lo es a su vez también por su hermosura, a la que Lope trata como a una dama hermosa muerta. Esto coincide con la tradición grecolatina, donde se cantaba la muerte de jóvenes hermosos, y para nosotros constituye un ejemplo de esa conjugación barroca de modelos clásicos con los bíblicos. Lope también dedicó *A la creación del mundo* un romance, contenido en *La segunda parte* de las *Rimas* de 1604, cuyas referencias toma, según

³¹ Recuérdese, por ejemplo, en los autos de Calderón, donde la interpretación habitual de la época era entender las leyendas mitológicas como reflejos perdidos de la revelación verdadera. Ver Kurtz (1991), cap. 2 “Myth and Truth”. Citado por Arellano (2001b: 110).

Aurora Egido (1988) de las *Historia natural* de Plinio.³² Este poema es valorado por Felipe Pedraza, en su introducción a la edición de *La segunda parte de las Rimas* (Vega, 1993), de la siguiente manera: “A la creación del mundo no tiene mayor valor estético; pero deleita como bestiario que oscila entre la realidad y la fantasía, y no deja de abrumar como mera relación lexicográfica de animales y plantas” (Vega, 1993: 33).

De igual manera que en *El primer condenado*, hemos hallado en la obra de Lope *Pastores de Belén* (1612) toda esta tradición apócrifa y literaria, indicándonos que estos motivos y argumentos debían ser bien conocidos en este primer tercio del siglo XVII. En esta obra, encontramos, por ejemplo, las mismas parejas de hermanos:

Adán, de nuestra madre Eva, a quien Dios dio por mujer, para perpetuar la humana generación, tuvo dos hijos, Caín y Calmaná, que fue mujer de Caín. Pasados quince años nacieron Abel y Delbora. Caín por envidia mató a Abel, aquella por quien entró la muerte en el mundo, y a quien llamó Jacob fiera crudelísima, que devoró su hijo José. En esta muerte del inocente hermano, origen y principio de la guerra, y fin de la Edad de Oro, comenzó la primera persecución de los buenos por el verdadero y divino culto (Vega 2010, 453-454).

Además, Lope recordará a Abel en su *Respuesta al señor don Sancho de Ávila, obispo de Jaén, habiéndole enviado su libro de la veneración de las reliquias*. Los tercetos resumen el contenido de la obra, empleando los ejemplos de Adán y Abel para explicar el culto a los muertos:

Y cómo en las reliquias inocentes
de Abel la iglesia comenzó de modo
que fueron veneradas de las gentes,
de qué manera el animado lodo
de Adán, Enoch, honró su sepultura
y aquel estado de la Iglesia todo [...] (Vega, 1969: 510)

Al igual que sucede con estos poemas, encontramos en la obra de Lope de Vega, otros que reproducen las tradiciones que vamos viendo, y nos indican que el cuarto capítulo del *Génesis* estaba en la mente de las gentes del siglo XVII. El soneto de Lope en cuestión dice así:

Sangrienta la quijada, que por ellas
Adán comenzó a ser inobediente,
Caín deja mil bocas en la frente
del tierno Abel, para formar querellas.
Tiran del manto de Josef las bellas

³² Las referencias pueden verse en la edición crítica de Felipe Pedraza (1993), *Rimas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, tomo II, 234-253.

manos de una mujer, y, de impaciente,
por adúltero prende al inocente
que cegó con la capa las estrellas.
Allí los padres muerto al mártir vieron;
allí al vendido, en carro de oro, el año
estéril, los hermanos piden trigo.
Muere Abel, Josef triunfa, porque fueron
Caín hermano y faraón extraño,
y no hay cuchillo como el propio amigo (Vega, 1993: 571).³³

Algunos ejemplos en la obra de Francisco de Quevedo también nos pueden ayudar a ejemplificar las ideas que vamos viendo. En algunos de sus poemas, las recreaciones parten de un yo poético que se dirige al Dios de las venganzas, al del Antiguo Testamento, no a la imagen humanizada de Jesús benevolente. Parece que se basa en Deuteronomio. También san Pablo dice palabras parecidas en su *Epístola a los Romanos* (1: 28-32) y a los *hebreos* (1: 11-12), formulándole un ruego a un Dios vengativo para que se vengue:

A tu justicia tocan mis contrarios,
pues a encargarte de ellos te comides,
cuando venganza para ti nos pides,
que guarda tu decreto en tus erarios.
Contigo lo han de haber los temerarios,
pues en humo y ceniza los divides;
y el blasón de sus armas y sus lides
desmentirás con escarmientos varios.
Pues Dios de las Venganzas te apellidas,
baja al tirano débil encumbrado;
hártese en él tu saña de heridas.
De mi agravio, Señor, te has encargado;
pues tus promesas, grande Dios, no olvidas,
caiga deshecho el monstruo idolatrado (Quevedo, 1990: 78-79).

Asimismo, encontramos en sus obras filosóficas el intento de cristianizar a Séneca y Epicuro interpretando sus afirmaciones a partir de distintos libros bíblicos. En su volumen misceláneo titulado *Epicteto y Phocylides en español...* (publicado en 1635, aunque lo llevaba escribiendo desde 1609) encontramos la *Defensa de Epicuro contra la común opinión*, en la que Quevedo intenta solucionar el problema de la negación de la inmortalidad del alma de Séneca, expuesta en su *Carta del día postrero*, a través del Libro de la Sabiduría:

³³ Hemos modernizado las graffías desde la edición de Felipe Pedraza (Vega, 1993), que hemos manejado.

Comunmente se dice negó la inmortalidad del alma; este error tan feo no se colige de su vida ni de sus palabras, ni de llamar bienaventurado el día en que moría atormentado de inmensos dolores: antes es confesión de lo contrario, según las señas que da el Espíritu Santo, de los que no creen otra vida en el Libro de la Sabiduría. Las señas de hombre sin Dios, son gozar de todos los placeres y gustos, porque no creen otros; empero no gozar de ninguno y abstenerse de todos, y llamar bienaventurado el día de la muerte, señas son de creer otra vida. Acúsanle de que negó la Providencia divina [...]. Sea que erró en esto, mas diga la causa el grande Padre Agustino, en su libro de Las ochenta y tres cuestiones, donde prueba que la ceguedad de la mente no puede ver a Dios [...]. Por esto no vio Epicuro a Dios y a su providencia; porque su mente no alcanzó la vista, que a nosotros nos da la fe que alcanzamos. Y, pues, por misericordia de Dios tenemos la luz que le faltó a él y a todos los filósofos gentiles, estimemos lo que vieron, y no les acusemos lo que dejaron de ver; cuando lo condenáremos no difamemos su memoria, sí contradijéremos sus escritos (Quevedo, 1635: 33).³⁴/

En su *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás* (1626), en el capítulo dedicado a “Todos los príncipes, reyes y monarcas del mundo han padecido servidumbre y esclavitud: sólo Jesucristo fue rey en toda libertad”, Quevedo señala que al hombre le viene “de casta” posicionarse contra Dios porque:

Lucifer, ángel amotinado, fué su primer inventor; pues luego que por su envidia y soberbia perdió el estado y la honra, para vengarse de Dios, introdujo la materia de Estado y el duelo. Primero persuadió la materia de Estado a Eva, [...]. No tardó mucho en introducir el duelo; pues encendiendo a Caín en ira envidiosa, le obligó a dar muerte a su hermano Abel, juzgando por afrenta que Dios mirase al sacrificio de su hermano menor, y no al suyo. Tuvo Caín la culpa de que Dios no abriese los ojos sobre su sacrificio, ofreciendo lo peor que tenía, y da la muerte a Abel. Desde entonces son los primeros antepasados del duelo la sinrazón y la envidia. Murió Abel; mas el afrentado, con señal que le mostraba desprecio de la muerte, fué el matador (Quevedo, 1979: 674).

Quevedo, emplea el ejemplo del cuarto capítulo del Génesis para ilustrar la ambición de los políticos. Esta idea la extrae de situar el origen de la envidia en ellos (y en Lucifer). Quevedo argumenta que la muerte de Abel se produjo por la aceptación de su sacrificio y no el de Caín:

En la privanza con Dios un poco de humo más bien encaminado ocasiona la muerte a Abel por su propio hermano. Sea aforismo que humos de privar acarrean muerte; que mirar los reyes mejor a uno que a otro tiene a ratos más peligro que aprecio. Muere Abel justo, porque le envidian el ser más bien visto de Dios; vive Caín que le dió muerte. Tal vez por secretas permisiones divinas, es más ejecutiva la muerte con el que priva, que con el fraticida (Quevedo, 1979: 598).

³⁴ Texto consultado en línea [10/10/2020] a través de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=439142>

Si traemos aquí estos ejemplos del tratamiento de los personajes en la mentalidad política de Quevedo, es para mostrar que la polémica sobre el origen de la envidia de Caín y los numerosos detalles que no se explicitan en el pasaje bíblico eran, por razones que no podemos afirmar con seguridad, un tema que debía salir a colación en debates de todo tipo en estos años treinta del siglo XVII. Y es que, estas palabras de Quevedo fueron respondidas por el padre Pineda quien, a su vez, fue respondido por Quevedo, con el tono satírico propio de él. Ante las críticas recibidas, Quevedo responde al padre Pineda en estos términos:

Sólo vuestra paternidad podrá cainizar de nuevo contra Abel y contra mí. Pues si decir que en la privanza con Dios un poco de humo más bien encaminado, negocia la muerte de Abel, es decir que es peligroso privar con Dios, es obligarme a responder a vuestra paternidad con la palabra de la pasión, que muchas veces fué tapaboca de los calumniadores: “Tú dices que yo no digo tal” [...]. Y es el caso que vuestra paternidad no advirtió la diferencia que yo pongo entre una y otra privanza, y es ésta: en la que tiene Abel con Dios y en lo que con él se tiene, puede el malo tomar ocasión de invidia, y esta persecución tiene sola; mas en la que se tiene con los hombres hay peligro de parte de los que invidian la privanza, y mayor de parte del hombre con quien se priva. Lo que no puede ser con Dios, pues como dicen los sagrados expositores, Caín murió viviendo y Abel vivió muerto [...]. Digo, padre Pineda, que Abel, como yo digo y dicen todos los Padres y Doctores, murió porque Dios aceptó su sacrificio, y que privar con los hombres es peligroso, y que yo lo digo así, y que privar con Dios, digo tener gracia con él, es seguro, lo que no se puede negar; y no siendo verdad que yo lo he dicho que privar con Dios es peligroso, síguese que vuestra paternidad ejercita el pelo y por eso añadiré el refrán que dice ni gato, ni perro, ni pineda, ni pinedo (Quevedo, 1979: 431-432).

Y para argumentar sus ideas, nombra y cita literalmente textos de autores consagrados, como el versículo del sacrificio de los hermanos en hebreo y la versión de la *Vulgata* (para advertir que en la Sagrada Escritura no se daba ningún detalle al respecto de cómo hicieron el sacrificio); a Porbio, a Agustino Eugubino, Crisólogo, Theodocion, san Jerónimo, etc., y más adelante nombrará a Filón de Alejandría, Flavio Josefo, Aristóteles, Pedro Bercorio, Antonio Riciardo Briciano, Oleastro, san Agustín, todo ello para probar que es legítimo entender que pudo haber humo que saliera del sacrificio de Abel encaminado o dirigido hacia el cielo. Extraemos los momentos clave de su alegato:

Vamos ahora a mi humo, que se lo he de volver humazo a vuestra paternidad para que despierte. Lo primero, falta vuestra paternidad a gran obligación en decir que ir el humo derecho o revocado es invención o dibujo de pintores [...]. Permite la Iglesia para la representación ocular el diseño del humo, y así se estampa en todas, y es de creer que la permisión de la Iglesia será ajustada a toda verdad y razón, sin dejarlo al arbitrio y invención de los pintores [...]. Mas por si con vuestra paternidad esto no bastase y lo creo pues con tal arrobaamiento lo barajó, digo, que esta razón del humo no es sólo pintura e

invención y arbitrio; es opinión y tiene sus fundamentos que en las Sagradas Letras lo dispusiera [...]. Ello ha sido largo, mas aquí se me ha subido el humo a las narices, y a vuestra paternidad a las barbas. Esto es porque otra vez ayune, y no almuerce tanto de una sentada [...]. Padre Pineda, caballería es el humo de los sacrificios, que para subir al cielo no lo desdeñan los ángeles; y cuántas veces para decir que el sacrificio es agradable, dice la Escritura que subió el humo a la presencia de Dios [...]. De manera que vuestra paternidad me acusa de lo que no digo, cita lo que no viene a propósito, hace como que no ha visto lo que me defiende, y ahúmame el estilo por si el hollín escureciese lo que yo hablé con algún aseo (Quevedo, 1979: 431-435).

La polémica entre Quevedo y Pineda debió de ser “pública y notoria”, según Del Piero (1958: 85). Ante el prestigio que ostentaba el padre Pineda, se añaden ciertas circunstancias que se relacionan con las polémicas, varias veces ya nombradas en este trabajo, entre dominicos y jesuitas, hasta la expulsión definitiva de la Compañía de Jesús en 1767 (recordemos que Quevedo estudió en el Colegio Imperial regido por la Compañía). Estudios como los de (Alonso Veloso, 2020: 65) creen que algunas de estas razones hicieron que la respuesta quevediana fuera mutilada por causas que aún no se han dilucidado. Por su parte, Jauralde (1999) entendió este debate como una cuestión que se hallaba, en última instancia, en el establecimiento de los estudios universitarios en el Colegio Imperial jesuita, a lo que se opusieron la Universidad de Alcalá y Salamanca. De todos modos, y como ya apuntó García Gómez (2010, 253–255), fue llamativa la presencia de la *Política de Dios* de Quevedo en los inventarios de las bibliotecas jesuitas, en un momento en que la ausencia de obras “puramente literarias” era manifiesta. Debieron contribuir en ello su “extraordinario éxito”, pero también su enfrentamiento con Pineda, “calificador y visitador de libreras desde 1617 por mandato del Tribunal, que bajo el inquisidor Sandoval había colaborado en la gestación de su Índice”. Porque la obra de Quevedo había recibido bastantes críticas desde la Universidad de Alcalá en 1626 y sufrido las impugnaciones contenidas en la censura manuscrita de Pineda, “en ese momento árbitro de la cultura”, consideró que la polémica entre Quevedo y uno de los padres de la Compañía de Jesús habría espoleado el interés y la circulación del libro en sus bibliotecas (Alonso Veloso, 2020). Y si nos referimos a estas cuestiones es para apuntar que el personaje de Caín en Quevedo ha resultado ser un referente poco estudiado en sus poemas. Podemos poner como ejemplo el siguiente soneto:

Caín, por más bien visto, tu fiereza
quitó la vida a Abel, porque ofrecía
a Dios el mejor fruto que tenía,
como tú lo peor de tu riqueza.
A quien hizo mayor Naturaleza,

hizo la envidia sólo alevosía
que a la sangre dio voz, y llanto al día;
a ti, condenación, miedo y tristeza.
Temblando vives, y el temblor advierte
que aunque mereces muerte por tirano,
que tiene en despreciarte honra la muerte.
La quijada de fiera, que en tu mano
sangre inocente de tu padre vierte,
la tuya chupará sobre tu hermano (Quevedo, 1990: 155-156).

Quevedo emplea la imagen de la quijada como metonimia, pues como sabemos, este instrumento procede de las versiones populares de la historia sagrada y, aunque el poeta estuviera más versado en materia bíblica, no evita emplear estos motivos. Con ello consigue crear la imagen de que el pecado cainita acabará por consumirle, su sangre será “chupada” por la quijada, por haber provocado que la de su hermano se derramara. Quevedo sigue los textos de Crisólogo,³⁵ al enlazar con la tradición de que Caín ofreció en sacrificio lo peor de su cosecha y que fue la envidia la que produjo el fratricidio (Martinengo, 2004).

La recepción que tuvo en España la leyenda de la quijada como arma homicida que empleó Caín fue notoria. Muestra de ello, es un villancico que traemos aquí para ejemplificar el alcance popular en esta época. Se trata de un texto, recopilado por Llosa Sanz (2001-2002), en el cual se reelabora el episodio bíblico en clave jocosa, enfocado para adoctrinar a las clases populares a través de un juego que ellos bien conocían, como era la baraja de cartas. Esto nos sugiere una profunda asimilación, tanto del pasaje en sí como del uso de la quijada de asno, entre escritores y público general. El fragmento del villancico en cuestión, en el que aparecen los primeros hermanos, dice así:

Jugó Caín con Abel
y cometió una burrada;
pues con un basto de hueso
le quitó la mejor baza.
Desde que el mundo es mundo
los asnos matan,
pues la primera muerte
dio su quijada (Llosa, 2001-2002: 22).

Los ejemplos que hemos ido exponiendo pretenden ser un reflejo de la forma que tenían los poetas auriseculares de conjugar leyendas populares con toda una tradición

³⁵ Pont (1997) hizo un exhaustivo análisis sobre los pasajes que Quevedo tomó de la obra de Crisólogo al cotejarlos con los originales. También, apuntamos que Pedro Crisólogo había dedicado uno de sus sermones a la envidia, la cual era directamente relacionada con el diablo.

grecolatina y una inmensa e influyente tradición judeocristiana. Lejos de cómo las concebimos hoy, ambas estaban vinculadas de una manera muy estrecha y, creemos, que esta idea ha quedado clara con los ejemplos expuestos. De igual modo, la Biblia sigue siendo ejemplo en el que basar las enseñanzas a gobernantes, políticos o reyes. En términos generales, podemos decir que los usos de las fuentes bíblicas como material literario son variados. Aparecen en obras que recrean un pasaje bíblico o la vida de su protagonista; en aquellas que siguen sirviendo de ejemplo, de cita, tanto de modelo como de contrario; y las que ahondan en los porqués que el pasaje bíblico deja sin contestar. Y todas estas tendencias, aunque no se las halle con bastante frecuencia, sí las encontramos en obras de diferentes autores. No obstante, también debemos mencionar que hemos encontrado tendencias mucho más codificadas, que serán empleadas en mayor medida en aquellas obras en las que se hace una interpretación o relectura profunda, y de las cuales nos ocuparemos en el apartado 4. La historia de Caín y Abel era manejada con asiduidad, ya sea como fuente, ya como referente o como mero ejemplo. Esencialmente, es empleado como símbolo de la justicia divina, que recae sobre el primer fratricida, pagando, finalmente, su pecado con el exilio y la muerte.

4. La figura de Caín en el teatro Barroco I

Resulta complicado hacer un análisis exhaustivo de todas las piezas teatrales en las que el personaje de Caín hace acto de presencia a lo largo y ancho del siglo XVII, por lo que somos conscientes de que probablemente nos hayamos dejado algunas obras sin mencionar en este trabajo. La mayoría de las veces aparece su nombre como una mera exemplificación del mal, de la envidia, de la ira o como representante de los pecados. Para abordar el tema hemos dividido los ejemplos encontrados en varias categorías, según su tipo de representación o relectura, y la manera en que el personaje es tratado. Pero antes de llegar a ello, seguiremos la senda hasta ahora seguida, en la que vamos recordando las ideas principales de los períodos y, en este caso, del género que nos ocupa: el teatro.

Al igual que las lenguas romances estuvieron estrechamente relacionadas con las obras teatrales medievales, la transformación del teatro litúrgico y religioso al profano estuvo igualmente relacionada con lo popular, debido a una tendencia irrefrenable de representar la vida cotidiana, apareciendo lo cómico, la burla e, incluso, la obscenidad para consternación, en numerosas ocasiones, de la Iglesia y los moralistas.³⁶ Young (1933: II, 412) ya nos hablaba de que en la Edad Media los hábitos religiosos empezaron a cambiarse por uniformes militares, de manera que resultaba imposible distinguir unos de otros; y, como estas representaciones se llevaban a cabo en las iglesias, el templo resultaba muchas veces profanado con representaciones en las que aparecían escenas deshonestas y manifestaciones pecaminosas de todo tipo. Pero lo civil acabó por asentarse y suplantar lo religioso.

Al mismo tiempo, qué duda cabe de que el género teatral es un medio poderoso para enseñar a una sociedad analfabeta e instruirla en la doctrina católica, mediante la historia de la salvación y la interpretación teológica de las historias bíblicas. Los temas que más abundan en el teatro primitivo son aquellos que dramatizan los episodios más importantes en la historia del cristianismo, entresacados del Nuevo Testamento:

[...] el *Officium pastorum*, sobre la Navidad; el *Ordo Stellae*, sobre la Adoración de los Reyes; la *Visitatio sepulchri*, sobre la Resurrección de Cristo. Sólo en el caso del *Ordo*

³⁶ No vamos a detenernos a hablar de la importancia de la *Controversia sobre la licitud moral del teatro* porque sería adentrarnos en un tema muy complejo que no vendría a clarificar el tema que queremos tratar aquí. Sí podemos apuntar, no obstante, que los sectores más radicalmente conservadores dentro de la Iglesia veían en las representaciones teatrales, fueran comedias religiosas o no, un ejemplo de la degeneración moral de la sociedad. De sobra conocidos son los discursos e informes con el propósito de prohibir los espectáculos teatrales. Las acusaciones más habituales eran: la conducta de los comediantes, los bailes en escena, la inadecuación de algunos argumentos, versos o vestuario, etc., recurríéndose en muchas ocasiones a la autoridad de los Santos Padres.

Prophetarum, drama litúrgico también asociado a las celebraciones de Navidad, se recurre al Antiguo Testamento como mensaje profético de la salvación mesiánica (Domínguez Matito, 2009: 134).

Casi un siglo le llevó al teatro español secularizarse, desde aquellos inicios medievales y, después, renacentistas, italianos y europeos. Esta larga etapa, en la que se intentaba conjugar los elementos cristianos con los profanos, imitadores de la Antigüedad, el teatro bíblico tuvo un gran auge y consideración, y como sabemos, fue el origen de la época más brillante de la comedia española, con Lope, Calderón y Tirso encabezando los más altos honores (Cañete, 1872: 7). Este primer teatro, o teatro antiguo, se caracterizaba esencialmente por el uso de la alegoría como herramienta para representar, sobre todo, los primeros pasajes del Antiguo Testamento, a causa de tratarse de episodios cargados de significación antropológica, como ya señalábamos en apartados anteriores. Lo dice acertadamente Pérez Priego:

Si es cierto, como se ha dicho, que el teatro es siempre, o casi siempre, la reescritura de una primera escritura, de un texto previo [...] hay que reconocer que el texto más veces reescrito por nuestro teatro antiguo ha sido la Biblia, que se convirtió así en la fuente más abundante, en el repertorio más copioso de materia teatral (Pérez Priego, 2001: 111).

Y ya no solo en el teatro. Como ya hemos dicho varias veces a lo largo de este trabajo, la importancia de la Biblia en la cultura occidental ha sido determinante, puesto que, hasta bien entrado el siglo XVIII, nos hallamos ante una exégesis bíblica ininterrumpida, que caminaba en paralelo con un largo y problemático proceso de secularización, en el que Dios y la caída del hombre toman un especial significado. Estas dos ideas contrapuestas tienen también su representación en términos dramáticos, la cuaresma y el carnaval, por emplear la terminología de Bajtin, y cuya vigencia existió desde la Edad Media hasta el Barroco. Juan de la Encina y Gil Vicente, por poner dos grandes ejemplos del teatro anterior a Lope, representan en sus obras esta oposición teatral. Del mismo modo, podemos extraer esta idea de la obra agustiniana *Ciudad de Dios*, en la que habla de la antítesis bien/mal, mediante la figura retórica del contraste u oposición, y que supone una especial belleza para la obra: “De igual modo que estos contrarios opuestos entre sí dan su belleza al discurso, así una especie de elocuencia no de palabras sino de cosas hace resaltar la belleza del universo por la oposición de los contrarios”.³⁷ Para nuestro cometido, esta idea nos permitirá entender las apariciones del

³⁷ Traducción extraída de Rubiera (2012: 322).

personaje de Caín en las piezas que trataremos, pues nos viene a decir que es necesaria la presencia del mal para que las virtudes humanas resalten con más fuerza.

Asimismo, otra idea que debemos señalar es, como hemos visto al estudiar la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, que lo alegórico está muy presente y dará como resultado posterior los característicos autos sacramentales, donde Calderón será el mayor exponente. Pero hasta llegar a este hito, las obras dramáticas fueron empleando la alegoría en el género de la comedia, apareciendo en casi todas las que tratan sobre lo primeros hombres y sobre Caín y Abel, personajes como la Malicia, la Inocencia, la Envidia o la Culpa, al igual que otros simbólicos como Lucifer, san Miguel o ángeles de todo tipo. Como ya hemos dicho, los dramaturgos deben escoger los elementos de la historia de la que parten para su adaptación teatral. Deben decidir cuáles serán llevados a escena y cuáles solo se relatarán. Del mismo modo, deben decantarse por el modo de ordenar la historia y escoger qué acción prevalecerá, lo cual, en muchas ocasiones, dará como resultado la preferencia por un personaje en particular. Esto nos permite distinguir entre las diferentes versiones de un mismo pasaje bíblico, que *a priori* podríamos pensar que, al tratarse de la misma historia, se asemejarían bastante. Habiendo apuntado estas ideas previas, pasamos ahora a analizar los textos que hemos hallado, dentro de esta modalidad de representación o relectura plana, en los cuales aparece el personaje de Caín.

* * *

Para poder pasar a continuación a analizar las piezas teatrales en las que aparece el personaje de Caín, debemos en primer lugar advertir que no tendremos en cuenta el peso que tiene en ellas. En casi la totalidad de las obras, el episodio cuarto del Génesis no es el tema central de la obra, de modo que lo que aquí pretendemos es reflejar de qué maneras se emplea al personaje de Caín en el teatro barroco. Las formas son diversas y las hemos englobado en varios tipos. Dentro de la *Relectura plana*, tenemos en este apartado obras con un *macrotexto argumental* o con un *macrotexto parcial*. Y obras de *Relectura plana con cita plana o adaptación*. Haremos también una división entre comedias (incluimos aquí aquellas a las que se denomina tragicomedias, por no ser esta distinción fácil ni de especial interés para tratar este tema) y los autos sacramentales,

entendiendo que la importancia de la alegoría en estos últimos diferencia el tratamiento del personaje.

4.1. Relectura plana con macrotexto argumental

En términos generales, las piezas teatrales que podemos englobar dentro de esta categoría tienen una mayor cuota de *dispositio* que de *inventio* y, según la terminología de Arellano (1999), se basan en macrotextos argumentales. Son piezas que siguen el argumento bíblico con la utilización de “nuevos intertextos que a menudo integran ambos Testamentos” y cuya “intensidad y extensión de referencias es máxima [...]” (Arellano, 1999: 45). Es decir, son comedias que emplean un pasaje o pasajes bíblicos, sin salirse de su mismo marco de representación (relectura plana), y cuyo argumento proporciona la materia dramática a la que se le añaden otros intertextos extraídos de fuentes muy diversas; en nuestro caso, textos del Nuevo Testamento, literarios de todo tipo, de la tradición apócrifa, de la exégesis medieval, etc. Así, tenemos tan solo *El primer condenado*, cuyo argumento desarrolla el capítulo cuarto del Génesis. De esta comedia ya hemos hablado ampliamente en el estudio introductorio de su edición, pero nos servirá para compararla con otras cuatro piezas dramáticas que emplean el mito de Caín y Abel, pero que no solo se limitan este pasaje, sino que incluyen también la expulsión de Adán y Eva del paraíso, y otros argumentos.

4.2. Relectura plana con macrotexto parcial

En las obras de este apartado encontramos que el pasaje bíblico sobre Caín y Abel es tomado parcialmente en su argumento, es decir, que en la obra se tratan otros pasajes, además del que a nosotros nos interesa. Tres comedias integran en sus respectivos argumentos el pasaje bíblico de Caín y Abel: *La creación del mundo*, de Vélez de Guevara (2018), *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, atribuida a Lope de Vega (1972) y *Origen del bien y el mal y trabajos de Adán y Eva*, de tres ingenios³⁸ (pues en realidad es la misma comedia, con algunas variantes) y *Los triunfos de san Miguel*, de Cubillo de Aragón (2014). Dentro del género del auto sacramental podemos nombrar los siguientes: *El viaje del alma*, de Lope, *Las ferias del alma*, de José de Valdivieso, el *Auto*

³⁸ En Valencia: en la imprenta de Joseph, y Thomas de Orga, 1771. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo, Libros del Siglo XVIII, Tomos de varios, Teatro. Signatura: A 250/202(08).

de los dos primeros hermanos, de Juan de Caxes y *La cena del rey Baltasar* y *El indulto general*, de Calderón, en los cuales también se incluyen otros capítulos bíblicos. Lo mismo ocurre en las comedias: en el caso de las dos *Creación del mundo* comienzan con la creación de Adán y Eva. En el caso de *Los triunfos de san Miguel* la acción comienza con Adán, Eva, Caín y Abel, y las otras dos jornadas tratan de la historia en Nínive de Jonás, en la segunda, y la coronación del rey Bamba en la tercera.

Empezaremos por la comedia de Cubillo por ser la que menos tiene en común con las otras tres (si contamos *El primer condenado*, que nos servirá para compararlas), aunque sí encontramos varias similitudes. En ella san Miguel lucha contra dos demonios, uno representante del mal absoluto, Luzbel, y el otro, ridículo, el diablo Cojuelo. Es una pieza ligera, impregnada de humor, precisamente, por la presencia de este último; un demonio menor, con tintes primitivos y que es empleado como contrapunto cómico de cualquier tema serio que se toque. Como ayudante de Luzbel, contribuye a poner un tono humorístico a las malignas acciones de su señor, provocando que el hombre muestre sus emociones más débiles para cometer pequeños pecados. En ella, como ya hemos mencionado, solo aparece el personaje de Caín en la primera jornada, enmarcada dentro de la historia sobre el pecado original.³⁹ Encontramos tres secuencias: la primera sucede en el cielo y nos muestra la lucha entre san Miguel y Luzbel. En la segunda, que tiene lugar en Hebrón,⁴⁰ se conocen Luzbel y el diablo Cojuelo, y es donde aquel consigue el enfrentamiento de Caín contra Abel. En el mismo espacio, pero en tiempo posterior, la tercera secuencia muestra el arrepentimiento de Adán y Eva, el amparo de san Miguel frente a Luzbel y el consuelo que les ofrece al conocer la muerte de Abel a manos de Caín (Martínez-López, 2004). De especial interés en esta primera jornada es el simbolismo que refleja la oposición de los colores blanco y negro a lo largo de ella. Luzbel aparece vestido con plumas negras (además de ser condenado a la oscuridad), al igual que Caín, que viste pieles negras. Abel, por el contrario, lleva pieles blancas como el cordero que lleva al hombro para el sacrificio. A través de los colores se establece una metáfora, cuyo referente es el ajedrez. Caín es una pieza negra que Luzbel moverá a su antojo para preparar el asesinato de la pieza Abel. Todo ello con el objetivo de hacerle un jaque a Abel, en una partida mantenida con Dios. Como apunta Martínez-López (2004: 1295),

³⁹ Por tanto, hallamos una similitud con las dos *Creaciones*, aunque en esta el episodio del fratricidio se condense en una jornada.

⁴⁰ Ver nota 185 de la edición de *El primer condenado*.

todo ello podría ser considerado como “un planteamiento del tema del 'libre albedrío', al que Luzbel alude en esta misma jornada en los versos 764-765”.

La creación del mundo y primera culpa del hombre parece que fue la obra que inspiró a Cubillo para escribir esta comedia, según Martínez-López (2012: 548). La obra comienza con el enfrentamiento entre Luzbel y Dios, siendo san Miguel el encargado de expulsar al maligno del cielo. Y termina, asimismo, con una intervención del arcángel enfrentándose a Luzbel por su soberbia. Cubillo desarrolla más que la atribuida a Lope el primer conflicto entre Luzbel y san Miguel, siendo otros ángeles quienes eleven a san Miguel a un lugar privilegiado en el ejército de Dios y su misión de proteger al mundo de las malvadas acciones de Luzbel. También encontramos similitudes en la aparición de un león con *La creación del mundo* y *El primer condenado*, cuyo valor simbólico, que representa la fuerza de Cristo, aparece en estas tres comedias, relacionado con el personaje de Caín. En el caso de *Los triunfos de san Miguel* el león es referido por Cojuelo, porque no se ve en escena, pero los dos hermanos entran en ella huyendo de uno. En el caso de *La creación del mundo* la fiera se come el cadáver de Caín, tras ser herido de muerte por Lamec; y en *El primer condenado* el león se postra a los pies del homicida, dando ocasión a Caín de demostrar con sus palabras que es consciente del grave pecado que ha cometido e, incluso, de dar muestras de arrepentimiento. En este sentido, lo que más aleja la obra de Cubillo de las otras cuatro es la falta de conciencia y voluntariedad en las acciones que lleva a cabo Caín. En esta pieza, así como en las demás, la dicotomía bien/mal es muy clara, pero en la del granadino los malos son Luzbel y Cojuelo, siendo Caín una víctima de su engaño, como antes lo fuera Eva, lo cual se justifica con ejemplos al demostrar su ignorancia ante conceptos como la muerte o la sangre (Martínez-López, 2012: 552).

Respecto a las dos comedias que se asemejan más, debemos comenzar por señalar que *La creación del mundo* atribuida a Lope y *El origen del bien y el mal* son la misma comedia. Cotejando ambos textos nos hemos percatado de que en ambas obras se encuentran los mismos versos, con la diferencia de que en el texto de “tres ingenios” algunos parlamentos son más largos y, además, hay más personajes (entre ellos los alegóricos). Esto hace que esta última tenga una cantidad de versos mucho mayor que la obra atribuida a Lope, y lo que nos lleva a pensar que la de madrileño, o la que se le ha

atribuido tradicionalmente, es posible que sea una copia,⁴¹ lo cual da más razón de ser a las dudas que hay sobre la autoría de Lope. Al haberse recortado los versos es posible que este testimonio sea fruto de una versión adecuada para su puesta en escena por una compañía teatral, aunque esto es difícil de demostrar. Por esta razón, no tendremos en cuenta *El origen del bien y el mal...* para nuestro análisis; solo tomaremos como ejemplo *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, por tratarse de un texto estudiado y editado. No obstante, sí queremos dejar constancia de algunas diferencias que hemos encontrado. En términos generales, *El origen del bien y el mal* tiene una vis cómica algo más pronunciada que la de Lope, siendo en aquella Tubal el inventor de la música y el gracioso, y no Jubal como en *La creación y El primer condenado*. A manera de ejemplo proponemos el siguiente fragmento que se encuentra antes del planto por la muerte de Abel, y que recita la Inocencia:

EVA:
Pues, ¿y mi Abel?
INOCENCIA:
Está muerto, (*Descíbrese a Abel.*)
y no quiere hablar palabra:
tiene algunos chistes buenos (21r.).

Encontramos, además, que algunos parlamentos varían de personaje según la versión. Por ejemplo, el planto antedicho se presenta en boca de Adán en la obra atribuida al Fénix, mientras que lo hallamos en boca de Eva, en el caso del *Origen del bien y el mal*. Apenas existen diferencias entre estas liras, que se extienden durante 42 versos.

Hecha esta aclaración y, en términos generales, se trata de obras de menor extensión que otras de la época. Por ejemplo, la de Vélez consta de 2217, la atribuida a Lope de 1880 (la de “tres ingenios” de unos 3000 versos aproximadamente, siendo la más larga; recordemos que *El primer condenado* constaba de 2298 versos). Todas dramatizan y desarrollan los acontecimientos de los primeros capítulos del Génesis: 1) la presencia de Adán y Eva en el paraíso terrenal, la tentación del demonio y la expulsión); 2) la historia de Caín y Abel; y 3) la muerte de Caín a manos de Lamec. La principal diferencia en este sentido con *El primer condenado* es que en esta la primera parte dedicada a Adán y Eva, el pecado original y su expulsión, son motivos aludidos a los que se referirán los

⁴¹ Morley y Bruerton (1968) catalogaron esta comedia como “dudosa”. Además, los últimos estudios estilométricos llevados a cabo por Germán Vega, quien se encuentra preparando un artículo al respecto, y Álvaro Cuéllar están mostrando que, muy posiblemente, esta comedia haya sido falsamente atribuida a Lope de Vega.

personajes en diferentes partes de la comedia. Una de las características de la obra de Vélez es que escenifica la muerte de Adán, cosa que no hacen las demás.

Existen algunas coincidencias entre estas comedias que entendemos de mayor interés y que enumeramos a continuación:

- En estas obras Caín emplea una quijada de burro para matar a Abel, quien es prefiguración de Cristo, y se hace hincapié en el tema del libre albedrío. Los personajes secundarios varían, pero en todas ellas Lamec es el inventor de las armas.
- *La creación del mundo* de Vélez y *El primer condenado* tienen en común la escenificación de una cena, que no tiene lugar en el texto bíblico (quizá por una intención homilética de ambos autores, por tratarse de obras típicas de la celebración del Corpus). Esta escena les permite presentar la envidia de Caín, aunque en el pasaje veterotestamentario esta aparece después de haber escogido el sacrificio de Abel. Comparten de igual manera, la aparición de las hermanas gemelas de Caín y Abel (aunque en el caso de Vélez Calmaná es Alcana). Además, ambas presentan en la primera jornada un ambiente pastoril, entre los personajes de Abel y Délbora, que nos recuerda a Garcilaso. También, en estas dos comedias, Adán, ya de novecientos treinta años, en el caso de Vélez (recordemos que en *El primer condenado* Adán tenía quinientos años), advierte a sus descendientes que sigan los preceptos de Dios en la tercera jornada.
- Tanto en *La creación* atribuida a Lope como en la de Vélez y en *El primer condenado* Adán es un sabio, un profeta, conocedor del destino humano.
- *La creación del mundo y primera culpa del hombre* y *El primer condenado* tienen en común que Jubal, inventor de la música, hace las veces de gracioso.
- En estas comedias, menos en *El primer condenado*, encontramos el personaje de Luzbel, siendo en la obra de Vélez donde aparece el malvado con discípulos (de forma semejante a *Los triunfos de san Miguel*). Especialmente en *La creación* de Vélez, pero también en *El origen del bien y el mal*, se emplean personajes alegóricos. En el caso de la primera aparecen el Tiempo, la Muerte y el Amor Divino. En la segunda la Malicia, la Inocencia y la Profecía. Además, san Miguel aparece en *La creación* atribuida a Lope (y *El origen del bien y el mal*), y ángeles, en esta última y en *El primer condenado*. Por último, Dios Padre aparece en la de

Vélez, pero no en la otra *Creación*; aunque sí se encuentra en *El origen del bien y el mal* solo como voz.

- En todas las comedias, menos en *La Creación* de Vélez, tiene lugar en escena el entierro de Abel. En el caso de Vélez se representa la muerte de Adán.
- En ellas Adán relata la Creación, hecho que no sucede en *El primer condenado*.

Siguiendo con el análisis de estas obras, veremos a continuación algunos pasajes con el fin de apreciar de qué diferentes maneras abordan cada una las escenas clave del relato bíblico. Estas escenas serán, el asesinato de Abel y la muerte de Caín. Respecto a la primera, se advierte que todas ellas siguen el orden cronológico establecido en el cuarto capítulo del Génesis, lo cual se advierte, entre otras cosas, en las famosas preguntas que se formulan a Caín sobre el paradero de su hermano (Gén. 4: 9-10). Hecha esta aclaración, las diferentes maneras que tienen los dramaturgos de escenificar el fraticidio son las siguientes. En *La creación* atribuida a Lope (Vega, 2012):

Sale Caín con una quijada

CAÍN:

(Presto me trujo la envidia.)

ABEL:

Con bien vengas.

CAÍN:

¿Vine presto?

ABEL:

Sí, hermano, aunque amor juzgaba
un siglo cada momento.

CAÍN:

Pues yo te pagaré ahora
esa voluntad (vv. 995-930).

Dale con la quijada.

Tras el golpe, Caín se declara enemigo de Abel, mientras que este pide el perdón para su hermano. Caín no entiende cómo su hermano ha perdido los sentidos por darle en la cabeza, dándose cuenta de que está realmente muerto:

Álcele un brazo y déjale caer

Ningún movimiento tiene,
esto sin duda es por muerto.
Maté a Abel, ¡terrible culpa!
Yo he sido el hombre primero

que abrió a la muerte las puertas
del mundo, y parezco en esto
a mi padre, aunque la abrió
por quebrantar un precepto,
y yo, por sólo esgrimir
este bestial instrumento

(Dentro)

Caín ¿dónde está tu hermano? (vv. 1015-1025)

En la obra de Luis Vélez de Guevara, el asesinato de Abel se encuentra después de un debate sobre la creencia en la vida eterna, ante lo cual Caín se presenta como un auténtico hereje, pues dice:

Vive engañada
la humana naturaleza
si piensa, loca y perdida,
con vahídos de cabeza,
que nos espera otra vida
después de esta (vv. 1500-1505).

Abel le contesta advirtiendo su “dureza de entendimiento”, para acabar recitando unos versos en los que expresa que prefiere morir a contradecir su fe, lo que aleja este texto de la disposición que vemos en Abel en el resto de los textos estudiados. Tras estas intervenciones, el asesinato se da la siguiente manera:

CAÍN:
Yo darte muerte espero.
Una quijada está allí
de un jumento. Asilla quiero.
De instrumento servirá
para darle la muerte fiera.
Agora que andando va
por donde menos espera,
a la cabeza será
el golpe por ser la parte
más principal que el sentido
a esotros miembros reparte,
y al fiero golpe rendido
esté. No hay duda que aparte
del cuerpo el golpe cruel
la vida. Llego, y tu fin
llego, y mi gusto también
(*Aquí le da con la quijada.*)

[...]

CAÍN:

Es, Abel, la envidia mía
ave nocturna cobarde
que nunca se atreve al día,
que está en el hombre hecho
con esta igual perfección,
aunque es mundo más estrecho.

[...]

ABEL:

No era menester subir
a matarme de esta suerte,
que en mí no ha de resistir
a tu gusto ni a la muerte
la voluntad de vivir.

CAÍN:

¡Acaba! (vv. 1523-1560)
(*Dale otra vez.*)

Tras la muerte de Abel, Caín expresa su temor ante la muerte de su hermano, pero, a su vez, siente que su envidia desaparece. Al igual que en la otra *Creación*, Caín alza los brazos de Abel, examinando el primer hombre que ha muerto en el mundo. Ante esta situación, Caín decide ocultarlo en un hoyo, referido mediante una acotación que señala que se tire por el escotillón. Después, lo tapa con ramas, esperando que no descubran el cadáver de Abel. En el siguiente cuadro, aparece la voz de Dios Padre para interrogar a Caín por su hermano. Al final de la pieza atribuida a Lope, también desaparece Caín por el escotillón, en el momento en que Eva cree conveniente enterrar el cuerpo de Caín, pues, a pesar de todo, es su hijo. Sin embargo, desaparece acompañado de Luzbel, lo que debía de impresionar bastante en escena, pues Luzbel recitaba los siguientes versos antes de hundirse:

No es bien que descanse el cuerpo
de hombre que ha sido tan malo,
sino que el fuego eterno,
el alma, que ha acompañado,
cómplice de sus delitos
y compañero en sus pasos,
acompañé en los tormentos:
abra su vientre abrasado
el infierno, el primer fruto
que del nuevo mundo saco (vv. 1852-1861).

Húndese el Demonio y Caín por un escotillón, y salgan llamas, y al mismo tiempo suba el Ángel.

Como hemos visto en la edición de *El primer condenado*, esta versión debió de resultar más espectacular a nuestro criterio, pues Abel, antes de la muerte de Caín, ha salido ensangrentado de entre los muertos para atormentar a su hermano, justo antes de ver el león que se arrodilla a sus pies. Al final de la comedia, el personaje de Caín reaparece de forma similar a la de Abel, envuelto en llamas, hundiéndose también por el escotillón, suponemos, pues no aparece en acotación, (vv. 2275-2289).

También, recordemos, que en *El primer condenado* se relata el fraticidio después de un debate entre Caín y Abel sobre el libre albedrío, en el que Caín, al igual que en la obra de Vélez, se muestra como un auténtico hereje. En unos versos anteriores ha encontrado la quijada con la que cometerá el asesinato y, mediante el eco, se ha anunciado el fatal final de Abel, quien pregunta a su hermano por las razones del ataque, a lo que Caín contesta:

En ti mismo, en tus acciones,
en todos tus pensamientos,
en ser tú el primero justo
y yo el tirano primero.
¡Muere, y mis celos acaben! (vv. 1378-1382)

Una vez que le asesta el golpe mortal, las palabras del moribundo y del asesino dicen así:

ABEL:
Al cielo mi vida ofrezco.
Y de la culpa de Adán,
a mi redención espero.
CAÍN:
Esto es hecho, ya murió.
Ya que soy mortal confieso.
¿Adónde me esconderé,
porque ya la muerte temo?
Cubriré el cuerpo. En las ramas
será el delito secreto,
que la sangre no ha de hablar,
pues también es rojo el suelo [...] (vv. 1383-1393).

En cuanto al momento de la muerte de Caín, que es sin duda, una de las escenas más espectaculares de todas las comedias, encontramos las siguientes formas de llevarlo a cabo. En *La creación del mundo y primera culpa del hombre* ocurre que, antes de que Lamec dispare a Caín, Luzbel, engañándole, le explica cómo debe proceder. Después del disparo, Lamec se da cuenta de lo que ha hecho, pues Caín pide que le trague el infierno:

El cielo vengó su agravio:
rabiando muero de envidia
y de cólera rabiando.
¡Maldito sea, amén, el día
en que nací desdichado,
para vivir ofendido,
para morir blasfemando!
Ya estará contento Dios
de perseguirme y no en vano,
pues él me dio ser y vida,
y vida y ser me ha quitado.
Abre tus puertas, infierno,
y voraz recibe el parto
primero que te da el mundo:
recibe al hombre más malo,
que va a tomar posesión
de tus penas y tu llanto (vv. 1703-1719).

Después, Lamec se lamenta por lo sucedido, pues además de la maldición que había estipulado Dios para quien matara a Caín, no dejaba de ser su padre.

En la obra de Vélez, Caín, sabedor de que le han confundido con un venado, pide su muerte y se esconde entre unas ramas. Cuando sale Lamec con el arco y la flecha, apunta, dispara y hiere a Caín, quien, saliendo de la espesura, y ante la sorpresa de Lamec, dice:

[...]
Con darme muerte me hiciste
un grande bien, porque así
fin a mis desdichas diste,
pero de la voz que oí
a Dios, Lamec, prevertiste
el intento, pero advierte
que, como grande pecado, serás,
Lamec, por mi muerte,
siete veces castigado,
que es de Dios palabra fuerte,
y es imposible faltar.
Con esto a la muerte quiero
la postrer deuda pagar
ya, Lamec, por heredero
de mi mal puedes quedar.
Dame tus brazos.

[...]
Muerte, yo soy
de la tierra el primer hombre
que bajo al infierno hoy (vv. 1752-1780).

A continuación, sale un león de su cueva y, ante el temor de Lamec, devora el cuerpo sin vida de Caín.

En *El primer condenado*, recordemos, la muerte de Caín sucede de forma parecida a la de Vélez, pues el asesino también está escondido entre unas ramas, cuando le alcanza la fecha de Lamec, lamentándose Caín por su suerte, tras lo cual se hunde en los infiernos (vv. 2137-2156).

* * *

En cuanto a los autos sacramentales, hemos encontrado *El viaje del alma*, de Lope, *Las ferias del alma*, de José de Valdivieso, el *Auto de los dos primeros hermanos*,⁴² de Juan de Caxes, y *La cena del rey Baltasar* y *El indulto general*, de Calderón.

El auto de Lope de Vega, *El viaje del alma* (Vega, 2017), se encuentra incluido en *El peregrino en su patria* (Vega, 2016) de 1604. De esta pieza podemos destacar la prefiguración neotestamentaria que ya hemos comentado en otros momentos. Al igual que vimos en la edición de *El primer condenado*, esta idea se recoge en muchos otros textos, en los cuales se utilizan largas listas de personajes, al “estilo bíblico”, para relacionar los primeros hombres con la llegada de Cristo. Esto se desarrolla mediante una genealogía, que sigue, con más o menos rigor, la establecida por la Biblia y otros textos históricos de la época. *El viaje del alma* es un buen ejemplo de ello, ya que se nos presentan muchos nombres bíblicos al esbozar una cronología desde Adán hasta Cristo. Con ellos exhibe su saber, uniendo historia sagrada con historia de los pueblos:

Dios Máximo creó el Cielo y la tierra
y todo cuanto el Sol mira, en seis días.
Estos quiere Lactancio signifiquen
la duración del mundo y seis mil años.
Dos mil antes de Abraham y ley escrita,
dos mil hasta el Mesías prometido [...].
De los primeros Caín y Abel nacieron.
Mató Caín a Abel, y su homicidio
fue la persecución primera que hubo

⁴² Según la base de datos ASODAT existe un autógrafo parcial en la BNM, Res. 133, que anota que el autor terminó de escribir la obra el 14 de abril de 1610. También, véase en Rouanet (1901), “Oeuvres dramatiques du licencie Juan Caxes”, en *Revue Hispanique*, VIII, 139-160.

por el culto divino entre los santos,
Dios maldijo a Caín, dejó a su Padre [...].
Nació Set en lugar de Abel, y de este
Enos, a quien así fueron siguiendo
Cainán, Malaleel, Jared y el padre
del gran Matusalén [...].
Con hijas de Caín, maldito pueblo,
nacieron los Gigantes fulminados [...].
Más fue Noé su verdadero nombre [...].
La Torre de Babel fue edificada
de cuya confusión hay tantas lenguas [...].
A Josué siguieron los jueces [...]
El gran Teseo
(si habemos de dar crédito a la historia)
robó en esta sazón a la bella Elena,
a quien hurtó después Paris Troyano
y nacieron las guerras de los Griegos [...].
De la santa Ciudad redificada:
profetizó la muerte del Dios hombre.
Siguieron los Reyes Tolomeos,
el Imperio de Grecia y el de Egipto
hasta la edad de los Augustos Césares
en que nació la vida de las nuestras:
la redención del Mundo, el santo Príncipe,
el César celestial [...] (vv. 57-212).

En la obra de José de Valdivieso (1975) encontramos *Las ferias del alma*. Se trata de una pieza del teatro sacramental con una alegoría semejante al auto de Calderón *El gran mercado del mundo*, que veremos más adelante. Aquí, el Alma humana, debiendo adquirir los bienes necesarios para su salvación, compra de forma equivocada, lo que provoca que se rodee de los seres infernales. San Esteban será el que, al comienzo del auto, pregunte a Caín, Amón y Absalón, qué han adquirido en el mercado. La intervención de Caín es clara, pues resume su historia de manera directa:

SAN ESTEBAN:
¿Qué compraste, Caín cruel?
CAÍN:
De en cas de Pedro Hurdemalas,
para Dios palabras malas
y obras malas para Abel.
Compré un ñudoso bastón,
compré envidia y rabia fiera,
compré la muerte primera
y la primera traición.
Compré encubrir mi pecado

y no lo pude encubrir.
Compré engañar y mentir
y morir desesperado
SAN ESTEBAN:
¡Donosa mercaduría!;
como de tienda tan bella.
¿Y cuánto diste por ella)
CAÍN:
Un hermano que tenía,
que por comprarlo vendí.
Di el enojo a mi padre,
las lágrimas de mi madre
y a Dios a quien ofendí.
Con él y con Dios fuy ingrato,
pues que d/él desesperé.
Por aquesto la compré;
mirad si compré barato (622-645).

El *Auto de los primeros hermanos*, de Juan de Caxes, de quien poco sabemos, aunque sí que se conservan de él varias piezas teatrales autógrafas, es una extensa y variada pieza. En ella, su autor entiende la Envidia como “origen y causa de todo el mal en el mundo, desde la tentación con la fruta vedada y el homicidio de Caín, a través de todas las tribulaciones que en la Biblia se describen” (Fothergill-Payne, 1977:188). Este auto dista, en su argumentación, de otros que tratan sobre los primeros hombres, pues este se ocupa de varios temas y no solo de uno. En él encontramos tanto la caída de los primeros hombres como la muerte de Abel, de forma semejante a como se trata en *La creación del mundo y primera culpa del hombre*. Caxes también recupera la leyenda de los ángeles rebeldes, como hemos visto en algunas de las comedias anteriores. Aunque no comienza igual que la comedia atribuida a Lope, ni escenifica la caída, el personaje de la Envidia tiene la misma misión dramática que Luzbel, siendo, además, la “culpa infinita” (en las dos composiciones encontramos la misma denominación) la que occasionará la muerte de Cristo (Vega, 1972: 54-55).

En *La cena del rey Baltasar* (Calderón de la Barca, 2013c), la Muerte explica cómo sus orígenes están en el mito de Caín y Abel, siendo el pecado y la envidia sus legítimos “padres”. Existe una dualidad en la Muerte a causa de sus orígenes, pues por culpa de la envidia acaba con la vida de todo ser, y, gracias al pecado, también muere el alma. Estas ideas son expresadas de la siguiente manera:

MUERTE:
Yo, divino profeta Daniél,

de todo lo nacido soy el fin;
del pecado y la envidia hijo crüel,
abortado por áspid de un jardín,
la puerta para el mundo me dio Abel,
mas quien me abrió la puerta fue Caín,
donde mi horror, introducido ya,
ministro es de las iras de Jehová.
Del pecado y la envidia, pues, nací,
porque dos furias en mi pecho estén:
por la envidia caduca muerte di
a cuantos de la vida la luz ven;
por el pecado muerte eterna fui
del alma, pues que muere ella también:
si de la vida es muerte el espirar,
la muerte así del alma es el pecar (vv. 652-667).

En el auto de Calderón *El indulto general* (Calderón de la Barca, 1996) se dramatiza alegóricamente el perdón concedido por Carlos II el año anterior con motivo de su boda con la reina María Ana de Neoburgo. En él se representa al Mundo como la prisión de la humanidad, que está condenada tras el pecado original, y la Culpa, la parte demandante, que siempre es temerosa de la excusación cristiana. El auto se preocupa por la inobediencia de los hombres a seguir la ley natural y amar a Dios sobre todas las cosas. También se centra en la relación alegórica entre el indulto y la redención de la humanidad, gracias a Cristo, mediante la explicación de cómo antes de su muerte, las alianzas con Dios habían sido quebrantadas. Así, gracias al personaje alegórico del Príncipe, Calderón identifica tanto al Mesías como a Carlos II, y, en su esposa, se representa a la Iglesia y a la Virgen, en clara alusión a la concepción divina de las monarquías, especialmente las hispánicas. Finalmente, tras alegatos expuestos por la Misericordia, la Justicia y una aclamación popular, consiguen que el Príncipe otorgue el indulto. Para terminar, Misericordia y Justicia hacen un repaso a los principales reos. A Adán se le da un préstamo con la condición de ser restituido. Caín no es perdonado por el asesinato de Abel; y el rey David logra el perdón por sus pecados de adulterio y homicidio, haciéndose acreedor del perdón. Salomón es liberado de su acusación de idolatría, y Dimas, el ladrón arrepentido, obtiene el indulto. Mientras, Gestas es condenado por obstinación.

Como decimos, Caín es uno de los personajes que engrosan la nómina de este auto. En consonancia con las tradiciones, en este fragmento también reproducimos algunas intervenciones de Adán dirigiéndose a sus hijos:

CAÍN:

Inútilmente porfías,
pues no son más tus lamentos
que dar al mar lo llorado
y lo suspirado al viento.

ABEL:

No digas eso, Caín,
que el llanto es llave del cielo,
y quien abre sus candados
también abrirá los nuestros.

CAÍN:

Eso será tarde, o nunca.

ADÁN:

Al humano entendimiento
no le toca saber más
de lo que le diga el tiempo;
aprovecharle le toca.

Y así, para que en provecho
nuestro resulten sus frutos,
valgámonos, hijos, de ellos (vv. 220-235).

También se recoge la tradición de que Caín no quería entregar lo mejor de su cosecha en el sacrificio, y lo expresa con las siguientes palabras:

CAÍN:

Si a eso va,
también yo en trigo te ofrezco
darle, señor, de mis meses
algunas; pero las menos
granadas, que no he de darle,
costándome al sol y al hielo
afanes de todo el año
a su destemplanza expuesto,
lo mejor, cuando lo habré
menester para mí mismo (vv. 264-273).

Misericordia y Justicia no perdonan sus pecados:

JUSTICIA:

¿Cuando no lo sea, no basta
para condenarle a muerte
la ley de «muera quien mata»?
El injusto por sí mismo
se tray la sentencia dada,
y pues, no tiene visita
en los indultos de gracia,
retiralde condenado
a muerte.

ÁNGEL:

Mortal, repara
que hay delitos a quien vuelve
Misericordia la cara
al oírlos; por que no
peques en su confianza.

CAÍN:

¡Oh Justicia de Dios! ¿Quién
hará a tu ley repugnancia,
si aun el condenado va
confesando que eres santa?

MÚSICA:

En que Abel viva, y muera
Caín, se declara
que la muerte del cuerpo
vida es del alma (vv. 1484-1505).

En términos generales, podemos decir que estas piezas dramáticas a las que hemos englobado como relectura plana con macrotexto parcial son sencillas. El lenguaje no es complejo y el argumento conocido, con un mensaje doctrinal que se entiende con facilidad. Encontramos en ellas al personaje de Caín con diversos matices, pero en todas ellas es un personaje complejo, que lleva sobre sí una gran carga emocional. Asimismo, la envidia toma una gran importancia, pues el primer fraticida siempre es y ha sido entendido como la representación de ella en el mundo. Señalamos los casos de *La creación del mundo* de Vélez y *El primer condenado* por ser obras en las que la envidia de Caín se anuncia en una cena previa al sacrificio. Esto les permite establecer otro tipo de razones por las cuales envidiaba a su hermano (además del deseo de una mujer, que no correspondía los deseos del homicida). Porque, además del desdén divino, la escena de la cena pone en evidencia, no solo la preferencia divina por Abel, sino también la familiar. Los personajes establecen muy pronto la malicia de Caín, y son ellos mismos quienes alaban a Abel, en detrimento su hermano. Creemos que estos recursos argumentales, aunque proceden en cierta medida de tradiciones anteriores, pueden responder a una intención de conmover a los espectadores y hacer más dramática y efectista una obra que llevaba a escena un capítulo del Génesis tan conocido como es el de Caín y Abel. Además, como ya comentamos en otro lugar, Pedro Crisólogo ya se había encargado de tratar su importancia en un sermón, como un rasgo típicamente diabólico. La relación entre Caín y el Diablo es indiscutible. Ya vimos cómo en *El primer condenado* Caín había sido engendrado por el diablo, siguiendo algunas tradiciones

haggádicas. En este sentido, destaca *Los triunfos de san Miguel* por entender a Caín como una pieza que maneja el Demonio a su antojo. Es decir, que entiende a Caín sin culpa, pues los actos que realiza no los lleva a cabo por voluntad propia, sino por las intenciones maléficas del mismísimo mal. Esta forma de tratamiento del personaje nos ha resultado especialmente llamativa, pues será una vertiente que dará numerosos frutos a partir del siglo XIX, como veremos brevemente en el apartado dedicado a la relectura arquetípica (apartado 7). Sin embargo, en el siglo XVII, lo que encontramos en numerosas ocasiones es al personaje como simple ejemplo de la envidia o del mismo mal, sin entrar a considerar cualquier otro tipo de motivo por el cual, el primer hijo de la humanidad llevaba a cabo sus acciones.

En cuanto al género sacramental, hemos podido ver cómo el episodio sobre el fraticidio tiene especial relevancia en el auto de Calderón, *El indulto general* y, con tono más humorístico en *Las ferias del alma*, de José de Valdivieso. También se nombra, especialmente, como origen del mal, de la ira, de la saña, de la muerte, etc., donde, además, los ángeles caídos, como Luzbel, toman una presencia escénica. Así es el caso del *Auto de los primeros hermanos*, de Juan de Caxes. El origen de la muerte relacionado con el personaje de Caín lo hemos visto en *La cena del rey Baltasar*, mientras que también hemos podido ver el nombre de nuestro personaje en listas genealógicas que pretenden legitimar la llegada de Cristo, como en el auto de Lope, *El viaje del alma*, cuya historia, aunque no se desarrolle, es una parte importante de las generaciones posteriores a Adán.

4.3. Relectura plana. Cita y adaptación

El personaje de Caín aparece en muchas más obras. Sus comparecencias se podrían denominar, siguiendo la terminología de Arellano (1999), como “cita y adaptación de microtextos”, en los que Caín aparece como una imagen que conecta los sucesos de la historia (que poco o nada tiene que ver con el episodio bíblico) con las connotaciones que Caín representa. Es una fórmula, ya nombrada por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (discurso 48), mediante la cual se establecían una serie de símiles o metáforas, donde Caín representa unos valores simbólicos relacionados con el mal o con la envidia, generalmente. Esta forma de presentarlo es la más abundante, y se materializa en diferentes subgéneros teatrales. Empezaremos citando las comedias que siguen este patrón, para después comentar cada una de ellas, viendo el fragmento o

fragmentos en los que se nombra a Caín. A continuación, y de igual manera, veremos otros subgéneros teatrales. Especial hincapié haremos en las obras de Lope y Calderón por tratarse de referentes tanto en el siglo XVII como hoy en día. Así, las comedias que podemos englobar en esta categoría son:

Comedias de Lope: *El rey Bamba, Los cautivos de Argel, El rey sin reino, El halcón de Federico, El cuerdo loco, El bobo del colegio, Los hidalgos del aldea, Las famosas asturianas, Las cuentas del gran capitán, La primera información, Los trabajos de Jacob.*

Comedias de Calderón: *Bien vengas mal, También hay duelo en las damas.*

Comedias de Tirso: *Quien no cae no se levanta, Tanto es más como lo de menos, La vida de Herodes.*

Comedias de Guillén de Castro: *Los malcasados de Valencia.*

Comedias de Moreto: *El caballero, Los jueces de Castilla.*

Comedias de José de Valdivieso: *El ángel de la guarda, El nacimiento de la mejor.*

• *El rey Bamba*

La *Comedia de Bamba* (Vega, 1997b) también fue conocida como *Vida y muerte del rey Bamba* o, simplemente *El rey Bamba*, apareció por primera vez en 1604, en la *Primera parte de Comedias de Lope de Vega*, y Morley y Bruerton la fecharon hacia 1597-1598. Se trata de una comedia de carácter histórico en la que se aborda la vida del rey Wamba, sucesor de Recesvinto. Toma sus fuentes históricas-legendarias del *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy (1236) y el *Valerio de Rodríguez de Almela* (1462). En ella, Lope, como es habitual, introduce elementos de su propia imaginación, como elementos proféticos y maravillosos para legitimar el carácter divino de la subida al trono del rey Bamba. El único verso en el que se nombra el personaje de Caín sirve al autor para ejemplificar el dar la espalda a Dios. Esto sucede cuando el personaje de Paulo está pidiendo misericordia al rey:

BAMBA:

¡Tapadle esa infame boca!

PAULO:

Haz presto de mí justicia,
esa sentencia revoca,
que al lado de mi malicia
tu misericordia es poca.

RODULFO:

¡Alto Rey, perdonanós!

BAMBA:

¡Llevadlo con esos dos!

TEÓFILO:

¡Yo misericordia quiero!

PAULO:

De ti y della desespero
como Caín de su Dios (vv. 2319-2328).

• *Los cautivos de Argel*

Escrita en 1599, esta comedia (Vega, 2017d) pretendía imitar la primera pieza teatral de Miguel de Cervantes, por entonces, poco reconocido como dramaturgo. Es una obra en la que la acción la forman tres historias diferenciadas, aunque entrelazadas, que nos cuenta la historia de Francisco, un morisco del Valencia. Este es aconsejado por el corsario Dalí para viajar a Argel, convirtiéndose a la fe islámica, lo que más adelante le provoca la captura y muerte por el Santo Oficio. También se nos narra la historia de Félix, caballero de la orden de Montesa, mártir de la fe, represaliado por el rey Felipe. A estos dos personajes se les suma los amores de Leonardo y Marcela, también presos, quienes se fingen locos para zafarse de los abusos de sus amos, Solimán y Aja, y que, finalmente, consiguen el perdón real. Una obra en la que se conjugan lo trágico y lo cómico, lo religioso y lo profano, con personajes que fingen, disfrazan y promueven diferentes acciones, mezclando la farsa con la verosimilitud histórica. En ella, encontramos a Luis, hijo de Bernardo y Lucinda, y hermano de Juanito, una familia de cautivos que había robado Amir, sirviente de Zulema, quien representa al hombre cristiano. Luis termina por asesinar a Amir y huye con su familia camino de Orán.

En la segunda jornada, Luis se encuentra accidentalmente con su hermano Juanito, disfrazado de moro, confundido por su nueva cautividad. Ambos habían acudido a presenciar el empalamiento de Félix. Ante esta situación, Luis increpa a Juanito sobre sus ropas y sus dudas religiosas, ocasión en la que menciona a la figura de Caín. Aquí se establece una analogía entre Caín, como hermano mayor, y Abel, como menor, al igual que ellos. Pero, Luis al encontrar de esa guisa a su hermano menor, argumenta que entre

ellos los papeles se han cambiado, pues él se considera “el justo Abel”, quien debería matar a su hermano Caín por encontrársele de esa manera. De hecho, Luis, unos versos más adelante, le dice “desnúdate ese vestido / que te ha puesto Satanás”, con lo que se establece una clara relación entre Caín y Satanás. Estos son los versos que hacen al caso:

Si no viera tu inocencia
y que hablas con ignorancia,
firme estaba en mi presencia
trocárase en ese fin
de Abel la sangre fiel,
que yo fuera el justo Abel,
y diera muerte a Caín,
que puesto que eres menor,
y ser Abel te tocaba
ya eras Caín (vv. 1801-1810).

- *El rey sin reino*

Según Morley y Bruerton (1968: 390 y 595) esta tragicomedia, publicada en la *Parte XX de las Comedias de Lope de vega* (Vega, 1966), fue compuesta entre 1597 y 1612. “La acción se sitúa en las primeras décadas del siglo XV, en la época del rey de Hungría Ladislao V llamado ‘el póstumo’, y del Emperador Federico III (1415-1493) del Sacro Imperio” (ArteLope), aunque con grandes dosis de invención lopeca. Ladislao, príncipe de Polonia al comienzo de la comedia, se ha prometido con Elisa, embarazada y a la vez viuda del rey de Hungría, Bohemia y Transilvania, por intereses de Estado. La condición de los húngaros para apoyar a Ladislao es que el hijo que llevaba Elisa, si nacía varón, sería el rey de Hungría, mientras que los demás hijos de la pareja serían reyes de Bohemia y Transilvania. Tras nacer el hijo de Elisa varón y, siendo aconsejada por el conde de Cilia, huye a Alemania para que el hermano de su marido muerto se encargue de la educación de su hijo, pues ella temía por su vida. El emperador de Alemania, Federico, también desea conseguir el trono de Hungría, pero no con malas artes como le propone Severo, su consejero. Cuando los turcos pretenden invadir Hungría, al entenderla sin rey, Ladislao, que se ha coronado ya, manda a Juan Huníades, un famoso capitán húngaro, a combatir a los turcos, mientras él se dirige a Alemania en busca de Elisa. Una vez allí, ella le rechaza. La figura de Caín aparece en dos ejemplos, con diferentes personajes. El primero cuando Severo intenta convencer a Federico para que mate al niño

de Elisa y así hacerse con Hungría, a lo cual el Emperador responde de manera justa y piadosa:

SEVERO:

Y para hacer resistencia,
¿tendrá espada un niño?

FEDERICO:

Sí,
porque basta contra mí
la espada de su inocencia;
no fíes de que entre fajas
agora este niño esté,
que desde que Dios lo fue
y se vió al hielo entre pajas,
no hay niño por quien no vuelva;
y esas dos manos atadas,
sabrán jugar mil espadas
cuando Dios las desenvuelva;
no quiero tentarle, en fin,
y que, por serle cruel,
resucite con Abel,
y yo muera con Caín (Vega, 1966: 295).

La segunda ocasión se produce cuando Elisa rechaza a Ladislao, pues ya tiene heredero al trono sin necesidad de cumplir la promesa de casamiento que hizo con el príncipe de Polonia.

PRÍNCIPE:

Lo que pide
un reino a un rey que se mide
con la justicia y razón.

REINA ELISA:

Sí; pero la distinción
los argumentos divide.
Cuando prometí forzada,
a nada quedé obligada;
y si obligada quedé,
con heredero me hallé
antes que fuese casada.
Si tengo un hijo heredero,
dime tú para qué quiero
casarme y darle un hermano
que sea Caín tirano
de un Abel tan verdadero.

PRÍNCIPE:

No lo será, pues tendrá
a Bohemia (Vega, 1966: 302).

La acción continúa en la segunda y tercera jornada con los intentos de matar al rey niño por parte del Emperador, así como los intentos del niño junto a su ayo, Alberto, de huir. El Emperador quiere aprovechar la guerra con los turcos para conquistar Hungría. Mientras que Ladislao ha roto su compromiso de mantener una tregua con los turcos por diez años, lo que le acarrea la muerte en combate. Otra vez sin monarca, el rey niño consigue llegar a Hungría, pues el Emperador se lo impedía, y deja el reino en manos de Juan Huníades, al verse aún demasiado joven. Finalmente, será su hijo Matías quien gobierne como rey por elección de los nobles de Hungría.

• *El halcón de Federico*

El halcón de Federico (Vega, 1977) se publicó en 1620 dentro de la *Parte XIII de comedias de Lope de Vega*. Según Morley y Bruerton (1968: 335) debió de ser escrita entre 1601 y 1605. Se trata de una comedia de tipo novelesco, cuyo argumento, de inspiración boccacciana y con un desarrollo de tipo celestinesco (Maggi, 2013), presenta los amores de Federico por Celia, mujer casada con Camilo. A su vez, Julia está enamorada de Federico. Su despecho hace que confiese a Camilo los amores que un caballero siente por su esposa, lo cual lo inflama de celos. Es en esta situación cuando aparece el personaje de Caín, relacionado con los celos amorosos, como ya hemos tenido ocasión de observar en otras partes de este trabajo. Los versos dicen así:

CAMILO:

Celos de propia mujer,
¿cuándo no fueron cansados?

LUDOVICO:

Es porque gustos casados

son hoy lo mismo que ayer.

Y es otro divertimiento
el de la familia y casa,
que acorta, modera y tasa
de amor cualquiera contento.

Yerra quien los pide, en fin,
en casamiento o sin él,
porque el amor es Abel,
y los celos son Caín.

Hermanos son, en rigor;
mas ¿qué importa que lo sean,
si la muerte se desean?

Y al fin, celos mata amor (vv. 550-563).

Federico le había regalado a Celia una pluma de diamantes que había ganado en un torneo. Celia lo aceptó, pero no estaba dispuesta a corresponder su amor. Sin embargo, a modo de burla dijo a Fabio, el sirviente de Federico que le había entregado el regalo, que solo amaría a Federico si el loco de Perote recobraba la cordura. Este, que a veces dice palabras muy cuestionables, pues su locura se relaciona con una obsesión con los estudios, le aconseja a Federico que regale un halcón a Celia como muestra de su amor. Federico, arruinado por los excesivos regalos para Celia, quiere regalárselo a César, el hijo de Celia y Camilo, una vez que este había muerto por una enfermedad que le hizo perder el juicio. Pero el muchacho lo rechaza, lo cual le lleva a enfermar, por desearlo con fervor. Celia le pide al caballero que se lo vuelva a ofrecer, pero Federico lo ha matado para prepararle una comida a Celia. Por esa razón, César muere, y Federico es acusado de haber provocado la muerte tanto del joven como de su padre. Perote recobró el seso el mismo día que murió Camilo. Celia reconoció la perseverancia y fidelidad de Federico y decide casarse con él. Con el dinero de la dote que le entregó Celia, Federico, entre otros actos generosos, hizo construir un sepulcro con sus figuras de César y del halcón.

- *El cuerdo loco*

El autógrafo que conservamos data de 1602. Es una comedia palatina (Vega, 1994b) ambientada en el periodo de expansión turca, aunque su argumento está planteado en términos de irreabilidad.

En esta corte ficticia de Albania, donde acaba de morir el rey Filipo, su hijo, el príncipe Antonio, expresa sus amores a Lucinda, hermana de su amigo el conde Próspero. Este les sorprende en su casa al volver de madrugada, pero Lucinda le hace creer que debe de tratarse del amante de alguna de sus criadas. Para que los amores prosperen, Antonio envía a Próspero a enfrentarse con el Bajá otomano, que amenaza el reino, en calidad de general de los ejércitos, pero esto enfurece al anterior general, el duque Dinardo que, a su vez, corteja a Rosania, la joven madrastra de Antonio, con el objetivo de hacerse con el poder. Para lograrlo, Dinardo y Rosania planean envenenar a Antonio para que se vuelva loco, pero el cocinero que debe suministrárselo no tiene intenciones de hacerlo, por lo que le avisa con antelación para que el príncipe se finja loco y poder así, más adelante, vengarse de los traidores. Antonio sigue el plan, haciéndose el loco y poder, al mismo tiempo, conservar a su amada. De este modo, los enredos palaciegos se van sucediendo,

hasta que finalmente Antonio hace pública la traición, consiguiendo reunirse con su amada Lucinda, a quien creía muerta.

El punto en que aparece la figura de Caín corresponde a una carta que escribe el príncipe Antonio fingiéndose loco; carta que lee en voz alta Dinardo para demostrar la locura que sufre el príncipe. O sea que, en realidad, son palabras de Antonio que, mediante un soneto de tono rimbombante, quiere dejar constancia de su falsa locura e insinuar la traición de que es objeto:

“Al rey de tres personas y uno solo
escribe Abel contra Caín, su hermano
con sangre en el arena de aquel llano,
por donde corre néctares Pactolo.
Señor, en cuyos pies estriba el Polo,
besándolos el Ángel soberano,
a cuya inmensa y sacrosanta mano
pide su luz la lámpara de Apolo.
Caín, ciego del humo de su trigo
tan envidioso está de mi cordero,
que de mi sangre le manchó conmigo.
Apelo a vos, pues que sin culpa muero.
No le matéis, señor, tiembla en castigo;
no llore Adán, porque venganza espero” (vv. 1259-1272).

- *El bobo del colegio*

Publicada en la *Parte Catorce de Comedias de Lope de Vega* de 1620 (Vega, 2017c), Morley y Bruerton la fechan alrededor de 1604 y 1606. Es posible que la comedia tome notas de la biografía del autor, en los años que este estudió en Salamanca (San José, 2013). El argumento es el propio de una comedia de enredo amoroso, con una dama, Fulgencia, enviada a Valencia para apartarla de la vida bulliciosa que lleva su hermano Octavio en Salamanca. En Valencia la corteja Garcerán, al cual finalmente la mira con buenos ojos, pero su hermano, Octavio, había concertado para ella en Salamanca un matrimonio con Juan, a cuya hermana Octavio deseaba conseguir y, de ahí, su interés en que este matrimonio se materializase. Garcerán sigue a su amada hasta Salamanca disfrazado del estudiante Clarindo, y, acompañado del simple Pablos de Coria, frecuentan los ambientes universitarios para conseguir los amores de la dama. Mientras, Fulgencia, pensando que Garcerán la había olvidado, acepta de nuevo a Juan, pero una serie de sucesos hacen que Garcerán revele su identidad y se prometan en matrimonio,

consiguiendo la promesa de amistad entre Octavio y Juan para tan feliz suceso (Kurtz, 1986: 12-13). Solo en una ocasión se nombra a Caín, cuando don Juan se lamenta de la partida de Fulgencia a tierras valencianas y establece la analogía del personaje bíblico con los peores villanos:

El primer tío del mundo
fue Caín; mira quien son.
Pero basta una razón
en que sus malicias fundo,
y es que a todos los villanos
llaman tíos, siendo gente
maliciosa, impertinente,
debajo de hábitos llanos (vv. 117-124).

- *Los hidalgos del aldea*

Esta comedia lopesca (Vega, 2013) fue compuesta, según Morley y Buerton (1968: 337), entre los años 1606 y 1615, más probablemente entre 1608 y 1611, y es una de las comedias que nutren la *Parte XII de las Comedias de Lope de Vega*. Describe la llegada del conde Albano y su esposa Teodora a Brandemburque, una pequeña aldea de sus dominios, y de cómo les reciben sus sorprendidos habitantes por haber dejado la corte para ir allí, recelosos por los posibles cambios que pretendan hacer entre la servidumbre. En la aldea, los personajes más importantes son Celedón, alcalde de hidalgos, y Jofre, alcalde de villanos, en continua disputa por la preeminencia de las clases sociales que representan. Pronto, el Conde se siente atraído por Finea, hija de Celedón, forzando a su sirviente Roberto a que le concierte una cita con ella. Ambos la visitan, pero esta se enamora de Roberto, rechazando con delicadeza al Conde, puesto que, además de estar casado, no son de la misma clase social. Mientras, Celedón ha prometido la mano de su hija a don Blas. La condesa Teodora, recelosa de su marido, ha hecho este viaje precisamente para apartarlo de una vida lujuriosa. Por esta razón, llama a Laurencia, hija de Jofre, para que le informe de las mujeres del lugar. Cuando Teodora sospecha del interés del Conde por Finea, intenta que el matrimonio entre la doncella y don Blas tenga lugar cuanto antes.

Un año más tarde, la boda entre estos sigue sin celebrarse. Mientras el Conde, de manera irracional, persiste en cortejar a Finea, que sigue resistiéndose. Teodora vive abrasada por los celos, aunque Laurencia le ha asegurado que la doncella no está

interesada por su marido, sino por otro hombre. Así, la condesa decide ir a visitar a Finea y descubre la humildad en la que vive la doncella, admira su honradez y decide regalarle mobiliario que adorne la casa en la que su marido pasa tantas horas. Todos se admirán, también el conde, que se da cuenta de que su mujer ha actuado con generosidad y nobleza, por lo que decide renunciar a Finea, prometiendo darle un marido. El conde se arrepiente ante su esposa de su comportamiento. Finalmente, Finea, gracias a la intercesión de su padre, se casa con Roberto. Ante las quejas de don Blas, los condes deciden casarlo con Laurencia y todos celebran los festejos.

La mención a la figura de Caín tiene que ver con las disputas que mantenían Celedón, alcalde de los hidalgos, y Jofre, alcalde de los villanos o labradores. El personaje bíblico es empleado por este último para establecer la diferencia en el trato, relacionándolo con el tema de la honra, pues Jofre cree que la hidalgüía de sangre es una invención vana, mientras que Celedón piensa que la honra sólo la puede dar el que la tiene:

IOFRE (alcalde villano):

Desde Adán mi antecesor
ha sido ese nombre ingrato
a la libertad que el cielo
puso en nuestros corazones,
en demás que hay opiniones,
y lo contaba mi abuelo.
Que de dos gentes que en fin
como vos proceden dél,
viene el labrador de Abel,
y el hidalgo de Caín (vv. 259-268).

• *Las famosas asturianas*

Las famosas asturianas (Vega, 1982) es una comedia histórica, que se encuentra recogida en la *Parte XVIII de Comedias de Lope de Vega*. Para Morley y Bruerton (1968: 325), la obra habría sido escrita hacia 1610-1612. Recoge el pasaje histórico medieval en el que se cuenta el tributo de cien doncellas que los reyes asturianos se habían comprometido a pagar al Emirato de Córdoba. Es una historia conocida y bien asentada en la memoria colectiva y que, como se demuestra a lo largo de toda la pieza, Lope conoce a la perfección. La comedia comienza cuando Nuño Osorio, alcaide de León, defiende al rey Alfonso II de Asturias ante una multitud, lo cual es bien recompensado por el

monarca. Por su parte, Sancha, hija del noble don García, se lamenta del matrimonio concertado que ha hecho su padre con Laín de Lara, puesto que ella lo único que le gusta es la caza y las armas, pero se enamora de Nuño Osorio cuando le ve una fiesta. Audalla, capitán moro cordobés y embajador de Almanzor, se presenta ante el Rey para exigirle el pago de las doncellas que, desde el rey Mauregato, el reino de León debía pagar al rey moro. Alfonso II se ve en la obligación de cumplir el trato, a lo que Nuño Osorio se muestra contrario y, sin ser escuchado, le encarga la responsabilidad de llevarlas hasta el rey moro. Una de las doncellas que tiene que llevar es Sancha, de la cual se enamora, y le es muy penoso tener que confesarle su destino. Ante esto, Sancha le increpa echándole en cara su falta de hombría y fe cristiana por defenderla de tal descabellado tributo. Durante el camino que emprenden para entregar las parias, Sancha, desnuda de piernas y brazos, argumenta que su desnudez no es tal pues está rodeada de mujeres, como están demostrando la comitiva de cien hombres que están llevando a las cien mujeres. Ante esta afrenta, Nuño decide desobedecer al rey y encomendarse a Dios. Así, cien hombres y cien mujeres, convertidas en guerreras, vencen a los quinientos moros, volviendo a León, donde, tras el perdón real, Sancha y Nuño se casan en una ceremonia conjunta con Laín de Lara y una hermana de Nuño.

El fragmento en el que aparece Caín corresponde al comienzo de la comedia, cuando Nuño ha ayudado al rey a librarse de una multitud y, mediante una retahíla de acontecimientos históricos, sitúa en dicho contexto el tributo de las cien doncellas que deben pagar:

Todos los que ves aquí
son de aquellos asturianos,
cuyos abuelos cristianos
molares facen allí
por la pérdida de España;
estos ganando a León,
con el valiente escuadrón,
que salió de la montaña.
Hicieron rey a Pelayo,
a quien sucedió Favila,
primero Alfonso, y Froila,
de los africanos rayo,
aunque por los suyos muerto
por vengar a Vimarano,
que el ser Caín de su hermano
no era el cielo encubierto.
Reinaron Aurelio, y Silo,
y aunque a Disinda pesó

Mauregato socedió,
bastardo y de tal estilo
(¡mala su memoria sea!),
que atal tributo dejó
de cien doncellas, que yo
non quiera Dios que lo vea (vv.57-80).

- *Las cuentas del gran capitán*

Esta comedia histórica (Vega, 2014) se sitúa en la época de los Reyes Católicos, durante el periodo de confrontación entre Fernando de Aragón y Felipe I de Castilla, casado con Juana I de Castilla, por el trono de Castilla. La obra ha sido datada entre los años 1614 y 1619 y, aunque ha habido ciertas dudas sobre la autoría de Lope, Morley y Bruerton (1968: 602) la clasifican en sus “Tablas cronológicas” en el apartado de *Comedias que probablemente son de Lope*. El conflicto de esta pieza se centra en las intrigas en torno a la Corona de Castilla y el dominio de Nápoles. Después de la muerte de Isabel la Católica, el rey Fernando exige cuentas a Gonzalo Fernández de Córdoba, virrey de Nápoles, por el dinero gastado en la campaña de esa misma ciudad en 1506. Sospecha que este, el Gran Capitán, quiere hacerse con el reino de Nápoles en exclusividad. Es una comedia que tiene como tema principal la envidia y los enredos derivados de esta. Como, por ejemplo, cuando algunos personajes quieren desacreditar el buen nombre de don Gonzalo a ojos del rey de Castilla o cuando consiguen encarcelar al sobrino del virrey. Pero su lealtad y su buen hacer no caen ante las intenciones de los envidiosos y, finalmente, sale triunfante, cuando el rey Fernando le otorga a perpetuidad la administración del Maestrazgo de Santiago.

García de Paredes es el personaje que lleva las noticias de lo que sucede en la corona de Castilla al virrey de Nápoles, a la vez que le advierte de un posible traidor, el caballero napolitano, Espinelo. Al final de la segunda jornada, García anuncia a don Gonzalo la llegada de un auditor a Nápoles con la cédula en la que el rey de Castilla le otorga la administración perpetua del Maestrazgo de Santiago, por el reconocimiento a sus servicios, dadas las serias dudas que el monarca había albergado acerca de su lealtad. La envidia se presenta como uno de los temas principales de la comedia, por lo que el personaje de Caín es nombrado cuando García se dirige a Gonzalo Fernández de Córdoba, con temores acerca del contenido de la cédula, pero el Gran Capitán no muestra el mismo temor:

CAPITÁN:

¿Qué hay Paredes?

GARCÍA:

No nada; vuestra Excelencia
tiene la culpa, y no quiere,
que lo que es menos se pierda.
Lleve el diablo mi linaje,
desde la primera agüela
de Caín (si es que la tuvo)
y que yo diciendo della:
voto á.

[...]

Está aquí un auditor,
o calabaza, y no deja
que te metan un papel
que quiere darte.

CAPITÁN:

Pues venga,
y démele de su mano.

GARCÍA:

¿Consentirás que te prenda,
si es acaso provisión?

CAPITÁN:

¿Pues quién habrá que se atreva
a un hombre, a cuya fortuna
se juntaron las estrellas?

Soy yo muy grande, Paredes,
sobra mucho mi cabeza,
a cualquier vara del mundo (vv. 1921-1944).

• *La primera información*

La primera información es una tragicomedia histórica que se data, según Morley y Bruerton (1968: 382), entre los años 1620 y 1625 e inserta en la *Parte XXII de las Comedias de Lope de Vega*. Una historia en la que el hilo conductor es el tema de la justicia real, puesta a prueba. El rey don Pedro, casado, está enamorado de doña Elvira. En cierta ocasión, le declara su amor, sin percatarse de que la Reina les está escuchando. La dama le rechaza, ya que, además de estar casado, son de muy distinta condición social. A su vez, don Nuño, caballero de la corte, también está enamorado en secreto de doña Elvira. Otro caballero, don Enrique, está enamorado de doña Blanca, hermana de don Nuño. Para disipar los celos de la Reina, don Enrique urde un plan: fingir el casamiento de doña Elvira con don Nuño. La falsa boda se celebra, pero en la primera noche, don

Nuño intenta aprovecharse de la dama, lo cual descubre don Enrique, quien decide no denunciarlo de traición ante el rey, debido al lazo familiar con su amada doña Blanca. Pero don Nuño, ante el rey, acusa a don Enrique de intentar violar a doña Elvira. Esto provoca la orden real de matar a este, a quien ha enviado como general de las tropas contra los moros. Don Enrique es avisado del mandato, con lo que regresa con vida a la corte después de haber vencido a los moros en Valencia. Pero el monarca le da la espalda. Don Pedro solo cree la “primera información” que le proporcionó don Nuño y no a ninguno de los demás personajes cuando le cuentan qué sucedió en realidad aquella noche tras la falsa boda entre doña Elvira y don Nuño. Es aquí donde el personaje de Caín aparece como ejemplo de pecador al que, al menos, se le preguntó por su responsabilidad en la muerte de su hermano; no como está haciendo el Rey con don Enrique, al que no otorga, ni siquiera, el beneficio de la duda:

REY:

Yo pienso que los tengo defendidos,
y me sirvo de honrados Caballeros.

DON ENRIQUE:

¿Qué perderá oyendo la otra parte,
pues conforme a razón debo informarte?

[...]

Tú, que nombre de Rey justo mereces,
no juzgues informado y engañado;
oye las partes y, después de oídas,
ejecuta las leyes no las vidas.

Dios bien sabía que Caín había
muerto a su hermano, y siendo en su presencia
le preguntó por él, porque quería
oír las partes para dar sentencia.

Pues que Dios siendo Dios, y que sabía
de una la envidia y de otra la inocencia,
quiso escuchar al reo, no te apartes,
que Dios es Dios y escucha las dos partes.

REY:

Si dio voces la tierra ensangrentada
de la vida de Abel, bastante fuera
la información para quedar probada;
si fuera hombre el Juez, la muerte fiera,
y así de tu maldad tengo asentada
por justa ley la información primera,
y si te he de escuchar, no he de creerte (fol. 101v).⁴³

⁴³ *Ventidos parte perfecta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...,* en Madrid, por la viuda de Iuan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, y Pedro Verges..., 1635,

El Rey termina por encarcelar a don Enrique y envía a Nuño a matarle. Sin embargo, don Pedro se queda escuchando la conversación a escondidas y, tras conocer la verdad del caso, decide perdonar a don Nuño, al que le concede la mano de doña Elvira. A don Enrique le entrega, además de la mano de Blanca, más tierras, aparte de las otorgadas al haber vencido a los moros.

- *Los trabajos de Jacob*

Publicada en la *Parte XXII de las comedias de Lope de Vega*, impresa en Madrid en 1635, esta comedia fue creada por Lope Vega, (2017b), según Morley y Bruerton (1968: 399), entre los años 1620 y 1630. Entra dentro del grupo de comedias bíblicas del Fénix. Josef, envidiado por sus hermanos, fue traicionado por ellos, y acaba por ser vendido como esclavo a Putifar. La esposa de este, Nicela, se enamora de él, pero este la rechaza, fiel a su amo, quien, a su vez, siente una gran confianza y aprecio por su esclavo. A causa de su rechazo, Nicela le acusa delante de Putifar de haber intentado forzarla, por lo que es apresado. Durante su cautiverio, el Faraón hace llamar a Josef para que interprete sus sueños. Al entender muy coherentes las interpretaciones del hebreo, el Faraón hace caso de sus consejos y le pide que organice los excedentes producidos por una etapa de abundancia, para que no pasen penurias durante los años de escasez. Las indicaciones de Josef fueron acertadas y, a causa de la sequía que sufrían las tierras de Jacob, el patriarca mandó a sus hijos, menos a Benjamín, a Menfis a comprar trigo. Allí, Josef, nombrado virrey, los apresa por mentirosos, pues él les ha reconocido, pero ellos a él no. Encarcela a todos menos a uno, que debe ir en busca de Benjamín y traerlo a su presencia, para que corrobore su historia. Al recibir también a una pareja de egipcios, cuyo primogénito ha matado a su otro hijo, Josef se da cuenta de que los hombres no son quienes para imponer un castigo, sino solo Dios, por lo que recapacita sobre la pena impuesta a sus hermanos. Decide dejar encarcelado solo a uno y que los demás vayan en busca de Benjamín, metiendo oro en vez de trigo en su cargamento, sin que ellos se den cuenta. Estos al regresar con Benjamín devolvieron el oro, pero Josef repitió la misma treta cuando volvían a Canaán. En esta ocasión había escondido su mejor copa en el costal de Benjamín, al que quiso dejar encarcelado por ello, pero ante las súplicas de sus hermanos,

que le hablaron de lo que sufriría Jacob sin su último hijo, Josef decidió confesarles su identidad. Así, les mandó ir en busca de Jacob, contarle lo ocurrido y volver a Menfis todos juntos para vivir allí; un reencuentro feliz que dará fin a los trabajosos días de Jacob. Los versos en los que se menciona a Caín se dan cuando Josef confiesa a sus hermanos su identidad:

BENJAMÍN:

El llanto, Josef querido,
te muestra el alma en los ojos.

JOSEF:

¡Oh, que me quitas de enojos!
¡Oh!, qué amor que me has debido!

Estoy muy agradecido
que hayas, en fin, sustentado,
Benjamín, mi padre amado,
porque si por ti vivió,
su vida, la que nos dio,
has en los tres conservado.

Él se miraba en Raquel,
yo miro los dos en ti;
a ellos me parecí,
tú te pareces a él.

Hoy resucita el clavel
a quien dio muerte Caín:
juntóse el espejo, en fin,
en que se miraba el viejo;
a tanta edad, grande espejo:
júntate a mí, Benjamín (vv. 1911-1930).

Como se adelantó, entre las obras de Calderón de la Barca encontramos dos comedias que podríamos entender dentro de esta categoría.

- *Bien vengas, mal, si vienes solo*

No se sabe mucho acerca de la fecha de composición de esta comedia (Calderón de la Barca, 1960), aunque sí se tiene noticia de que fue representada en 1635. La obra la incluyó Vera Tassis, tras la muerte de Calderón, en la *Novena parte de comedias del*

*célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca...*⁴⁴ El enredo gira en torno al honor y la hospitalidad a la que los personajes están obligados, en una intriga que se va complicando progresivamente. Doña Ana debe guardar secreto sobre el retrato del pretendiente de su amiga María, que se lo ha confiado. Doña Ana es descubierta por su amado, don Diego, en posesión del retrato, pero la dama decide ser fiel a su amiga y no desvelar ni la identidad del caballero ni su procedencia, lo cual pone en juego su propio honor. Una sucesiva serie de enredos termina con los galanes y las damas en casa de don Bernardo, donde se produce el final de la comedia. Este desenlace es el acostumbrado final feliz, aunque con la presencia de lo que se denomina galán suelto, don Luis, que no logra su objetivo y se tiene que conformar con el rechazo de la dama. Los versos en los que aparece Caín se dan entre don Bernardo y el gracioso Espinel, relacionando a nuestro personaje con la herejía, como también hemos tenido lugar para analizar en páginas anteriores:

DON BERNARDO:

¿Qué decís?

ESPINEL:

Lo que él contó.

DON BERNARDO:

¿Muerte a un caballero?

ESPINEL:

Sí.

DON BERNARDO:

Y, ¿esta no fue necedad?

ESPINEL:

Herejía es en verdad

creer eso.

DON BERNARDO:

¿Cómo así?

ESPINEL:

A Caín traigo por juez.

La fe en la Escritura advierte

que no es mocedad dar muerte,

sino la mayor vejez (Calderón de la Barca, 1960: 609).

⁴⁴ Para los ejemplares de estas partes (las originales, las publicadas por Vera Tassis, y las reimpresiones) y las bibliotecas en donde se conservan, ver Reichenberger, K. y R., (1979), *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele und Schwarz, t.I, pp. 24-25 y 30-31.

- *También hay duelo en las damas*

También hay duelo en las damas (Calderón de la Barca, 1960: 1489-1536) es una comedia de capa y espada, desarrollada en un ambiente madrileño, aunque las referencias espaciales son escasas. El título nos indica un juego de palabras, pues se da un duelo burlesco entre las dos criadas, Isabel e Inés, pero también otro, el de la dama Violante. La palabra “duelo” tiene el sentido, ahora en desuso, de “empeño de honor”, demostrando en esta comedia que los hombres no son los únicos que lo emplean. Damas como Violante tienen un alto sentido de la responsabilidad, y con una predisposición menos exaltada que algunos hombres, por ejemplo, su amado don Félix. Violante, por su constancia y discreción, se propone como un modelo para todo el mundo, al final de la comedia. En el siguiente fragmento vemos cómo el personaje de Caín se relaciona con los celos amorosos. Además, esta mención se hace de manera muy consciente, pues se reproducen las famosas preguntas que se le hicieron a Caín tras asesinar a Abel, y su contestación:

VIOLANTE:

Calla, falso; calla, ingrato;
calla, aleve; calla, fiero.

DON FÉLIX:

¡Bueno es que me riñas tú
las razones que yo tengo!

VIOLANTE:

¿Qué razones, cuando aquí
ha dos horas que te espero,
y verte venir con otra?

DON FÉLIX:

Pues ¿dónde está? ¿Qué se ha hecho?

VIOLANTE:

¿Qué sé yo? ¿Soy yo su guarda?

SIMÓN: (Caín no dijera más que eso.)

DON FÉLIX:

¡Ah, ingrata! ¡Qué mal pensada
disculpa, sin fundamento!

¡Quererme negar que eres
la que aquí traje yo mismo!

VIOLANTE:

¡Harásme perder el juicio!

DON FÉLIX:

¡Y tú a mí el entendimiento! (Calderón de la Barca, 1960: 1532)

Es llamativo que, en esta comedia, si bien es habitual encontrar al personaje de Caín relacionado con los celos amorosos, aparezca aquí en palabras del gracioso, quien le confiere comicidad y le libera, en cierto modo, de su carga negativa.

En la obra de Tirso de Molina hallamos cuatro ejemplos de obras que podríamos englobar dentro de esta categoría de relectura plana con cita y adaptación. La primera a la que nos vamos a referir es *La venganza de Tamar* (Tirso de Molina, 1968). La tragedia procede directamente del relato bíblico del *Libro segundo de Samuel*, en el que se narra cómo el hijo mayor del rey David, Amón (Amón, en la comedia) se enamora de manera obsesiva de su hermanastra Tamar,⁴⁵ y, ante la negativa de esta a rendirse a sus requerimientos amorosos, la viola. Tras estos hechos, comienza a sentir una gran aversión hacia ella y la repudia. Absalón, tercer hijo de David y hermano de padre y madre de Tamar, pide justicia al Rey, pero este se debate entre el honor de su hija y la vida de su hijo, a quien finalmente perdona.⁴⁶ Absalón tomará la venganza por su mano, no tanto por vengar el agravio hacia su hermana, sino por la ambición de reinar, que ha quedado patente desde la primera jornada. Con la muerte de Amón, la huida de Absalón y los lamentos del rey David termina esta tragedia.

Esta comedia tirsiana sigue casi punto por punto el relato bíblico, con las variaciones dramáticas habituales, lo que supone un juego de guiños al espectador, que conoce la historia bíblica. A nosotros nos interesa especialmente el personaje de Absalón, pues será comparado con Caín, como modelo de hermano malvado, que emplea David en un diálogo con él:

ABDALÓN:

No le ama más
que yo, nadie en Israel;
antes, gran señor, con él
y los príncipes quisiera
que Vuestra Alteza viniera
al esquilmo, que ha empezado

⁴⁵ La segunda jornada de la obra *Los cabellos de Absalón* (Calderón de la Barca, 1941) es básicamente la misma que la tercera jornada de la obra de Tirso. De hecho, los versos que reproducimos como ejemplo del personaje de Caín en esta obra son iguales en ambas comedias. Esto se ha considerado uno de los grandes misterios de la obra calderoniana. De ello se han preocupado diferentes trabajos como Ruiz Ramón (1978), Rodríguez López-Vázquez (1982) o Vega García-Luengos (1986). Es por ello por lo que no hemos incluido en este estudio la pieza de Calderón.

⁴⁶ Hecho que no se relata en el episodio bíblico, pero sí se encuentra documentado en la obra del Flavio Josefo y que a Tirso le permite dramatizar aún más la trama de los personajes.

en Balhasor mi ganado,
y que esta merced me hiciera.
Tan lejos de desatinos,
y venganzas necias vengo,
que allí banquete prevengo
de tales personas dinos;
honre nuestros vellocinos
vuestra presencia, señor,
y divierta allí el dolor
que le causa este suceso;
conocerá que intereso
en granjear solo su amor.

DAVID:

Tu fueras el Fénix de él;
si estas cosas olvidaras,
y al Príncipe perdonaras,
no vil Caín, sino Abel (Tirso de Molina, 1968: 396).

La comedia *Quien no cae no se levanta* (Tirso de Molina, 2004) es una comedia hagiográfica publicada en 1636 en la *Quinta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*. Trata de la conversión de Margarita, tras una vida de pecado, y, como en otras comedias tirsianas, entra en juego la gracia, la predestinación y el libre albedrío. El padre de Margarita, Clenardo, rememora el comportamiento de su hija al final de la comedia, cuando todos los personajes hacen las paces y es, en esta intervención, cuando nombra al personaje de Caín como modelo del comportamiento pecaminoso que llevó su hija. Los versos son los siguientes:

CLENARDO:

[...]

Margarita que vencida
de la ocasión hechicera,
mujer en el nombre frágil
pero gigante en las fuerzas,
irse a Nápoles con Lelio
quiso y dejar a Florencia.
Según el Guzmán Domingo
me ha dado dichosa cuenta,
amparándola el rosario
y el ángel pastor, que enseña
cuando van descarriadas
el camino a sus ovejas,
cuando se iba desbocada,
tiró las airadas riendas,
dando con sus vanidades

y amor tres veces en tierra,
y cuando desesperada
imitar a Caín ordena,
en traje de su galán,
que es el que más le contenta,
se le aparece y levanta,
y a un jardín bello la lleva,
donde transformando en rosas
está la Virgen sus cuentas (vv. 3051-3074).

Siguiendo con obras de Tirso de Molina en las que aparece el personaje de Caín, nos encontramos con la pieza titulada *Tanto es lo de más como lo de menos* (Tirso de Molina, 1969) cuyo argumento gira en torno a las parábolas evangélicas del Hijo Pródigo y el Rico Epulón o Avariento, y siguiendo la tradición del teatro bíblico. Liberio, de fina inteligencia, representa al Hijo Pródigo, mientras Modesto, su hermano mayor, vive casi en una *áurea mediocritas*, siendo, en ocasiones, blanco de las críticas de su hermano menor. De ahí que se haga alusión a la historia de los dos primeros hermanos:

MODESTO:

Atrevido, ¿así es razón
que hables a quien el ser debes?
¿Así a tu padre te atreves?

LIBERIO:

Empieza tú otro sermón,
hipócrita en la opinión
de quien tiene entendimiento;
encarece sobre el viento
la virtud que no acreditas;
dime que a mi padre imitas,
por ser, cual él, avariento;
alábate que no juegas,
que nunca serviste damas;
que si Modesto te llamas,
modesta vida sosiegas;
que si, soberbio, me alegas
que eres mi hermano mayor,
te probaré yo, en rigor,
que del justo Abel, en fin,
fue hermano mayor Caín,
y vino a ser el peor.

Si en los primeros que el mundo
tuvo, el mayorazgo fue
tan malo, ¿es justo que esté
sujeto a ti por segundo?
En no estimarte me fundo,

por ser de ti tan distinto,
que si obediente te pinto,
será hipócrita avariento
para que en su testamento
te mejore en tercio y quinto (vv. 682-711).

Y, por última, dentro de la nómina de las obras de Tirso de Molina (1969), encontramos *La vida de Herodes*, donde el autor dramatiza las circunstancias tempestuosas del amor que siente hacia su mujer Mariadnes y lo entrelaza con la historia sobre la vida de Herodes, que relata el historiador Flavio Josefo en su Libro XV de *Las Antigüedades judías*. En estos versos volvemos a encontrar al personaje de Caín recordado en un momento de celos amorosos, lo cual, como ya hemos visto, es una idea que encuentra acogida en el imaginario de la época.

HERODES:

¿Si no envidio tu ventura?
¿Por qué ocasión? Mas, ¡ay, cielos!,
¿no es ésta de mis desvelos
la causa? En esta pintura,
¿no se cifra la hermosura
que mi libertad abrasa?
Si con Faselo se casa
y mis dichos tiraniza,
celos, volad en ceniza
mi padre, hermanos y casa.
¿Qué importa que quiera Hircano
que se case con Faselo?
¿Es su padre amor del Cielo?
¿Es Monarca soberano?
Antes que le dé la mano,
cuando el corazón la di,
un nuevo Caín en mí
verá Faselo, mi hermano,
que no es padre cuerdo Hircano,
ni Rey; tigre hircano, sí (Tirso de Molina, 1969: 1583).

Dentro de las obras de Guillén de Castro solo hemos hallado una pequeña alusión en *Los malcasados de Valencia*, comedia de conflicto matrimonial, muy del gusto de este autor, donde el enredo se produce entre dos matrimonios, más otro personaje enredador, Elvira, que se disfraza de hombre. En ella encontramos abundantes juegos de palabras

llenos de picardía y humor. La alusión a Caín no tiene apenas importancia, pero traemos aquí los versos en el que se lo nombra:

DON ÁLVARO:
Decid, señora.
HIPÓLITA:
Salí de Zaragoza.
ELVIRA:
¡Qué pena!
HIPÓLITA
Llegué de allí a Cartagena.
Por huéspedes tuve allí
a Caín.
DON ÁLVARO:
¡Extraño nombre!
HIPÓLITA:
Tengo siempre por mejor
un huésped que es matador
de mi gusto.⁴⁷

En la obra de Moreto (2020) tenemos la comedia titulada *El caballero*, donde, al igual que en la anterior, se hace una pequeña alusión a nuestro personaje. Se trata de una típica comedia de capa y espada, en la que, como curiosidad, se extienden los rasgos cómicos a los personajes nobles, aunque con una estructura rigurosa y, como dijo en su *Historia* Ruiz Ramón (1967: 308), resultó ser “el triunfo de la abstracción cómica”. La alusión tiene lugar en la segunda jornada en boca del criado gracioso, Manzano, de esta forma:

DOÑA ANA:
¡Ay de mí! Señor don Félix.
Si aquí ahora. ¡Muerta estoy!
Escondéos en mi cuarto.
DON FÉLIX:
No puedo esconderme yo.
Morir y ampararte sí.
MANZANO:
Pues yo me escondo, señor,
que tengo azar con hermanos,
y todos pienso que son
descendientes de Caín (vv. 596-604).

⁴⁷ Texto extraído de la base de datos TESO. La modernización de las grafías es nuestra.

La obra de Agustín Moreto *Los jueces de Castilla* (Moreto, 2020b) es una comedia histórica sobre el origen del imperio español, con tres ejes temáticos: los reyes leoneses, el encarcelamiento de los condes castellanos por parte de aquellos y la leyenda de los jueces de Castilla, asociados en la época con dos héroes, Fernán González y Rodrigo Díaz de Vivar, quienes, a su vez, estaban emparentados en una supuesta línea genealógica, según la tradición. En esta pieza, en la que se pretende reproducir el castellano antiguo, se representa el momento decisivo de la historia de Castilla, cuando el reino castellano se emancipa del dominio del reino asturleonés, dando origen a lo que más tarde se conocería como la Monarquía Hispánica, aunque solo fuera de manera metafórica. El infante Ramiro de León es el responsable de nombrar a Caín en esta pieza. La mención al fratricida no sería de especial interés si no estuviera acompañada de una alusión a las conquistas amorosas. El diálogo sucede así:

REY:

Aquí poneros os toca
el dedo en somo la boca.

SANCHO:

Ya lo hago con el diablo.

RAMIRO:

Él, semejando a Caín,
por ser hermano mayor,
de envidia de mi valor,
a traición busca mi fin.

Que como vuesos hidalgos

me quieren más, y las hembras,
si bien de alguna te miembras,
estiman en más mis algos;
como ve que han en deseo
que vos suceda yo a vos,
y se lo acuerdan a Dios
hasta los cregos que veo [...] (vv. 50-64)

Encontramos, también, menciones a Caín en dos comedias de José de Valdivieso. Y no es de extrañar, pues se trata de un autor especializado en temas religiosos, como se deduce de sus obras *Romancero espiritual del Santísimo Sacramento y Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca... San José*. Pero a nosotros nos interesa su

producción dramática, que, como algunos estudiosos han señalado, influyó en Calderón.⁴⁸ Aunque de tono menor, es un autor que no podía faltar en nuestra lista de comedias que emplean al personaje bíblico de Caín de una u otra manera, puesto que de obra *Doce autos sacramentales* y *dos comedias divinas* hemos hallado alusiones a nuestro personaje en cuatro ocasiones. De las comedias que nos ocupamos aquí, en *El ángel de la guarda* (Valdivieso, 1975) se nombra a Caín en un contexto en el que un Ángel y el Demonio se enfrentan. Estos son los versos:

ÁNGEL:

¿Aqueste enredo trazaste?

DEMONIO:

Como tú el fuego que echaste
para echallos del jardín.

¿Cómo le va de oración,
que tanto corrido te has?

ÁNGEL:

Donde quiera que tú estás
no puede faltar ladrón,
pues como ladrón quisiste
a Dios el cielo escalar,
si bien Él te echó a rodar
por la escala que pusiste.

A Adán la inocencia hurtaste,
a Eva la discreción,
a Caín la dilección
y Abel la vida (vv. 614-628)

[...]

ÁNGEL:

Ya del cielo de aquesta alma
te despeña Michael,
y con fuego otro cherub,
del jardín de Dios es.

Desesperado Caín
en vano insidias a Abel,
que hoy a pesar del diluvio
le saca al puerto Noé (vv. 2509-2516).⁴⁹

Por último, en su comedia *El nacimiento de la mejor* (Valdivieso, 1975) la Culpa y la Inocencia están enfrentadas, mientras discuten acerca del tema de la Redención.

⁴⁸ A este respecto se puede consultar el artículo de Duarte, E. (2013), “Microestructuras en los autos sacramentales de José de Valdivielso: un camino hacia Calderón”, en *Les Cahiers de Framespa* (en línea), [consultado el 18 de febrero de 2021]: <http://journals.openedition.org/framespa/2393>

⁴⁹ Hemos modernizado algunas grafías de la edición con la que contamos de 1975.

Escuchamos a Inocencia explicando a la Culpa cómo Dios quiso preservar a la Virgen del pecado original. La alusión a Caín viene acompañada de la quijada:

INOCENCIA:

Ese “cómo” sabe Dios,
que vos, ¿qué diablos sabéis?
Muy poquito se os alcanza
para ser tan bachiller
porque con mayor ventaja
así redimida fue.
[...]
y a quien tiene la paloma
mucho más que agradecer.
Así la redimió Dios
porque sin duda lo fue
no del pecado que tuvo,
mas del que pudo tener.
Para Dios, ¿qué tiene más,
siendo inmenso su poder,
detenerla que no caiga
que levantarla después?
¿Había Dios de tomar carne
de esclava de Lucifer,
si lo dio de chapinazos?
Malos años para él.
Señor, cara de Caín,
ya se os ha escapado Abel,
de la homicida quijada
en vago el golpe daréis.
De vuestro común diluvio
huye el arca de Noé,
esta vez, señora Culpa,
mamóla vuessa mercé (983-1016)⁵⁰

*

*

*

⁵⁰ Hemos modernizado las graffías a partir de la edición de 1975, que manejamos.

Dentro del género del auto sacramental tenemos los siguientes ejemplos:

Auto de José de Valdivieso: *La amistad en el peligro.*

Autos de Calderón: *El día mayor de los días, El laberinto del mundo, El lirio y la azucena, El pleito matrimonial, La segunda esposa, y triunfar muriendo, El valle de la Zarzuela, La siembra del Señor, La torre de Babilonia.*

El auto de José de Valdivieso *La amistad en el peligro* (Valdivieso, 1975) fue representado el 30 de mayo de 1619, día del Corpus, en Sevilla.⁵¹ Dramatiza la historia de la salvación del hombre, gracias a Cristo. El Hombre es engañado por la Envidia y la Pereza, y tentado por la Culpa. Tras embarcarse en la galera de la Gracia, la Belleza, subida a bordo de la galera del Deleite, seduce al Hombre, quien se arroja al agua. El capitán de la galera de la Gracia, embarcación que representa a la Iglesia, le tira una tabla (una cruz) para que se salve, y un rosario. Cuando llega a la costa con ambos objetos, Pedro el pescador, le acoge. El Hombre se confiesa pecador y da muestras de arrepentimiento, por lo cual es absuelto. De forma alegórica, el Hombre dialoga con la Culpa, la Envidia y la Inocencia, quien recurre al arma con que Caín mató a Abel, con la intención de acusar a la Envidia de estar detrás del primer homicidio:

ENVIDIA:

Perro, si no callas,
virote y argolla
pondré a tu garganta.

INOCENCIA:

No es el perro bueno,
si al ladrón no ladra.

ENVIDIA:

Pues con un garrote
le quitaré el habla.

INOCENCIA:

Yo pensé que fuera
con una quijada,
como sois Caín,
como Abel me llaman.

⁵¹ Para más información sobre esta representación, se puede consultar el artículo de Reyes Peña, M. de los y Palacios, V. (2017), “En los mayores peligros se conoce la amistad», auto sacramental de José de Valdivielso, representado en el Corpus hispalense de 1619. Estudio y reconstrucción virtual”, en *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 5, 11-42.

HOMBRE:

Mi hermosa, no os vea
conmigo enojada (vv. 540-553).⁵²

En la obra de Calderón es habitual encontrar que un mismo nombre corresponde a un mismo contenido, aunque hay algunos que alternan su significación como es el caso de Inocencia y Gracia, lo que le lleva a mostrar a través de ellos una clara posición ideológica. Esta característica, entre otras empleadas por Calderón, hacen del auto sacramental un género de cierta monotonía, puesto que todo está definido de antemano. Esto no quiere decir que sea algo negativo, sino que es un recurso funcional con un alto grado de efectismo. No obstante, hay personajes complejos como los vicios, las virtudes o la naturaleza humana, pero siempre se presentarán al servicio de la intención didáctica de la doctrina católica. En definitiva, y como apunta Ynduráin:

Calderón no parte de la Naturaleza humana para elevarse desde ella a un plano trascendente, esencial o metafísico, sino que, por el contrario, parte de la convención religiosa (en lo que tiene de más formal) para trazar el perfil humano y obliga al oyente a aceptar de manera automática (como convención implícita) el sistema imperante si quiere entender algo de lo que pasa en la obra (Ynduráin, 2012).

También cabe señalar que los personajes y acciones no dejan lugar a la imaginación del dramaturgo en los autos sacramentales, sino que estos representan conceptos o doctrinas unívocas. Todo está definido de antemano, convirtiendo estas piezas en “ritos de auto-afirmación y reconocimiento” (Ynduráin, 2012).

Este breve recordatorio sobre el género del auto sacramental, especialmente en la obra de Calderón, nos da pie para traer aquí algunos de los ejemplos que hemos encontrado en los que aparece el personaje de Caín, tan solo a modo de ejemplo o connotación malvada, airada o envidiosa. Así, en *El día mayor de los días* (Calderón de la Barca, 2004), el Ingenio pretende entender la conexión existente entre la muerte del grano de trigo que perece en la tierra para dar su fruto con la figura de Cristo redentora. Está basado en el Evangelio de san Juan (12:24) y también se hace referencia a la parábola de los obreros de la viña (Mat., 20). Es el Tiempo, quien introduce esta parábola y quien habla con el Hebraísmo, convocado por la Noche para impedir la cosecha de trigo, pero quien no puede evitar el nacimiento de Jesús en Belén:

⁵² Hemos modernizado las graffías, a partir de la edición de 1975 que seguimos.

TIEMPO:

Dime, ¡oh, tú, cruel
monstruo que ciego y turbado
vas de sangre salpicado!,
¿dónde podré hallar a aquel...?

HEBRAÍSMO:

Yo no sé de él, no sé de él.

TIEMPO:

¿Antes de saber el fin
respondes?

HEBRAÍSMO:

En su confín
le hallarás.

TIEMPO:

¡Qué ciego Abismo!

HEBRAÍSMO:

No sé de él.

TIEMPO:

Aqueso mismo

a Dios respondió Caín.

HEBRAÍSMO: (Aparte)

Así lo respondo yo
y en justa razón lo fundo,
pues soy el Caín segundo
que al segundo Abel mató.

TIEMPO:

¿No me das respuesta?

HEBRAÍSMO:

No. (vv. 2068-2082)

El laberinto del mundo (Calderón de la Barca, 2015) es otra muestra en la que encontramos al personaje de Caín a modo de ejemplo. Calderón emplea la mitología griega al servicio del tema central del auto, la salvación, como en muchas otras piezas de este género, mediante el uso de etimología fingida. Calderón presenta en este auto una nueva estética (una escenografía más compleja y rica), aplicada a un tema tan empleado en el arte como es el de Teseo y Ariadna, y el laberinto de Creta. En él cohesiona modos reales y divinos con un tema musical recurrente. Calderón establece, a lo largo del auto, la diferencia sustancial que se halla entre la culpa actual, los pecados personales, y la culpa original, aquella que nos fue transmitida desde Adán y que no hubiera sido posible levantar sin la ayuda de la gracia divina (Escudero y Oteiza, 2013). Precisamente al origen de esta culpa se refiere la Verdad, cuando menciona a nuestro personaje, recitando estos versos:

VERDAD:

Hermosas luces, que al anochecer
brilláis mendigas de la luz del Sol,
a quien deja celoso al parecer,
por escuchas del trémulo farol;
¿cómo, si es vuestro puro rosicler
el constraste, el examen, y el crisol
del mal y el bien, influye desigual,
ninguno es hoy del bien, todos del mal?
¿Cómo sufrís que aquel vestiglo, aquel
áspid, nacido en flores de un jardín,
cebándose en la púrpura de Abel,
con la primera saña de Caín,
de otra inocente sangre su cruel
sed alimenta, y que hoy el mundo afín,
de excusar una vil parcialidad,⁵³
por la Mentira deje la Verdad? (vv. 1536-1556)

El auto de *El lirio y la azucena* (Calderón de la Barca, 2007) fue creado para celebrar la llamada Paz de los Pirineos, entre la monarquía francesa y española, que tuvo lugar en 1659. El trasfondo político nos deja ver cómo, a través del fragmento que mostramos, el autor, mediante el personaje de la Discordia, emplea el mito de Caín y Abel como origen de su entrada en el mundo. Es curioso la importancia que se da al personaje de Abel, pues se le atribuye la culpa de la ira de Caín al ser “pavesa” que introdujo la “sañas” de la discordia en el pecho de su hermano:

DISCORDIA:

Dígalo, ¡ay de mí! El que apenas
me vi arrojada del cielo,
cuando en la tierra avive
las cenizas de mi incendio,
siendo la primera hoguera
(en quien los duros alientos
de la discordia soplaron
las ráfagas de sus cierzos)
las entrañas de Caín,
entre cuyos humos densos
pavesa Abel introdujo
mis sañas, pues por su pecho
para entrar al mundo halló
la muerte el camino abierto.
Desde este, pues, primer triunfo

⁵³ En la base de datos TESO los vv. 11554 y 1555 son: “ira alimenta, à cuyo infausto fin, / el Mundo atento a su primer crueldad.”.

de humanos ánimos dueño
perturbé la natural
ley, en ella introduciendo
no ser los bienes comunes;
[...] (vv. 262-279).

En el auto sacramental titulado *El pleito matrimonial* (Calderón de la Barca, 2011) se expone la idea de que el alma es imagen de Dios con tres potencias: entendimiento, memoria y voluntad, mediante alusiones a san Jerónimo, san Agustín, Crisóstomo o san Gregorio. Es decir, este auto nos habla de la salvación del alma, en un mensaje claramente redencionista. Para ello, el diálogo que tiene lugar entre la Muerte y el Pecado, que aparece en los primeros versos del auto, es esclarecedor, y en él se emplean las figuras de Caín y Abel para establecer, de nuevo, el origen del pecado en el primer fratricida:

PECADO:

¡Parasismo del mundo, a cuyo horror
la fábrica caduca universal!

MUERTE:

¡Ojeriza del cielo, cuyo error
hizo al hombre saber del bien y el mal!

PECADO:

¡Ira común, pues yace a tu furor
vegetable, sensible y racional!

MUERTE:

¡Saña común, pues yace a tu poder
lo que nació, primero de nacer!

PECADO:

¡Basilisco del tiempo, tan cruel
que das mirando a cuanto vive fin!

MUERTE:

¡Áspid del Siglo, tan traidor y infiel
que muerdes entre flores de un jardín!

PECADO:

¡Introducido escándalo de Abel!

MUERTE:

¡Heredada malicia de Caín!

PECADO:

¡Ministro del gran Dios de Sabaoth!

MUERTE:

¡Caudillo de los bandos de Astaroth! (vv. 1-16).

En *La segunda esposa y triunfar muriendo* (Calderón de la Barca, 2001) la Muerte explica figuradamente su origen en el Edén, enmarcado en un acontecimiento histórico,

pues se iba a llevar a cabo el enlace matrimonial entre el rey Felipe IV y su sobrina doña Mariana de Austria. El autor aprovecha la coyuntura para presentarnos al pecado original y a Caín como su principio:

Ya sabes que mi principio
fue en el hermoso Jardín
de la Original Justicia,
a donde engendrada fui
de la voz de la Serpiente,
llegándome a concebir
la oreja de la Mujer,
y a alimentar desde allí
la culpa del Hombre, para
que me viniese a parir
la abierta herida de Abel,
por la mano de Caín,
siendo los cuatro Costados
del Solar en que nací,
una mentira de un Áspid,
un deseo mujeril,
un horror inobediente,
y un homicidio infeliz;
en cuya primera
pavorosa Lid,
tuvo su principio,
quien de todo es fin (Calderón de la Barca, 2001: 483).

En el auto *El valle de la zarzuela* (Calderón de la Barca, 2013) se nos propone una escena de contienda entre las tres facultades mentales: la Memoria, la Voluntad y el Entendimiento. El Demonio pretende separar al hombre de su única amiga, la Gracia, intentando convencer al Príncipe, que llega a través del mar a instancias de ella, para luchar contra la Culpa, y convencerlo de que vuelva a caer en la tentación. Porque será la Culpa uno de los mayores enemigos del hombre, convirtiéndose la Simplicidad en la antagonista del Demonio. Caín aparece mencionado en las interpelaciones de estos dos personajes:

SIMPLICIDAD:
Mientras que vengan
ellas y los que a buscar
fueron del monte la senda,
va otra pregunta. Si no hay
en la Escritura sentencia,
en que por el cazador

el réprobo no se entienda
(Caín, Esaú y Nembrot
bastantes testigos sean),
¿cómo de Cazador tomas
disfraz? (vv. 1126-1136)

[...]

DEMONIO:

¡Ay de mí!
Que aunque el mundo con Dios parta
desde Abel y Caín, haciendo
réprobos y justos bandos,
no contento quedo! (vv. 1897-1901)

En *La siembra del Señor* (Calderón de la Barca, 2013b) se repiten exactamente los mismos versos que ya hemos visto en *El día mayor de los días*, con la diferencia de que, en ella, este diálogo se da entre el Tiempo y el Hebreísmo y, en la que ahora nos ocupa, entre el Judaísmo y la Fe. Ambas piezas reproducen la famosa pregunta que Dios hizo a Caín sobre el paradero de su hermano, cuando el asesino contesta hipócritamente que no sabe dónde está.

JUDAÍSMO:

Yo no sé de él.

FE:

¿Antes de saber el fin
respondes?

JUDAÍSMO:

En su confín
estará.

FE:

¡Qué ciego Abismo!

JUDAÍSMO:

No sé de él.

FE:

Aqueso mismo
a Dios respondió Caín.

JUDAÍSMO:

(Pues eso respondo yo:
con justa razón lo fundo,
pues soy el Caín segundo
que al segundo Abel mató.) (vv. 1216-1225)

El auto *La torre de Babilonia* (Calderón de la Barca, 2008) se organiza en torno a una relación creada por Calderón en la que entreteje varios pasajes del Génesis (7-11),

poniendo especial interés en la historia del arca de Noé y el diluvio universal, y la construcción de Babel. El momento en que aparece el personaje de Caín tiene lugar cuando Noé ha bendecido a sus hijos, Sem y Jafet, y maldice a Cam, quien amenaza a sus hermanos con vengarse:

CAM:

Dejad, dejad que, indignado
a costa de sinrazones,
desahogue sus pasiones,
que a las soberbias de Cam
poco que temer le dan
sus caducas maldiciones;
antes obstinado, a fin
de verlas cumplidas hoy,
seré Caín, pues estoy
maldito como Caín.
Teatro este verde jardín
será a mis hechos crueles;
dos son a tu gusto fieles,
mas yo seré, si me vengo,
dos veces Caín,
pues tengo envidia de dos Abeles (vv. 429-444).

Noé repartirá entre Sem y Jafet las tierras para evitar una guerra civil, por lo cual Sem promete volver con sus hijos, vengarse y someterlos a todos. Aunque existe una correspondencia con la historia de unos hermanos, tres, en clara analogía con los hijos de Adán y Eva, entendemos que esta pieza puede englobarse en este apartado de relectura plana con cita y adaptación, pues la referencia que emplea Cam solo remite a volver a cometer los pecados de Caín, la historia no refleja una relectura profunda, pues se basa en Gén. 8.

Asimismo, podemos incluir en esta categoría la pieza presuntamente de Miguel de Cervantes *El entremés de los habladores*. Se trata de una pequeña pieza cómica, con variedad de chascarrillos, en la que el personaje de Roldán, el hablador, pide a Sarmiento que le aseste una cuchillada pactada para tratar de sacar beneficio, pues había oído hablar a Sarmiento con un procurador sobre una indemnización que este debía pagar por una cuchillada a otra persona. Sarmiento no quiere porque estima que este tipo de ataques solo se deben hacer a quien se lo merece. Ante esta contestación, Roldán le dice que él está en una situación de necesidad y que “la necesidad tiene cara de hereje” (Arellano,

2018: 306), en un intento por convencerle. Se crea así, una escena cómica, en la que el personaje de Roldán expresa así sus intenciones a Sarmiento.

ROLDÁN:

¿Cuchillada dijo vuesa merced? Está bien dicho: cuchillada fue la que dio Caín a Abel su hermano, aunque entonces no había cuchillos; cuchillada fue la que dio Alejandro Magno a la reina Pantasilea sobre quitalle a Zamora la bien cercada, y asimismo Julio César al conde don Pedro Anzures sobre el jugar a las tablas con don Gaiferos, entre Cabañas y Olías; pero advierta vuesa merced que las heridas se dan de dos maneras, porque hay traición y alevosía: la traición se comete al rey; la alevosía, contra los iguales; por las armas lo han de ser; y si yo riñiere con ventaja, porque dice Carranza, en su *Filosofía de la espada*, y Terencio en la *Conjuración de Catilina* (Arellano, 2018: 311).

El resumen de los argumentos de las comedias de Lope de Vega y Calderón de la Barca nos ha permitido ver cómo se inserta en las obras teatrales el personaje de Caín en esta categoría que hemos venido a llamar “Relectura plana. Cita y adaptación”. También hemos visto en todos estos ejemplos a qué modelos responde el personaje de Caín. Le hemos visto como ejemplo de ser malvado en las comedias *El rey Bamba*, *El bobo del colegio*, *La primera información*, *El rey sin reino* y *Los trabajos de Jacob*, de Lope; en *La venganza de Tamar* y en *Tanto es más como lo de menos*, de Tirso; en *Los malcasados de Valencia* de Guillén de Castro; en *El caballero*, de Moreto o *El nacimiento de la mejor*, de José de Valdivieso. Como vemos, este tipo de cita es la más común, pues la maldad de Caín es antológica. También, gracias a las diferentes tradiciones que hemos comentado, Caín tiene otras connotaciones que se han ido transmitiendo a lo largo de los siglos. Ello hace que se le atribuyan otra serie de pecados, que eran reconocibles por los espectadores de la época. De este modo, encontramos a Caín como analogía de Satanás o el Demonio en obras como *Los cautivos de Argel*, de Lope. También, en la obra del madrileño encontramos ejemplos de nuestro personaje identificado con el pecado capital, el origen de todo mal, como en *Las cuentas del gran capitán* o relacionado con la honra en *Los hidalgos del aldea*. Otras temáticas, las encontramos cuando Caín se presenta relacionado con la herejía, como en *Bien vengas mal*, de Calderón o en enumeraciones genealógicas para contar hechos históricos, como es el caso de *Las famosas asturianas*. Más interesantes son los casos en los que Caín aparece como representante de los celos amorosos y la lujuria. Como ya hemos visto en apartados anteriores, esta es una analogía empleada en textos anteriores, y que proviene de la tradición apócrifa. Este sentido lo

encontramos en *El halcón de Federico*, de Lope, en *También hay duelo en las damas*, de Calderón, en *La vida de Herodes*, de Tirso, y en *Los jueces de Castilla*, de Moreto. Asimismo, Caín es relacionado con la lujuria en la obra de Tirso *Quien no cae no se levanta*. Además, es interesante ver al primer homicida relacionado con la locura en la obra de Lope *El cuerdo loco*, donde el personaje que se finge loco mienta a nuestro personaje, o en contextos cómicos como el *Entremés de los habladores*, así como en la comedia de Calderón, *También hay duelo en las damas*.

Distinto tratamiento encontramos en los autos sacramentales, pues este género teatral, por sus características, hace que el empleo de Caín como modelo sea diferente al empleado en obras de teatro. En ellos, la alegoría tiene una gran importancia, lo que permite que la mención a nuestro personaje tenga una mayor carga teológica, doctrinal y dramática. Así lo hemos visto en los autos de Calderón, cuando Caín es la referencia empleada para aludir al origen de la discordia, el pecado, la culpa y la muerte en *El día mayor de los días*, *El laberinto del mundo*, *La siembra del Señor*, *El lirio y la azucena*, *El pleito matrimonial*, *La segunda esposa y triunfar muriendo*, *El valle de la Zarzuela* y *La torre de Babilonia*. Asimismo, vemos estas referencias empleadas en el auto de José de Valdivieso, *La amistad en el peligro*.

Para finalizar este apartado, hemos elaborado dos cuadros con las diferentes divisiones dentro de la representación de “Relectura plana”, para hacer más visual los datos aportados en esta categoría.

Autor	Comedias Relectura Plana (macrotexto argumental)	Comedias Relectura plana (macrotexto parcial)	Comedias Relectura Plana (cita y adaptación)
Lope de Vega		<i>La creación del mundo y primera culpa del hombre</i>	<i>Los cautivos de Argel</i> , <i>El rey sin reino</i> , <i>El halcón de Federico</i> , <i>El cuerdo loco</i> , <i>El rey Bamba</i> , <i>El bobo del colegio</i> , <i>Los hidalgos del aldea</i> , <i>Las famosas asturianas</i> , <i>Las cuentas del gran capitán</i> , <i>La primera información</i> , <i>Los trabajos de Jacob</i> .
Calderón de la Barca			<i>Bien vengas mal</i> , <i>También hay duelo en las damas</i>
Tirso de Molina			<i>La venganza de Tamar</i> , <i>Quien no cae no se levanta</i> , <i>Tanto es más como lo de menos</i> , <i>La vida de Herodes</i>
Guillén de Castro			<i>Los malcasados de Valencia</i>

Rojas Zorrilla			<i>El más impropio verdugo por la más justa venganza</i>
Agustín Moreto			<i>El caballero, Los jueces de Castilla</i>
José de Valdivieso		<i>El ángel de la guarda</i>	<i>El nacimiento de la mejor</i>
Vélez de Guevara		<i>La creación del mundo</i>	
Cubillo de Aragón		<i>Los triunfos de san Miguel</i>	
¿Felipe Godínez?	<i>El primer condenado</i>		

Autor	Autos Relectura Plana (macrotexto argumental)	Autos Relectura Plana (macrotexto parcial)	Autos Relectura Plana (cita y adaptación)
Lope de Vega		<i>El viaje del alma</i>	
Calderón de la Barca	.	<i>La cena de Baltasar, El indulto general</i>	<i>El día mayor de los días, El laberinto del mundo, El lirio y la azucena, El pleito matrimonial, La segunda esposa, y triunfar muriendo, El valle de la zarzuela, La siembra del Señor, La torre de Babilonia.</i>
José de Valdivieso		<i>Las ferias del alma</i>	<i>La amistad en el peligro</i>
Juan de Caxes		<i>Auto de los primeros hermanos</i>	

5. Caín interpretado o relectura profunda

Frente a la representación o lectura plana de contenidos bíblicos encontramos que es en el Barroco cuando hay un cambio de paradigma en cuanto a la utilización de estos temas. En el siglo XVII se da paso a la interpretación o lectura profunda, donde el autor no se limita a reproducir la escena bíblica, o algún motivo o detalle de ella, sino que proporciona una nueva interpretación de su sentido. De esta forma los autores pretenden ahondar más o menos en el drama personal de sus protagonistas.

Estos pasan de ser meros agentes de un episodio histórico a ser sujetos de un conflicto interior cuyo desenlace corre parejo al de aquel. Obras como *Los cabellos de Absalón* o *Judas Macabeo*, de Calderón de la Barca, o *La mejor espigadora*, de Tirso de Molina, se sitúan en esta perspectiva (Olmo, 2008: 26).

Sin embargo, basándonos en que nada o casi nada se puede reducir a habitar en un compartimento estanco sin, al menos, generar algunas dudas, entendemos que en este periodo existen obras, especialmente de teatro, en las cuales esa representación o relectura profunda ha dejado de ser tan obvia. Tampoco podemos afirmar que estas obras se puedan clasificar en la categoría de lectura profunda, sin problema alguno. Este podría ser el caso de *El primer condenado* cuyo plano de representación lo entendemos, por las definiciones empleadas, como relectura plana. La acción transcurre en la misma edad que en el pasaje bíblico; los personajes son los mismos (con las incorporaciones de otros de la tradición apócrifa, como hemos visto) y cuenta la historia en el mismo orden que las Sagradas Escrituras. Este hecho podría estar relacionado con la censura que condicionó en gran medida las creaciones literarias en esta época y que no debemos obviar aquí. Pero, al editar la comedia hemos podido comprobar que el autor hizo un intento por ahondar en algunos de los personajes, escudriñar sus motivos, especialmente en los de Caín, pero también en los de Adán. Quizá, simplemente se deba al intento por seguir una fórmula, lo que nos lleva a pensar de esta manera, pero entendemos este tipo de comedias como un eslabón que une la división entre la relectura plana (más cercana a lo arcaico o medieval) y la profunda, pues la forma que tienen estos personajes de presentarse psicológicamente dista bastante de obras de siglos anteriores o de una reelaboración “plana” del pasaje bíblico en que se basan. Lo cual no quiere decir que estas obras deban entenderse como una relectura profunda todavía, ni que las vayamos a sumar a este apartado. Simplemente, queremos señalar una característica de las obras que engloban los apartados de relectura plana con macrotexto argumental y parcial: el desarrollo

psicológico de los personajes, que nos hace pensar que fue un paso indispensable para que los personajes bíblicos fueran reinterpretados como veremos a continuación en este apartado.

6. La figura de Caín en el teatro barroco II

Las figuras bíblicas desde esta perspectiva de relectura profunda las encontramos en el Barroco en varios ejemplos poéticos en los que se reconstruye la historia de la humedad, fijándose en estos modelos. Las historias, elaboradas a partir de los cronistas de la modernidad temprana, se hallan condicionadas por los modelos bíblicos de la tradición cristiana. Como ya hemos visto en algunos de los ejemplos del apartado anterior, la historia de un territorio, por ejemplo, en nuestro caso, los reinos peninsulares, se concibe como la descendencia y continuación de episodios bíblicos y otros textos cercanos a ellos, lo que proporciona un sentido providencialista de nuestra historia. Los grandes personajes del pasado son reinterpretados para equiparar sus historias a las bíblicas, a la vez que, en ocasiones, se establece una relación analógica entre las vidas de personajes de ambas historias.

Por ejemplo, en un soneto que Lope de Vega escribe al conde de Niebla, Guzmán el Bueno, al sacrificar a su hijo, representa a Jacob, y su hijo es Isaac:

El tierno niño, el nuevo Isac cristiano,
en el arena de Tarifa mira
el mejor padre, con piadosa ira
la lealtad y el amor luchando en vano;
alta la daga en la temida mano,
glorioso vence, intrépido la tira,
ciega el sol, nace Roma, amor suspira,
triunfa España, enmudece el africano.

Bajó la frente Italia, y de la suya
quitó a Torcato el lauro en oro y bronces,
porque ninguno ser Guzmán presuma.

Y la fama principio de la tuya,
Guzmán el Bueno escribe, siendo entonces
la tinta sangre y el cuchillo pluma. (Soneto 1390)⁵⁴

Y Felipe II es a la vez David y Salomón en otro soneto de Lope, que escribe a la muerte del rey:

Humíllense a tu sacro Mausoleo
fuerte David y Salomón prudente,
el rebelde gigante del Oriente
y el idolatra del contrario polo;
y a tu pendón crucígero, que solo

⁵⁴ Texto extraído de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--34/html/ffe58ca0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html#I_33_ Consultado en línea [21/02/2021].

fue del África y Asia rayo ardiente,
cuantos beben la bárbara corriente
de Eúfrates, Nilo, Ganges y Pactolo.

La religión y la justicia lloren,
¡oh pacífico Numa, oh gran Torcato!,
España, Italia y Francia enternecidia.

Y todos juntos nuevamente adoren
encima de tus aras tu retrato,
tercero entre tu muerte y nuestra vida (Soneto CXCVII).⁵⁵

Es así como sucede con el personaje de Caín, pues en la historia de los reinos peninsulares son frecuentes los enfrentamientos entre hermanos, herederos al trono o beneficiarios de cualquier otro poder o bien y, por causas políticas, mueren unos a manos de los otros. Estos sucesos suelen reinterpretarse de manera tópica y recurrente con el pasaje de Caín y Abel. En general, muchos autores están influenciados por una tradición legendaria que estableció, desde hacía muchos siglos, esta analogía, y que hacen coincidir con la versión del mito de Caín y Abel. Pero en ellos encontramos un paso más que completa esta reinterpretación. El asesinato en sí no es lo que más les interesa, sino la manera en que se descubre el crimen, las razones del porqué se llega al fraticidio, el castigo del culpable, etc., pues las consecuencias eran esperables y estaban en consonancia con el *speculum vitae*, proporcionado por las escrituras (Gómez, 2010: 186). De esta manera, veremos en el siguiente apartado cómo se establece en diferentes piezas teatrales esta analogía, que no se centrará únicamente en el asesinato por envidia, sino que veremos otras características relacionadas con tradiciones de todo tipo, que ya hemos analizado con anterioridad. La diferencia, entonces, en este tipo de comedias de relectura profunda respecto a las de relectura plana recae, especialmente, en el establecimiento del marco de representación en que se cuenta la historia. Mientras que en la relectura plana el marco temporal y espacial de referencia era el propio pasaje bíblico, aquí encontramos la historia reinterpretada en otros personajes, generalmente identificados con la historia de la realeza o nobleza de las monarquías hispánicas, dando especial relevancia, como decimos, a las causas, motivaciones y características personales de las figuras que la componen. En esta categoría, como es lógico, no pueden existir ejemplos de relectura profunda con cita o adaptación, pues los temas bíblicos son empleados en un nivel profundo de

⁵⁵ Texto extraído de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obrador/sonetos--34/html/ffe58ca0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html. Consultado en línea [21/02/2021].

reinterpretación, por lo que la simple mención de nombres bíblicos como ejemplos de modelos antropológicos, como en el caso de Caín, o de otras virtudes o defectos, no tiene cabida en este tipo de obras.

6.1. Relectura profunda con macrotexto argumental

Al igual que en el apartado anterior, haremos a continuación un resumen de los argumentos de las obras en las que la historia de Caín y Abel es la base en la que se sustentan. Como es natural, encontramos parejas de hermanos enfrentados por distintos motivos.⁵⁶ Nos ocuparemos de dos obras de Lope de Vega y tres de Rojas Zorrilla.⁵⁷

• *El marqués de Mantua, de Lope de Vega*

Esta comedia (Vega, 2013b), que fue publicada en la *Parte XII de las comedias de Lope de Vega* está fechada, según Morley y Bruerton (1968:250) en 1596. Por tanto, se trata de una tragicomedia de juventud. Es una pieza ambientada en la época de Carlomagno (ss. VIII-IX). Comienza cuando llega al palacio del Emperador en París la princesa mora Sevilla, prometida de un caballero del Emperador, Valdovinos, acompañada por el marqués de Mantua. Uno de los hijos del Emperador, Carloto, al principio se mostraba contrario a esta boda, pero al verla se enamora de ella, lo cual le reprocha su hermano Rodulfo. Tras el bautizo de la princesa mora tiene lugar la boda con Valdovinos, lo que no impide que Carloto intente violar a Sevilla, pues se cree con el poder suficiente para hacer suya a cualquier mujer. Ante la negativa de la princesa, planea matar a Voldovinos y así conseguir satisfacer sus deseos amorosos. El marqués de Mantua

⁵⁶ Existen más comedias que recogen un enfrentamiento entre hermanos, que no tratamos en esta ocasión por no aparecer el personaje de Caín en ellas. Como apunta Marc Vitse (1983: 582) en las intrigas de Tirso aparecen a menudo enfrentamiento entre hermanas, así como en la obra de Enríquez Gómez, *La presumida y la hermosa*, estudiada por González Cañal (2019). Además, como señala Antonucci (2016) fue Lope quien introdujo por primera vez el tema de la rivalidad fraterna. Obras como *El amigo hasta la muerte*, *La dama boba*, *No hay burlas con el amor*, de Lope; también *La dama duende*, *Con quien vengo, vengo*, *No hay burlas con el amor*, *Guárdate del agua mansa*, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, *La banda y la flor*, *De una causa dos efectos*, *Auristela y Lisidente*, de Calderón, entrarían dentro de esta categoría. Suárez Miramón (2017) ha analizado las comedias de Calderón en estos términos, encontrando en ellas relaciones con la contemporaneidad política del autor.

⁵⁷ Como ha señalado Felipe Pedraza, “no fue Rojas poeta particularmente inclinado al teatro religioso. Quizá, con Juan Ruiz de Alarcón, es el más laico de nuestros dramaturgos mayores” (Pedraza, 2010:371), pero a la luz de estas tres comedias podríamos precisar que, si bien no escribió comedias religiosas al uso, sí tuvo una tendencia marcada por algunos pasajes bíblicos como materia prima.

deja sus bienes a su sobrino Valdovinos, cuando le pide al Emperador regresar a Mantua. Carloto exige los servicios de Voldovinos, que no escucha las quejas de Sevilla, que teme por su vida, y ambos parten. En un territorio despoblado, Carloto se aparta con Valdovinos y, tras contarle una historia que no era sino la suya propia, pero con otros nombres, Valdovinos se percata de las intenciones del Delfín, quien, finalmente, le acaba hiriendo de muerte. El marqués de Mantua, que se encontraba por allí, oye las quejas de su sobrino, al que en un primer momento no reconoce, pues tenía la cara ensangrentada. Tras enterarse de lo que ha pasado, jura proteger a Sevilla y vengar la muerte de su sobrino. Con las siguientes palabras expresa sus sentimientos e intenciones:

¿Es aquesto verdad? ¿Son desatinos
de la imaginación? Con este paño
limpiarle quiero el rostro, a Baldovinos.
¡De mi muerte, y la tuya desengaño!
¡Ay ojos de otro Abel, de llorar dignos
de un viejo Adán, cual yo, que de un extraño
Caín tenéis las luces eclipsadas!
[...]
¡Limpiad su sangre, canas desdichadas!
¡Ay, dulces prendas, por mí mal halladas! (vv. 1667-1682)
[...]
Mas yo hago juramento
a los Evangelios cuatro,
[...]
hasta vengar, Baldovinos,
la muerte que lloro tanto,
o por justicia, o por armas.
Si falta justicia en Carlos
doy esta palabra al cielo,
a tu sangre, a tus abrazos,
a tu madre y a tu esposa,
amigos, deudos, vasallos,
y de no dar sepultura
a tu cuerpo desdichado,
hasta vengar en Caín
la sangre de Abel tan santo (vv. 1905-1936).

Carloto, entre airado y arrepentido, intenta recibir el perdón de su padre, pero este le da la espalda, siendo juzgado y ejecutado públicamente. Finalmente, el Emperador concede a Sevilla el matrimonio con su hijo Rodulfo, incitando a los presentes a contemplar el cadáver de Carloto, que está a la vista.

• *El tirano castigado, de Lope de Vega*

Morley y Bruerton (1968: 593) la datan entre 1599 y 1603. Se trata de una comedia (Vega, 2002) palatina en la que los enredos amorosos guían toda la obra. Fabio, enamorado de Arminda, no es correspondido, pues la dama está casada en secreto con Floriseo, hijo del duque de Cerdeña, aunque su padre no lo aprueba. A su vez, y esta es la subtrama que nos interesa, Teodoro, hijo bastardo del duque, está enamorado de la esposa de este, y planea asesinar tanto a él como a su hijo Floriseo, casarse con Laudomia, la duquesa, y hacerse con el poder del reino. El duque Anselmo se entera de las intenciones de su hijastro y manda encerrarle. Al final de la segunda jornada, llevan a Fabio, Ludovico y Reinaldo (estos últimos amigos del primero) ante el duque, por haber secuestrado a Floriseo. Mientras, Arminda se había disfrazo de hombre para hacerse a la mar en busca de su amado o, al menos, encontrar su cadáver. Teodoro, creyendo muerto a Floriseo, se proclama duque y encierra al duque Anselmo quien, ante Fabio y Teodoro, dice:

DUQUE ANSELMO:

[...]

Y tú, tirano sangriento,
en vano me persuades
con la muerte que consiento,
que firmar yo tus maldades
es decir, que las consiento.
Y más estimo, crüel,
siendo a quien yo soy fiel,
que consentir lo que has hecho,
firmar con sangre en mi pecho,
que con tinta en el papel.
Mojaré en sangre la daga
y escribiré en este suelo
mi inocencia, porque haga
por su información el cielo
lo que al cielo satisfaga.
De que Caín mate a Abel,
por ser hermano crüel,
nombre de fiero le dan;
pero si matara a Adán,
¿qué dijera el mundo dél?
Pues esto se ha visto en ti,
quizá porque con tu madre
al justo cielo ofendí,
que a Adán matas en tu padre,
pues me das la muerte a mí.
Cuando te pregunte, en fin,
Dios por mí, ¿qué has de hacer,
que soy padre y te di ser,

si por su hermano Caín
no le supo responder?
No te valdrá que le digas
si eres de tu padre guarda
sino es que te contradigas,
pues que con tanta alabarda
me guardas, prendes y ligas.
Así que mi guarda eres
y mi homicida traidor,
y Dios, que ofenderle quieres,
te señalará mejor
por donde quiera que fueres (vv. 2527-2566).

Pero Floriseo se encuentra en Biserta cautivo y, como consecuencia de los múltiples enredos que tienen lugar tanto aquí como en Cerdeña, se produce la ceremonia de coronación de Teodoro, ante el rey de Biserta, quien cree que el hijo bastardo ha sido traicionado por el duque Anselmo. En este acto, el Duque intenta matar a Teodoro, por lo que le vuelve a encerrar. Mientras, Floriseo y Arminda, disfrazados, también se encuentran allí. Ante la imposibilidad de que el Tibaldo, siervo del duque, acepte a Teodoro como gobernante, se produce una batalla entre los dos bandos, en la que este es el perdedor. Malherido, se encuentra con su padre, al que no reconoce y se arrepiente ante él de todos los errores cometidos, pues se ve a sí mismo como un *tirano castigado*. En su parlamento pone en relación su actitud con la de Caín:

DUQUE ANSELMO:

¿Quién eres?

TEODORO:

Soy un tirano
que no tuvo al cielo miedo;
soy un bárbaro inhumano;
soy de mi padre un Manfredo;
soy un Caín de mi hermano;
soy un hombre que he vivido
tan mal como veis que muero,
que en esto queda entendido;
y un bastardo caballero
de un padre honrado nascido (vv. 2858-2867).

Aun con todo, el duque Anselmo le muestra su commiseración, desvelando su identidad. Finalmente, Teodoro se humilla ante su hermano Floriseo, quien en un primer momento lo trata como a enemigo, pero después, ante las palabras de su padre, le perdona con la condición de que sea desterrado.

MacCurdy (1966: 25 y 28) clasifica las tres comedias de Rojas Zorrilla que vamos a ver a continuación dentro de las que tratan el “tema de Caín y Abel”. Otros, como González Cañal (2003: 1164-1172), las engloban dentro de la temática de conflictos paternofiliales.

- ***El Caín de Cataluña***

Esta comedia (Rojas zorrilla, 2018) trata sobre un episodio histórico que aparece relatado en varias crónicas,⁵⁸ el asesinato de Ramón Berenguer, hijo del conde de Barcelona, por su propio hermano, Berenguer Ramón, en el año 1082. Respecto a la tradición diegética que Rojas empleó para estructurarla, no difiere de manera especial de lo que hemos visto en el apartado sobre la comedia de relectura plana con macrotexto argumental, *El primer condenado*. La diferencia esencial es que los mismos sucesos y detalles narrados en las tradiciones y crónicas, se atribuyen a otros personajes. Así, en esta comedia, según Gómez Rubio:

Los elementos legendarios que los cronistas incorporan a sus narraciones revisten el acontecimiento histórico de la muerte de Ramón Berenguer de cierto simbolismo –sobre todo en cuanto al desenlace de la historia se refiere– y lo hacen coincidir con la versión del mito de Caín y Abel narrado en el capítulo del Génesis (4: 8-12) (Gómez Rubio, 2010: 186).

Es decir, que el dramaturgo reconstruye la historia del asesinato de Ramón Berenguer sobre el argumento de la narración veterotestamentaria. De esta forma, el personaje catalán sufrirá la misma suerte que Caín; será marcado, desterrado y castigado del mismo modo. En esta comedia, la marca del asesino consistirá en la pérdida del habla; y será desterrado a la vez que tiene lugar la peregrinación a Jerusalén que relatan las crónicas. Además, como en otras comedias, se da un complicado enredo amoroso, que provoca la envidia, siguiendo las tradiciones exegéticas y apócrifas que ya hemos comentado. De hecho, se menciona la envidia, surgida a raíz de celos amorosos, en una canción que resume los móviles de la tragedia:

Por celos y por envidia,
la noche más infeliz,
Berenguer mató a Ramón
en las faldas del Montjuí (vv. 3070-3073).

⁵⁸ Sobre el estudio de estas crónicas se puede consultar el trabajo de Gómez Rubio (2010).

Además, tenemos otras semejanzas con otras comedias ya vistas. Por ejemplo, el conde de Barcelona hace las veces de Adán, cuando reprocha a su hijo Berenguer sus malas actitudes. También, el crimen se anticipa, en este caso en un sueño de Constanza, enamorada de Ramón, quien premonitoriamente teme la muerte de su amado a manos de su hermano. Además, el asesinato se lleva a cabo en un paraje agreste, después de que Ramón haya llegado de una campaña militar. Antes de la muerte de este, también dedica unas palabras de perdón a su asesino y, al igual que otros casos vistos, Berenguer pretende ocultar el cadáver de Ramón, huyendo para que no le descubran. El instrumento utilizado para dar muerte a Ramón no es una quijada, ya que Rojas moderniza esta tradición, poniendo en manos del asesino su propia daga. En la tercera jornada se determina el castigo que recibirá Berenguer y es el pueblo el que lo interroga:

TODOS:

Berenguer ¿adónde queda
tu hermano?

BERENGUER:

¿Pues yo sé de él?
¿Soy yo su guarda? (vv. 2540-2543)

Lo que le lleva, al final, a reconocer su crimen y autoproclamarse Caín, haciendo público su deseo de matarlo nuevamente cuantas veces reviviera. Sin su arrepentimiento, él sabe que su destino está escrito y acepta su pena: “Muera yo como Caín / y por yerro” (vv. 2566-2567). En la imposición de la pena toma parte el obispo de Lérida, como representante eclesiástico, y los conselleres, como representantes civiles. Le condenan a muerte, pero el Conde va por la noche a su celda y le facilita su huida. Uno de los soldados que lo custodiaban le disparó accidentalmente; así el Conde, al intentar salvar a su hijo, lo ha acercado a la muerte que le quería evitar.

- *El más impropio verdugo por la más justa venganza*

Esta comedia de Rojas (2017) comienza con el ataque de Alejandro a su hermano Carlos, tras ser sorprendido el primero intentando entrar en el aposento de Diana, ya que los dos pretenden a la misma mujer. La dama, aunque sus familias están enemistadas, decide ayudar a Carlos y le arroja una banda. El padre de los hermanos, César, acusa a Carlos de haber pasado la noche fuera y lo expulsa de la casa, amenazándolo con su daga. Por su parte, Alejandro sueña con que su padre le daba muerte, por lo que, despertándose

intranquilo, lo ve dormido y decide matarlo con la daga que se le había caído para que no se cumpliera el sueño premonitorio. Pero su padre se despierta antes de que lo hiera, creyendo que está soñando, y Alejandro huye. Un mes después Diana pide a César que concierte su matrimonio con Carlos. También le propone el casamiento entre su hermano Federico y su hija Casandra para terminar con el enfrentamiento entre las familias. Antes de que César conteste, Alejandro vuelve de su “exilio” para visitar a su amada Diana, pero esta le pide que se vaya. Carlos se entera de las pretensiones de su hermano y ambos se pelean, pero su padre les separa. Mientras, Federico deshonra a Casandra, lo que provoca que Carlos y Alejandro quieran vengarse, siendo el segundo quien le mata, escondiéndose en casa de Diana. Allí, coincide con Carlos, pero al llegar el duque en busca del asesino, los hermanos y un criado de Alejandro, Cosme, son apresados y condenados a muerte. César y Damián, criado de Carlos, también son encarcelados. Como no encuentran verdugo, se promete libertad para el que quiera realizar la ejecución. Cosme finge aceptar el cargo, pero Alejandro está dispuesto realmente a ejecutar a su padre. Ante esto, César decide ser él mismo el verdugo. Diana pide clemencia para los presos, pero el duque la informa de que la sentencia ya se ha ejecutado, aunque, en realidad, solo había muerto Alejandro a manos de César, por lo que se decide que la afrenta ya está pagada. La comedia termina cuando César decide concertar el matrimonio entre Diana y Carlos.

Aunque, como vemos, la historia no sigue fielmente el argumento del episodio bíblico de Caín y Abel, Rojas reelabora el mito haciendo pagar a Alejandro-Caín sus malas acciones a manos de César-Adán. Las relaciones entre ambas historias son evidentes en el texto, en el que encontramos alusiones al pasaje veterotestamentario, como cuando Alejandro se identifica con Caín en el primer encuentro con Carlos en casa de Diana:

¡Y el alma
quisiera también sacarte
—siendo segundo Caín
de Florencia a las edades
venideras— por poder
templar, Carlos, con matarte,
la infernal cólera mía! (vv. 59-65)

Esta mención del “segundo Caín” puede también interpretarse como una referencia metaliteraria a su misma obra *El Caín de Cataluña*, aunque como ya hemos

visto en otras comedias, esta denominación es bastante empleada cuando algún personaje se compara con el bíblico.

- *No hay ser padre siendo rey*

En *No hay ser padre siendo rey* (Rojas Zorrilla, 2007) se hace más visible el conflicto paterno entre el amor y el deber. El anciano rey de Polonia no consigue que el comportamiento del príncipe Rugero, que aspira a hacerse con la corona cuanto antes, sea adecuado, frente a la conducta intachable de su hermano, el infante Alejandro. Para intentar aplacar su ira, el rey castiga a Alejandro y lo manda encerrar en su aposento, pero este se ausenta cada noche para ver a su amada, la duquesa Casandra, con la que se ha casado en secreto. Una noche, en un enfrentamiento entre partidarios de uno y otro hermano, el monarca descubre que su hijo no se encuentra en su aposento, suceso que desencadena la huida del príncipe. En la segunda jornada, unos días después de estos hechos, coinciden en casa de la dama, Alejandro, Rugero y el rey. El monarca descubre a Alejandro, pero decide no delatarlo, mientras que Rugero pretende violar a Casandra, quien lo engaña para salvarse, diciéndole que el duque Federico, sabio consejero del rey, es su esposo. En la tercera jornada, Rugero ha vuelto a casa de Casandra y ha matado al caballero que yacía con ella, pero en la huida tuvo la extraña visión de descubrirse a sí mismo convertido en un esqueleto. Así va a ver a su padre, y allí se presenta también Casandra con el duque, quien le acusa de haber matado a Alejandro en su lecho nupcial. La dama pide justicia al monarca, quien ordena encerrar a su hijo, y más tarde lo sentencia a muerte. Rugero reflexiona sobre los actos que ha cometido, mostrándose arrepentido por haberse dejado llevar por la ira. Pero tiene lugar una pequeña sublevación popular por la que el rey abdica, dejando el trono a Rugero que, como no puede condenarse a sí mismo, se salva y reina, no sin antes pedir perdón a Casandra y reconciliarse con el duque.

En esta comedia, aunque no se menciona al personaje de Caín, está bastante claro cuál es el tema del que trata. Las similitudes son obvias, así como la intención de Rojas de cambiar un final trágico, por una resolución del conflicto más amable. La recreación del episodio bíblico, con sus muchos detalles tradicionales, los hallamos en esta comedia, en la que, finalmente, Rugero/Caín es perdonado.

Las obras que hemos venido a englobar en este apartado, pretenden ser un reflejo de las reelaboraciones del mito de Caín y Abel en el teatro del Siglo de Oro. La relectura profunda con macrotexto argumental vendría a tomar el capítulo bíblico, pero reelaborado, generalmente, con la historia de dos hermanos enfrentados por ansia de poder. Lo hemos visto en *El marqués de Mantua*, en la que las palabras del moribundo Valdovinos recrean el pasaje. También es relevante el tema del perdón paterno, después de que los personajes, podríamos decir, “caínes” hayan cometido las faltas, como sucede, de igual forma en *El tirano castigado*, que también desarrolla de manera importante el tema del arrepentimiento. Las tres comedias de Rojas que hemos visto, ya señalamos que habían sido clasificadas por la crítica como comedias de tema cainita. De este modo, hemos podido ver cómo los distintos personajes se identifican con los del mito, incluyendo referencias directas, aunque se trata de reelaboraciones que cambian el final, como es el caso de *El más impropio verdugo por la más justa venganza* o que se ciñen más a un conflicto paternofilial como en el caso de esta y de *No hay ser padre siendo rey*.

Los autos sacramentales, por su naturaleza, no tienen cabida en esta clasificación, pues una reelaboración del mito de tipo argumental, serían imposible de llevar a cabo en este género dramático.

6.2. Relectura profunda con macrotexto parcial

En este apartado encontramos diversas comedias y un auto sacramental. El mito de Caín y Abel es empleado de manera parcial en el argumento de cada pieza. Dentro de las comedias encontramos las obras de Lope: *El gran duque de Moscovia*, *El piadoso aragonés* y *Los pleitos de Inglaterra*. También en *Progne y Filomena*, de Guillén de Castro. Por lo que se refiere al teatro sacramental, podemos incluir en esta categoría *El gran mercado del mundo*, de Calderón. Veremos a continuación las características que entendemos que se pueden incluir en esta categoría, como hemos hecho en apartados anteriores.

- *El gran duque de Moscovia, y emperador perseguido*

Inserta en la *Parte VII de las Comedias de Lope de Vega* (Vega, 1998), fue compuesta hacia el año 1608, según Iglesias Feijoo (2017: 282), aunque esta fecha no

está exenta de polémica. Se basa en un hecho contemporáneo a la época de Lope acontecido entre Demetrio I, gran duque de Moscova, y Boris Godunov, y en las intrigas que hubo con la sucesión del Gran Ducado de Moscova, entre los años 1603 y 1606. De estos acontecimientos, Demetrio I obtuvo la fama de impostor pues, con malas artes, consiguió hacerse con el Gran Ducado y conquistar un gran imperio, hasta que le asesinaron en Moscú en 1606.

Demetrio, de doce años, es hijo de Teodoro, el primogénito del Gran Duque (Basilio), incapacitado para el cargo paterno, a causa de una discapacidad intelectual que Demetrio cree que fue provocada por unas hierbas que le dieron los partidarios de su hermano Juan para que él no accediera al trono. Cristina, mujer de Teodoro y madre de Demetrio, teme por la vida de su hijo, dadas las intrigas que rodean a su familia, por lo que le envía con Lamberto para que le instruya en las armas y las letras, junto a un hijo suyo de la misma edad. La mujer de Juan, Isabela, mata a su marido en una dramática escena provocada por una discusión con Basilio, al sospechar este que su nuera quería engañar con Rodulfo a Juan. Sin heredero, Basilio se encuentra al borde de la muerte y Cristina decide que gobierne Boris, su hermano, durante los años necesarios para que pueda ocupar su puesto su hijo Demetrio. Pero Boris junto con Rodulfo conspiran para matar a Demetrio y poder así mantenerse en el poder de manera definitiva. Cuando van a matar al chico a casa de Lamberto, este les engaña para que piensen que su propio hijo es Demetrio, al cual matan delante de su padre. Pasados diez años, Boris sigue en el poder, pensando que Demetrio ha muerto, pero muchos rumores les llegan sobre su falsa muerte. Demetrio, junto con Rufino, fiel criado español, deciden ingresar en un monasterio. Esto los lleva a entrar como cocineros del conde Palatino, al que finalmente revelan su identidad; este los lleva ante el rey de Polonia, consiguiendo su ayuda para enfrentarse con Boris y recuperar el ducado que le pertenece. Finalmente, Demetrio recupera el gran ducado de Moscova, cansándose con Margarita, hija del conde Palatino.

Caín aparece mencionado en un parlamento de Demetrio cuando en casa de Lamberto y Tibalda habla a Rufino sobre la persecución que está padeciendo. Este encuentra que la causa de Demetrio es divina y que Dios sabrá ayudarle para conseguir el puesto que legítimamente le pertenece. A estas alentadoras palabras, contesta con el siguiente parlamento, donde el pasaje de Caín y Abel es insertado, refiriéndose a la estirpe de hombres malos, avariciosos y envidiosos, como su tío Boris:

Después de su gran poder,
que cuanto cubre repara,

confío en mi nuevo padre,
Lamberto, mi amparo y bien,
y en vos, mi Tibalda, a quien
tengo en lugar de mi madre.
Suplicoos, señores míos,
que no me desamparéis,
pues perseguido me veis
de mil tiranos impíos.
Ya veis que el nuevo Caín
quiso dar la muerte a Abel,
y aunque vive, es más cruel,
pues le volvió loco, en fin.
[...]
Guardadme, que el Cielo muestra
que quiere honrar mi verdad.
Pagará mi voluntad
lo que debiere a la vuestra (vv. 786-811).

• *El piadoso aragonés*

El piadoso aragonés (Vega, 1951) es una comedia de tema histórico, escrita en 1626 (Morley y Bruerton, 1968: 70) y publicada en la *Parte XXI de las Comedias de Lope de Vega*. La historia se ambienta en la época de los Reyes Católicos, cuando después de la boda entre don Juan de Navarra y Juana Enríquez, el Príncipe de Viana, Carlos, hijo del primer matrimonio de Juan con Blanca I de Navarra, dieron lugar a enfrentamientos civiles en Navarra y Cataluña. Así, la acción comienza en Pamplona, cuando Carlos, Príncipe de Viana, acusa a su madrastra de pretender que el hijo fruto de su matrimonio con Juan de Navarra, don Fernando, sea el heredero al trono en perjuicio suyo. La reina se siente ofendida en su honor. La muerte de don Alfonso, tío del Príncipe de Viana, hace que este herede más territorios. Ante esta nueva situación y la desconfianza hacia su madrastra, decide levantarse en armas contra su padre ausente. Mientras, don Fernando, desconocedor de las intrigas entre su madre y su hermanastro, va a ver a su amada Ana, junto a su fiel escudero Nuño, a una aldea llamada Estela. Allí, esta le hace prometer que, si llega al trono, se casará con ella. En esta misma aldea, también vive Elvira, una mujer de origen noble que, al quedarse embarazada del príncipe Carlos, huye hasta este pequeño municipio para dar a luz. Cuando Elvira está contando su historia a la mujer que le abrió su casa, llegan a la aldea Carlos y las tropas de su padre. En el enfrentamiento, Carlos, a quien Elvira le ha pedido que lo rehúya, es herido y encarcelado por este. El príncipe

manifiesta su arrepentimiento ante su padre, quien lo perdona, no sin antes advertirle que debe respetar a doña Juana, pues si no, no podrá reinar. Pero la ambición de Carlos le hace volver a enfrentarse hasta en tres ocasiones al rey, que acaba por quedarse ciego de los disgustos que le ocasiona su hijo. Entre tanto, don Fernando se ha casado con Isabel de Castilla para unir los dos reinos, y se ha juntado con su padre en la lucha contra el Príncipe de Viana. Nuño es enviado como mensajero ante Carlos para pedirle una entrevista pacífica con don Fernando, pero este se niega rotundamente. Lleno de ira y de celos increpa al mensajero. Este se defiende apelando a su ascendencia, de modo similar a como se cuenta en las genealogías en el Antiguo testamento:

No hay tate ni tata aquí;
yo soy don Nuño Fernández,
hijo de Fernando Núñez
y de doña Elvira Sánchez;
mi abuelo fue Sancho Ordóñez,
hijo de Ordoño Velásquez,
nieto de Velasco Pérez,
biznieto de Pedro Ibáñez,
bisnieto de Ibar López,
tataranieto por madre
de Lope Ortuño, que fue
cuñado de Lope Juárez,
hijo de Caín y Abel,
mis abuelos, que Dios guarde.
CARLOS:
Dejadle. (vv. 2072-2085).

La ambición de Carlos no cesa pese a todo, lo que le lleva a enfrentarse en duelo con su hermanastro y a traicionar por cuarta vez a su padre, de donde sale mal parado. Y por cuarta vez es perdonado por su padre, quien, al final de la comedia tiene una visión sobre la grandeza del reinado de Isabel y su hijo Fernando, como Reyes Católicos, y predice la llegada del heroico Felipe, uno de sus descendientes.

• *Los pleitos de Inglaterra*

Morley y Bruerton (1968: 253) fechan la creación de esta comedia palatina (Vega, 1994b) entre 1598 y 1603. Fue publicada en la *Parte XXIII de las Comedias de Lope de Vega*. Está ambientada en una indeterminada Baja Edad Media inglesa, en la que el rey

Eduardo y su hermana disputan el territorio de Escocia. En Londres, la reina Leonor, a punto de dar a luz, teme la partida de su marido a la batalla, quien está celoso, a su vez, del conde de Bura, antiguo pretendiente de la reina, que lleva meses viviendo en la corte de manera inapropiada. El Rey manda a su siervo Florisandro matar al Conde, al haberle enviado a Escocia, en calidad de General, pero este no lo hace. Tras una serie de enredos, la reina da a luz a dos niños, cuyo extraño nacimiento hace que no se pueda determinar quién de ellos es el primogénito. El Rey que sigue con las sospechas sobre la reina, a quien cree casi muerta después del parto, manda matar a los hijos, pues duda de su paternidad. Florisandro, que lamenta los celos de su rey, urde un plan para salvar a la reina: hace matar a una turca para hacerla pasar por la reina muerta, y a dos niños en lugar de los hijos del rey, quienes, inocentes, irán al Reino de los Cielos. Veinte años después, en la casa de Florisandro, sus supuestos hijos, Venceslao y Enrique, saben que, en realidad, no son hijos del noble, sospechando su origen. Tendentes a las armas más que a las letras, lamentan la posición en que se ha quedado su padre adoptivo, tras haber sido expulsado de la corte por no haber matado al conde de Bura, como le había ordenado el rey. Al no cumplir con esta obligación, Lisandro se vio obligado a servir al enemigo, el duque de Irlanda, quien, en este tiempo, ha conquistado Escocia y está ya a las puertas de Londres. Los dos hermanos, instigando a los nobles a no salir de la ciudad, pues muchos estaban huyendo, acuden valientemente a defender Londres contra el de Irlanda y el conde de Bura, que se había unido a su causa. Uno de los que huía era el propio rey, que acabó en una pequeña heredad de las afueras de Londres, propiedad de Lisandro, y donde vivía oculta la reina, bajo el falso nombre de Florisea. Este queda extrañado del parecido con la reina muerta, enamorándose de ella y explicándole la sospecha de los celos que le llevaron a desconfiar de la reina. Ella, sin revelar su auténtica identidad, califica sus antiguos temores de locura y decide ocultarlo en sus tierras como un villano más. Finalmente, los dos hermanos consiguen apresar al Duque y al Conde y son propuestos por Florisandro para ser los futuros reyes. Ambos hermanos discuten sobre el reparto de poder:

VENCESLAO:

[...]

Mi imperio no se reparte.

Porque como hay en el cielo

solo un sol, aquella parte

en que yo reino en el suelo

a ninguno he de dar parte.

ENRIQUE:

Cástor y Poloux partieron
el cielo.

VENCESLAO:

Allá no hay envidia,
por eso lo dividieron.
Mira tú los que a Numidia
con igual poder vencieron.
O mira a Rómulo y Remo;
que ese mismo y justo fin
del uno de los dos temo.
O mira a Abel o a Caín.

ENRIQUE:

Yo blanco ganado quemó.
Si tú el fruto de la tierra,
ofrecerás ira y furia;
y Dios, en Inglaterra,
te maldirá por la injuria
y temerás en su tierra.

VENCESLAO:

Dios me puede hacer temblar,
mas será matando a Abel,
porque si en este lugar
te doy la muerte, cruel,
la historia se ha de trocar.

Que Abel, que yo represento,
te ha de matar, Caín injusto.

ENRIQUE:

¡Oh, qué donoso argumento!
¿Cómo puede ser más justo
en nuestro igual nacimiento? (vv. 2227-2256).

Al descubrir a los hermanos en plena disputa, Florisandro propone cerrar esa noche las puertas de Londres y, por la mañana, cuando se abran, el primero que pase por ellas, será quien solvente el desacuerdo. Mientras los reyes, disfrazados de villanos, llegan a Londres, descubren escapándose al duque y al conde, y los apresan. Tras el reconocimiento por parte de todos, el rey decide casar a sus hijos con las hijas de Florisandro y dar a Enrique el reino de Inglaterra y a Venceslao el de Escocia. Con el duque de Irlanda y el conde de Bura hace las paces, nombrando a este último gobernador, puesto que había sido noble y había confesado el rechazo que siempre había recibido por parte de la reina, acción que había promovido en última instancia Lisandro, al no haber obedecido las órdenes del rey cuando le ordenó matarle.

En la comedia *Progne y Filomena* de Guillén de Castro se recrea el mito clásico, aunque en esta pieza, Tereo, debe casarse con Progne y no con Filomena, como él desea, a causa del error de un pintor que hizo un retrato de las hermanas y las intercambió el nombre. Tereo, consumido por una furia amorosa durante seis años, intentará forzar a Filomena, embarazada del hermano de Tereo, Teosindo, a la que la corta la lengua, haciendo esta el voto de no volver a hablar hasta vengarse. Este personaje, que no se encuentra en los mitos clásicos, le proporciona a Castro un desarrollo diferente de la trama original, y será el argumento parcial que tomará de la historia de los primeros hermanos. Así, Tereo cree que ha sido obra de su hermano el trastoque de los nombres de los cuadros, por lo que se dedica a manipular al resto de personajes, fingiendo proteger sus intereses. La trama mítica es alterada de forma acusada por el dramaturgo después de que Progne mate a su hijo Itis y se lo dé a comer a su marido en venganza por haber herido a su hermana. Los signos de violencia en estas escenas son abundantes, especialmente la presencia de sangre en ellas. Pero Castro, finalmente, da un final feliz, en el que se restaura la armonía. Esta se lleva a cabo por una segunda generación: el amor entre Driante, hijo de Filomena y Teosindo, y Arminda, hija de Tereo y Progne. En el fragmento propuesto, vemos cómo Tereo, que se encuentra realmente enfermo de celos por la relación de su hermano con Filomena, le acusa de ser un Caín, pues siente que le ha dado muerte. Es interesante ver que, ante esta reelaboración del mito de Caín y Abel, es el hermano más “malvado” el que acusa al otro de cometer un fraticidio, llevado por unos desmesurados celos. Así, el mito cainita ha dado a Guillén de Castro unas referencias dramáticas que apoyan argumentalmente un mito clásico, ya de por sí, bastante reelaborado.

TEOSINDO:

En sus penas, y en mis celos
se despeña mi cuidado.

TEREO:

Y este mortal desconcierto
de ti villano ha nacido,
¿por qué cruel me has vendido?
¿Por qué enemigo me has muerto?
A tu ingrato corazón,
¿qué ofensas le pude hacer?
¿Luché contigo al nacer?
¿Hurtete la bendición?
¿Por qué me has muerto cruel?
¿Por qué agravios, a que fin

has querido ser Caín
de quien siempre te fue Abel?
TEOSINDO:
¿Yo, Señor?
TEREO:
Deja que pene.⁵⁹

* * *

El gran mercado del mundo (Calderón de la Barca, 2003), es uno de los mayores logros de poeta, en el que alegoriza el mundo como un mercado, con una función explícitamente litúrgica. En él, la Fama hace un llamamiento para que todos acudan al gran mercado. Allí, cada uno tiene un talento para poder comprar lo que desee, y lo tendrá que emplear para ser feliz. La inocencia y la Malicia acompañan a los compradores. Entre los vendedores encontramos figuras como la Soberbia, la Humanidad, el Placer, la Penitencia o el Desengaño. El Buen Genio intenta demostrar que sus compras en el gran mercado del mundo han sido las correctas, en comparación con las del Mal Genio. Aquí la figura de Caín se emplea para plantear el enfrentamiento entre los dos Genios, que son tratados como hermanos:

BUEN GENIO:
Que en partes
yo no te iguale, es así;
pero en el amor te excedo,
y no es posible rendir
a partido la esperanza.

MAL GENIO:
Yo haré, villano, que sí;
que si eres fingido Abel,
soy verdadero Caín.
[...] (vv. 174-181)

El Padre de Familias demuestra su reconocimiento con las siguientes palabras:

EL PADRE DE FAMILIAS: [se dirige al Buen Genio]
Dame los brazos, que tú
eres mejor hijo, al fin,
tú eres mi Abel; tú, Caín;

⁵⁹ Texto extraído de la base de datos TESO. La modernización de las grafías es nuestra.

tú, mi Jacob; tú, Esaú.
Y pues tú solo has logrado
el talento que te di,
tú eres mi heredero. A ti,
maldito y desheredado
te dejo. ¡Ingrato! Jamás
parte tendrás en mi herencia;
en tormento y impaciencia
eternamente serás
aborrecido de Dios;
las puertas te cerraré
de mi Casa; y para que
premio y castigo a los dos
muestre mi Justicia igual,
dé la Mano, Gracia, a quien
yendo donde hay mal y bien
trajo el bien, y dejó el mal (vv. 1560-1579).

En esta categoría de relectura profunda con macrotexto parcial hemos visto que los patrones sobre el personaje de Caín se repiten como en las categorías anteriores. Encontramos a Caín como primer hombre que engendró la estirpe de todos los malvados posteriores, como en *El gran duque de Moscova, y emperador perseguido*. También, para tratar el tema, siempre escabroso, del reparto de bienes entre dos herederos, como en *Los pleitos de Inglaterra*, así como alusiones a Caín en caso de celos amorosos, como hemos visto en *Progne y Filomena*, de Guillén de Castro. Quizá, un motivo nuevo lo hemos hallado en *El piadoso aragonés*, donde el personaje de Nuño legitima su estirpe a través de una línea genealógica que empieza en Caín y Abel. Pero en todas ellas, encontramos que, de manera parcial, se reelabora el mito de los primeros hermanos con la intención de dramatizar los conflictos de los personajes, acudiendo a pasajes bíblicos reconocibles por los espectadores (y lectores).

En cuanto al auto sacramental *El gran mercado del mundo*, hemos decidido incluirlo en este apartado por la conexión que se hace entre los dos Genios, el “bueno” y el “malo”. Esta alegoría le permite a Calderón establecer una serie de referentes añadidos que serían, igualmente, reconocidos por el público y le darían mayor tensión dramática.

Para finalizar, incluimos a continuación un cuadro resumen con las obras que hemos comentado, para dar una visión más clara de las divisiones que hemos llevado a cabo en este apartado.

Autor	Comedias Relectura Profunda (macrotexto argumental)	Comedias Relectura Profunda (macrotexto parcial)
Lope de Vega	<i>El marqués de Mantua, El tirano castigado.</i>	<i>El gran duque de Moscovia, El piadoso aragonés, Los pleitos de Inglaterra</i>
Rojas Zorrilla	<i>El Caín de Cataluña, El más impropio verdugo por la más justa venganza, No hay ser padre siendo rey</i>	
Guillén de Castro		<i>Progne y Filomena</i>

Autor	Auto Relectura Profunda (macrotexto argumental)	Auto Relectura Profunda (macrotexto parcial)
Calderón de la Barca		<i>El gran mercado del mundo</i>

7. La evolución de Caín hasta nuestros días. Relectura arquetípica o estructura traducida

En este apartado vamos a ver, muy brevemente, cómo ha evolucionado el personaje de Caín en nuestra literatura. Aunque no es el cometido de este trabajo y su atención detallada sobrepasaría con creces las medidas que debe tener, hemos entendido que quedaría inacabado sin al menos dar unas pinceladas sobre su trayectoria hasta nuestros días.

Para comenzar, lo primero que debemos tener en cuenta es que el cambio de mentalidad teocéntrico medieval, al antropocéntrico posterior, será la clave para entender este proceso literario en el uso y empleo de los personajes bíblicos. A medida que fue creciendo el distanciamiento crítico frente a la Biblia como expresión de fe, se fue perdiendo el interés por su significación histórica, surgiendo un tratamiento más libre y menos condicionado por la doctrina católica, sobre todo a partir del Romanticismo. Las vidas de los personajes bíblicos resultan suficientemente significativas como para convertirse en centro de una creación literaria. Aun así, numerosas obras modernas recrean y a la vez interpretan, puesto que reproducen la figura o el tema bíblico, pero con una gran libertad, añadiendo infinidad de alternativas a las historias, que no intentan, tan siquiera, recrearlas en sí mismas de una manera tradicional como hemos visto hasta ahora, sino que, incluso, tienen intención de refutarlas. En otras palabras, emplean los pasajes bíblicos como punto de partida de sus historias, pues se halló en ellas su puro valor antropológico, y eso es lo que permite que, hoy en día, la Biblia siga siendo fuente inagotable de argumentos.

Las obras se convierten, así, en relecturas de los pasajes bíblicos que interesan a hombres y mujeres en general, sin tener en cuenta el carácter ejemplarizante del pasaje en sí o de las enseñanzas que pudiera transmitir. Se trata de obras que proponen una respuesta creativa, la cual pretende reflejar situaciones contemporáneas, pero que, a su vez, encuentran situaciones paralelas a las bíblicas, aunque completamente al margen de ellas. En definitiva, son obras en las que sus autores manejan arquetipos narrativos, fuertemente asentados en nuestra tradición literaria, y que son de una validez perenne y universal.

Este ofrece un esquema operativo o actancial (la estructura profunda) que renueva y despliega toda su fuerza en la interpretación de la situación presente y su reformulación en términos y hechos modernos. No se trata ya de reproducir ni siquiera de entender el

pasado en sí y por sí mismo, sino de trasponerlo hermenéuticamente, utilizando su núcleo o esquema operativo para interpretar al hombre actual y su problemática (Olmo, 2008: 27)

Estas obras se caracterizan también por dejar constancia explícitamente del pasaje bíblico del que están tomando el arquetipo, mediante citas textuales, o comentando y resaltando las partes más famosas. Ejemplo de ello, son *Al este del Edén*, de J. Steinbeck, y que trataremos en su versión cinematográfica, o *Abel Sánchez*, de Unamuno, que han dejado plasmada la figura de Caín como si de un espectro se tratara, el cual se encuentra de forma tan ineludible en nuestro imaginario creativo que no ha dejado de dar sus frutos en la literatura occidental. En estas obras, que ponemos como ejemplo, pero a sabiendas de que hay muchas más, se desarrollan de manera paralela al relato bíblico sucesos como los sentimientos y pensamientos de los protagonistas, demostrándonos que esos comportamientos son tan ancestrales que los llevamos tatuados en nuestra propia esencia como seres humanos.

Abel Sánchez es un ejemplo de relectura arquetípica con macrotexto argumental. En ella podemos ver de forma detallada toda la influencia de la tradición en una sola novela, bastante corta. Traemos aquí la portada de su primera edición, en la que destaca la iconografía cainita plasmada en ella: el sufrimiento y marca de Caín, la primera ciudad, la sangre derramada, etc.



Numerosos son los estudios⁶⁰ sobre el vizcaíno que no vamos a tratar aquí, sino que nos detendremos en analizar aquellos aspectos que tienen que ver con los apuntes sobre el mito de Caín que hemos ido viendo a lo largo de este trabajo. Respecto a su figura, Miguel de Unamuno, desde que en su juventud leyó el Génesis, estableció una relación con quien fue el primer asesino de la historia, pilar de la gran familia de los cainitas y fundador de la ciudad de Enoc.⁶¹ Consideraba a Caín unas veces como el primer obrero fabril, en ocasiones como el revolucionario audaz, a menudo como el luchador inconforme, con frecuencia como el guerrero conquistador y no raramente como el iniciador en la tierra de la lucha de clases, llenando muchas páginas de las obras completas de Unamuno (Clavería, 1970).

Para empezar, encontramos analogías que el autor propone desde el principio de la novela. La crisis religiosa que sufrió Unamuno en los años de creación esta novela es un dato relevante para nuestro cometido, pues el conflicto entre Abel (médico) y Joaquín (pintor) es parejo al existente dentro del propio autor, lo que se deduce de la forma en que Unamuno subraya la íntima relación que había existido entre los dos personajes desde su nacimiento:

No recordaban Abel Sánchez y Joaquín Monegro desde cuándo se conocían. Eran conocidos desde antes de la niñez, desde su primera infancia, pues sus dos sendas nodrizas se juntaban y los juntaban cuando aún ellos no sabían hablar. Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro. Y así vivieron y se hicieron juntos amigos desde nacimiento, casi más bien hermanos de crianza (Unamuno, 1990: 55).

Ambos personajes viven fascinados por conseguir fama y, desde muy temprano, la envidia de Joaquín por Abel es muy potente, incluso, paralizante. Será Joaquín el que busque en “los brazos maternales de una esposa en que defenderse de aquel odio que sentía, un regazo en que esconder la cabeza, [...]” (Unamuno, 1990: 85), cuando Abel se casa con la mujer de la que estaba enamorado. Pero aquella relación se desarrolla mediante un vocabulario de enfermedad, donde Joaquín será el enfermo y su mujer la enfermera que le asiste. Todo el lenguaje de Joaquín se relacionará con el odio, la envidia, la amargura o el veneno. Vemos que los celos regresan a la hora de reinterpretar el mito y que, por tanto, el origen de la envidia por una mujer, que desde hace tantos siglos atrás

⁶⁰ Podemos citar algunos como Clavería (1970), McGaha (1971), Cobb (1972), Alonso (1981) o Díaz-Peterson (2013).

⁶¹ Unamuno publicó varios artículos respecto a estos temas. Podemos destacar *La ciudad de Henoc* (1933) y *Más de la envidia hispánica* (1934), que se pueden leer en la página: <https://unamunorepublicano.blogspot.com/>

persigue a este mito, se encuentra realmente integrada en nuestro imaginario occidental. De hecho, en otro momento de la novela, después de un debate del por qué Dios prefirió el sacrificio de Abel y no el de Caín, y encontrar Joaquín justificación a sus propios sentimientos, este pregunta a Abel: “Y dime, ¿no te inspira tu mujer algo para ese cuadro?, ¿no te da alguna idea?” A lo cual Abel responde que en esta tragedia no hubo ninguna mujer, pero Joaquín le contesta: “En toda tragedia la hay, Abel” (Unamuno, 1990: 105). La referencia es llamativa, al igual que la importancia que se da a un bebedizo. Una paciente de Joaquín, queriendo entender por qué su marido la ha abandonado por una mujer más joven, le pregunta si no le habrán dado algún bebedizo para engañarle. De esta anécdota, Joaquín extrae una analogía con el origen de la envidia, la cual, según se va desarrollando la historia, se deduce que tiene que ver con el pecado original y con la figura materna.

Pero si hay algo que llama la atención en esta novela es la manera que tiene Unamuno de que los lectores nos compadezcamos de Joaquín y no de Abel. De hecho, este personaje se presenta con unas características demasiado altivas que producen rechazo. Abel es materialista, preocupado únicamente por las apariencias y nos deja entrever que se casó con Elena (nombre de la discordia) por quitársela a Joaquín, no por verdadero amor. Estos hechos, hacen que el lector sienta mucha más empatía por Joaquín, cuya vida no ha sido fácil, al lado de un amigo como Abel, perfecto en todo a ojos de los demás. Un ejemplo de la personalidad de Abel, la podemos observar en este fragmento, el cual dirige a Joaquín, en una conversación sobre la envidia:

Los espíritus vulgares, ramplones, no consiguen distinguirse, y como no pueden sufrir que otros se distingan, les quieren imponer el uniforme del dogma, que es un traje de munición, para que no se distingan. El origen de toda ortodoxia, lo mismo en religión que en arte, es la envidia, no te quepa duda (Unamuno, 1990: 126).

No faltan, a lo largo de toda la novela, alusiones directas al pasaje bíblico, al igual que diálogos sobre otras reinterpretaciones como la de lord Byron en su *Caín* (1812), que, claramente, se presenta como una de las fuentes directas de la obra unamuniana. La pieza del británico se ha considerado como uno de los máximos exponentes de una nueva reinterpretación romántica del mito, en la que Caín es mostrado como un prototipo humano, creador y rebelde, y a Abel como un modelo de hipocresía y conformismo (Olmo, 2009: 52). Y es así como lo encontramos en *Abel Sánchez*, pues la reinterpretación de Byron es leída por ambos personajes, lo cual da pie a mantener debates sobre los detalles de la historia. Cree Joaquín que el Abel bíblico recibió un trato de favor gratuito

por parte de Dios; y de lo que es culpable Abel es de hacer ostentación de esos privilegios, en vez de ocultar ese favor conseguido sin esfuerzo alguno. Es más, como el propio Joaquín dice: “[...] los abelitas han inventado el infierno para los cainitas porque si no su gloria les resultaría insípida. Su goce está en ver, libres de padecimientos, padecer a los otros...” (Unamuno, 1990: 105). Al igual que hemos visto en otras obras acerca de este pasaje bíblico, también en la novela de Unamuno se trata el tema del libre albedrío, pues Joaquín expresa en una confesión que odia a Abel, porque toda envidia lleva al odio y porque desconfía de Dios por haberle hecho de aquella manera. Es por ello, que Joaquín no cree en el libre albedrío y desconfía de Dios porque “me hizo malo como a Caín le hizo malo. Dios me hizo desconfiado... –Le hizo libre [le contesta el cura en confesión]. –Sí, libre de ser malo” (Unamuno, 1990: 124).

No faltan en la novela, alusiones a la Iglesia, como cuando Joaquín, al enterarse de que su hija está pensando entrar en una orden religiosa se acuerda cómo él mismo había buscado refugio y ayuda en ella, en un intento de acabar con su obsesión. Su desengaño carga de un tono amargo toda la obra, recordándonos, de igual modo, la biografía de Unamuno, pues la crisis religiosa que sufrió durante los años en que escribió esta novela fue realmente angustiosa. La reinterpretación del mito, por tanto, se lleva a cabo en el propio contexto histórico del autor, en el cual, recordemos se había dado una crisis religiosa en 1897, como consecuencia de la separación del mal natural del mal moral (Gutiérrez Sanz, 2019). El observador psicológico, presente a lo largo de toda novela, nos remite a un odio inmortal, quizá por ser un algo inherente a la naturaleza humana, lo que consigue, a la vez, presentar y cuestionar el mito. Porque, incluso, muerto Abel, el mal de Joaquín no se aplaca, no le trae la tranquilidad; desde el principio Joaquín entiende sus males como algo externo a él, y de lo que él no es culpable. Es ese odio, esa envidia ancestral, que vive dentro de su alma, y de la que no puede escapar. Para Unamuno, el pasaje veterotestamentario tiene una función purificadora y liberadora (Alonso, 1981) de su propia obsesión, lo que nos proporciona una nueva visión del mito de los primeros hermanos en nuestra contemporaneidad.

Podemos destacar en este mismo periodo histórico a Antonio Machado, quien escribió un poema titulado *Recuerdo infantil*. En él se observa una contraposición de dos historias, la sagrada y la profana, a través de un gris recuerdo infantil en la escuela. Este recuerdo parece trasponer el final de una historia, la sagrada, y el comienzo de otra, la profana, pues un maestro tedioso habla a unos niños cansados de vivir. Mientras, un

dibujo de los hermanos los escruta, poniendo de relieve la advertencia, no solo piadosa, del pasaje bíblico. El único color que resalta en el poema es “la mancha carmín”, la sangre vertida, que se cierne sobre las miradas infantiles, como la horrible premonición del pecado español por excelencia: la envidia. Dice así:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia en los cristales.

Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha de carmín.

Con timbre sonoro y hueco
truena el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.

Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
«mil veces ciento, cien mil;
mil veces mil, un millón».

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales (Machado, 1989: 430).

Como sabemos, Antonio Machado acuñó el término de “Cainismo español”, como reflejó ampliamente en *Campos de Castilla* (1912).⁶² Por ejemplo, en el poema *Por tierras de España* el poeta construye esta idea, cuando entiende la historia de España, en primer lugar, como una guerra civil permanente, y, en segundo lugar, como una lucha entre paisajes, puesto que los habitantes de estas tierras han roto definitivamente con él, destruyéndolo.

[...]

El numen de estos campos es sanguinario y fiero:
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor,
veréis agigantarse la forma de un arquero,
la forma de un inmenso centauro flechado.

⁶² También se hace referencia a Caín en este poemario en *La tierra de Alvargonzález* (en prosa y en verso), donde Machado propone una solución al problema mediante un indiano que regresa de tierras lejanas para recuperar ese pacto con la tierra y las tradiciones; regresar a esa espiritualidad que encuentra el poeta en el paisaje.

Veréis llanuras béticas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—:
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín (Machado, 2012).

La reinterpretación del mito por parte de Machado se basa en la figura de Caín como representante de la destrucción, y no solo, como en siglos anteriores, de la envidia, la ira o la maldad. Así, el cainismo español no solo se basa en el enfrentamiento entre hermanos, sino en el conflicto, para él bético igualmente, entre el hombre y la tierra, su legado y su sustento. El pecado del hombre, podríamos decir, no solo es ya el hombre contra el hombre, sino que volvemos a una concepción ancestral, el hombre contra la Naturaleza, al fin y al cabo, obra de Dios; es decir, el retorno del hombre contra Dios, como sucedió con el pecado original. Este tema común, aunque de diferente modo, en Unamuno y Machado⁶³ nos ha resultado muy representativo de los nuevos modelos cainitas con la llegada del siglo XX. Unamuno se enfrentó de nuevo con Dios, desconfió de él. Machado estableció un enfrentamiento parecido al hallar la lucha pecaminosa del hombre contra la madre naturaleza, entendiendo esta como una creación divina. Y es que encuentra una desconexión entre las tierras de Castilla y los castellanos, rompiéndose el pacto de respeto entre la tierra, sus habitantes y las tradiciones; en otras palabras: dejándose llevar por el cainismo.

Encontramos más ejemplos del empleo de la figura de Caín en la literatura española, entre los que destacan poetas de la Generación del 27, quienes manifestaron un notable interés por la tradición bíblica y grecolatina, reactualizando los mitos. Entre los poetas podemos señalar la obra de Dámaso Alonso, *Hijos de la ira* (1944), poemario en el que destacan profundos contrastes de ánimo. Con él, abrió un nuevo rumbo en la poesía española, gracias a su lenguaje vehemente, repleto de imágenes expresionistas con una temática que pretendía reflejar la realidad del hombre de su tiempo, solo y desarraigado, al que un ser supremo le resulta imposible de comprender (Oteo, 2010: 326). En esta obra encontramos el poema *El último Caín*, donde el poeta nos muestra al primer fraticida como un monstruo, un representante del trágico destino del hombre, que lo impulsa a luchar con odio contra el amor. En él no hallamos más nombres que Dios y Caín porque

⁶³ La influencia de Unamuno en Machado es indiscutible, pero debemos señalar que no fue la única, pues era una idea que también se puede observar en la obra de Baroja o Azorín (Lissorgues, 1999).

el poeta presenta el conflicto como algo intemporal y colectivo, con alusiones a su contemporaneidad:

[...]
¿Adónde huirás, Caín, postrer Caín?
Huyes contra las sombras, huyendo de las sombras,
huyes
cual quisieras huir de tu recuerdo,
pero, ¿cómo asesinar al recuerdo
si es la bestia que ulula a un tiempo mismo
desde toda la redondez del horizonte,
si aquella nebulosa, si aquel astro ya oscuro,
aún recordando están,
si el máximo universo, de un alto amor en vela
también recuerdo es sólo,
si Dios es sólo eterna presencia del recuerdo?
[...]
Húndete, pues, con tu torva historia de crímenes,
precipítale contra los vengadores fantasmas,
desvanécete, fantasma entre fantasmas,
gélida sombra entre las sombras,
tú maldición de Dios,
postrer Caín,
el hombre (Alonso, 2003).

Notamos en el poema el lenguaje bronco, agresivo, también en el uso de los colores. La tierra aquí es también áspera y cruel, donde Dios odia a Caín, que pretende huir y esconderse, pero cuya estela será como un “fantasma”, que perseguirá al hombre durante toda la eternidad, pese a los intentos del poeta de que se desvanezca.

Podemos hacer igualmente referencia a obras narrativas de posguerra, cuando el cainismo fue una temática profundamente elaborada, e, incluso, aunque en la novela en cuestión no suponga el núcleo de su argumento, la figura de Caín aparece como una sombra en las acciones de los personajes. Por ejemplo, el asesinato de Jesús González de la Riva a manos de Pascual Duarte, de la novela de Camilo José Cela, o el rencor que observamos entre los hermanos de *Nada*, de Carmen Laforet, por poner unos ejemplos ampliamente conocidos.⁶⁴ En estas obras la sombra de Caín llega hasta nuestros días con un mensaje de desesperanza, pues se proyecta sobre el futuro cancelando toda posible salvación para los hombres nacidos en una tierra maldita. Y es maldita porque en ella ha

⁶⁴ Podríamos poner otros ejemplos como *Los Abel*, de Ana María Matute (1948), *Con el viento solano*, de Ignacio Aldecoa (1956), *Duelo en el Paraíso*, de Juan Goytisolo (1955) o *Libro de Caín*, de Victoriano Crémmer (1958).

caído la sangre del hermano, lo que ha provocado que la historia se repita cíclicamente. Así, en la narrativa de posguerra hay un impedimento implícito por el que los autores no son capaces de imaginar una solución a los problemas del país. De este modo, un acercamiento a los motivos bíblicos empleados en sus obras ratifica las ideas de Sobejano, quien pensaba que las generaciones literarias de aquel momento son protagonistas de un periodo de estancamiento enquistado sin posibilidad de vislumbrar una solución (Sobejano, 1970: 254). Por ello, los referentes bíblicos a los que acuden los autores les sirven para una interpretación cerrada y sin alternativa de la realidad, de ahí que fuera mucho más empleado el mito de Caín que el *Eclesiastés*, por ejemplo.

Por último, mencionaremos la obra de Miguel Delibes, por lo que nos toca de cerca el autor vallisoletano por excelencia. Gracias a que este escritor consigue en sus novelas que los lectores se asomen a preocupaciones de carácter existencial o social, mediante el desdoblamiento del propio autor, una de las características que definen su obra puede ser la percepción de la existencia efímera del hombre. Por ello, el tema de la muerte está muy presente en nuestro escritor, que llegó a ser, en opinión del propio Delibes, “una obsesión” (Alonso de los Ríos, 1993: 41). Así, por ejemplo, en su novela *Cinco horas con Mario*, Carmen, para quien la guerra civil es una auténtica cruzada, alude a los hermanos de Mario, especialmente a José María, recalando el rechazo que la provoca esa facción republicana de la familia. Pero el autor, en ese momento, nos deja saber también la opinión de Mario sobre la guerra:

[...] que yo no sé cómo te atreves a hablar de tolerancia y comprensión y que si no podemos estar toda la eternidad como Caín y Abel, que eso a ellos, a José María y a los de su cuerda, caínes, más que caínes, que te pones en ridículo cada vez que dices en público que tus dos hermanos pensaban lo mismo, habrás visto, que José María aquí se pasaba y Elviro, allí, no llegaba, siempre con tus crucigramas, calamidad, que la pones a una la cabeza loca, en vez de hablar claro. Lo mismo que con los héroes de los dos lados, o que sin un acto de expiación colectivo sería muy difícil arrancar, o que si muchachos con los ojos limpios que querían una España distinta, unos y otros, pero que la política y el dinero lo echaron todo a perder (Delibes, 1993: 142-143).

De esta forma, vemos como Mario emplea la metáfora de Caín y Abel para hacer un alegato por la tolerancia y el fin del rencor, puesto que sus hermanos estaban en zonas diferentes, y los dos murieron; y había asimismo jóvenes que, luchando en bandos contrarios, tenían las mismas esperanzas, en un intento por señalar lo absurdo de toda guerra, pero más aún, la guerra entre hermanos. Las atrocidades de los sucesos bélicos son, en la obra de Delibes, contempladas desde esta perspectiva, pues quienes decían

luchar por Dios y la Iglesia no cumplían uno de los más importantes mandamientos que dictó Jesucristo: el amor al prójimo, por lo que se daba una paradoja que el autor vallisoletano quería dejar plasmada.

Podríamos seguir enumerando infinidad de obras literarias en las que el mito de Caín y Abel es reinterpretado en nuestros días, pero creemos que con las muestras dadas es suficiente para exemplificar su uso en el último siglo de nuestra historia. No obstante, queremos dejar constancia de lo importante que sigue siendo en nuestros días una historia sagrada como la de Caín y Abel, cuyo valor antropológico sigue estando vigente. Por esta razón, nos gustaría mencionar que, cómo no, el cine y la pequeña pantalla también han contribuido a acrecentar los testimonios artísticos de los hermanos bíblicos. Hemos querido traer aquí cuatro tipos diferentes de películas que están directamente relacionadas con este tema, porque el cainismo lo podemos encontrar desde los inicios del cine, pasando por *El Padrino*, hasta la saga de *X-Men*, en la cual la relación de Xavier con Magneto, aunque no son hermanos, se podría considerar como una representación más del mito. No hemos querido ir tan lejos, por ello vamos a limitarnos a hablar brevemente de cuatro ejemplos.⁶⁵

Empezamos con una película de mediados del S. XX, *La Biblia en su principio*, de 1966, dirigida por John Huston y producida por Dino de Laurentiis. En ella se relata, de manera episódica, los primeros veintidós capítulos del Génesis. Con una extrema fidelidad al texto sagrado, la cinta intenta responder, entre otras muchas, a la pregunta de ¿por qué Dios no aceptó la ofrenda de Caín? La verdad es que esta película deja mucho que desear en todos los puntos que se puedan analizar, pero la nombramos porque, aparte de ser una de las primeras producciones cinematográficas sobre el tema que nos ocupa, sigue una de las tradiciones a las que ya hemos hecho referencia: Dios no aceptó la ofrenda de Caín porque este no le dio lo mejor de su cosecha, sino lo sobrante, lo bueno se lo quedó para sí.

En *Duelo al sol*, una película dirigida por King Vigor del año 1946, cuenta, de manera muy potente, la historia de una mujer fuerte, con carácter y luchadora, Perla, una mestiza que ve cómo su padre mata a su madre y al amante de éste en un ataque de celos, y es enviado a la horca por ello. La protagonista es enviada junto al amor de la juventud

⁶⁵ Dejamos fuera el género televisivo, pero podemos poner algunos ejemplos como: *Caín y Abel* de 1985, una producción de la BBC; la miniserie española *El padre Caín*, de 2015, (que trata el tema denominado cainismo español, donde entrarían todas las películas sobre la Guerra Civil española) o la japonesa de 2009 *Caín y Abel* (historia de dos hermanos gemelos enfrentados por el amor del padre y una mujer).

de su padre, que ahora está casada con un senador y vive en una hacienda texana llamada “Pequeña España”. Allí tendrá que vivir bajo el rechazo del senador y su estricta y racista mirada, pero, sobre todo, de los dos hijos de la pareja. Por un lado, un galante noble, educado y considerado interpretado notablemente por Joseph Cotten, y otro impulsivo, chulesco y canalla interpretado por Gregory Peck. Este es escogido de entre los hombres más atractivos y populares del momento para interpretar el papel del malvado, de hecho, es uno de sus primeros papeles de esta clase. También, llama la atención que, durante gran parte de la película, no se intenta mostrar por qué se comporta de manera tan irracional: su obsesión y el maltrato hacia Perla. Solo al final se exponen los motivos: es un hombre malcriado por su padre, que siempre le ha dado carta blanca a sus pillerías hasta que se convirtió en una persona perversa. La referencia al pasaje bíblico la encontramos en la rivalidad entre hermanos, pero la relación con el padre (su padre le ha educado a su imagen y semejanza) es algo que condiciona a los protagonistas.

Parecido es el caso que encontramos en *Al este del Edén*, dirigida por Elia Kazan en 1955. Ya el título nos recuerda a la expulsión de Caín que “habitó en tierra de Nod, al oriente de Edén” (Gn. 4:16). La cinta está plagada de referencias a Caín y Abel, incluso con pasajes explícitos del texto sagrado, puesto que su director es famoso por elegir obras literarias o teatrales para adaptarlas al cine. *Al este del Edén* está basada en la novela homónima de John Steinbeck, que hace una interpretación alegórica del relato bíblico de Caín y Abel, ya nombrada unas líneas más arriba. Sin embargo, el director no se apega fielmente al libro, brindándole un rumbo distinto a la historia, al darle vida a un guion de Paul Osborn. En ella encontramos una variante en relación con la respuesta sobre por qué Caín es tan “malo”: ha tenido una infancia difícil, con la supuesta pérdida de su madre y una relación muy complicada con su padre. Al verla, nos podemos percatar del daño tan profundo que puede hacer un adulto al etiquetar a un niño, cargándolo de estereotipos o comparándolo con otros, para luego descalificarlo. Y aquí está lo interesante. James Dean en su papel de Cal, Caín para nosotros, posee una personalidad dual. Por un lado, es un joven sensible, pero a veces agresivo, suele ser tierno y rebelde, inseguro y amoroso; sin embargo, utiliza una coraza para proteger sus sentimientos. Sus aptitudes son menoscapiadas y está falto de cariño, deseoso del amor que toda su vida se le ha negado. Es altamente reactivo, pero sus intenciones son nobles, aunque no reconocidas. Así, nos encontramos con un Caín que no es tal, puesto que los papeles se invierten al final de la película, donde Aron, nuestro Abel, acaba loco partiendo hacia una guerra de la que era

totalmente contrario a lo largo de toda la película. El mito de la rivalidad entre hermanos, abordado por la Biblia en los pasajes en que se relatan los sucesos entre Caín y Abel, se recrea en esta película para demostrar que en la naturaleza humana se encuentra tanto la capacidad de la maldad como la de la bondad y en cada uno está la elección, siendo este un tópico que trasciende las fronteras del tiempo. El tema amoroso está muy presente en la cinta. Parte de ese anhelo de Cal por recibir cariño, pudiéndose intuir el deseo hacia la novia de su hermano Aron desde el principio. Pero, lejos de querer una posesión, como en *Duelo al sol*, su amor es totalmente secreto, discreto y noble, hasta que se desencadenan los acontecimientos que culminan con el final de la película y que, como no podía ser de otra manera, comienzan con el rechazo de un regalo que le ofrece Cal a su padre.

El mundo sigue (1963) es una película dirigida por el actor, escritor y director español Fernando Fernán Gómez, y es la última de la trilogía formada por *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Está basada en la novela homónima de Juan Antonio de Zunzunegui. Aunque fue filmada en 1963, esta cinta no se estrenaría hasta el 10 de julio de 1965 en Bilbao y, además, se la considera como la “película maldita” de Fernando Fernán Gómez, debido a que tuvo problemas con la censura franquista durante su filmación, exhibición y distribución. Además, no fue emitida en televisión hasta fechas muy recientes, por lo que era prácticamente desconocida por el gran público hasta su reposición en el verano de 2015.

Es interesante cómo se nos propone el tema en ella. Aquí no tenemos dos hermanos, sino dos hermanas, más otro hermano que compone la familia, muy religioso y que solo sabe recitar pasajes bíblicos ante las frecuentes discusiones de sus hermanas: Eloísa y Luisa. Ellas están enfrentadas por una obsesión ciega por el dinero y el lujo, profesándose un odio desmesurado, siendo la envidia el tema principal que actúa como motor de la trama, y que acaba en tragedia. Lo más interesante de la propuesta de Fernán Gómez para el tema que nos ocupa, es la muestra de dos mujeres de los años 60 muy diferentes en cuanto a su manera de ganarse la vida. Eloísa, para nosotros Abel, es una abnegada esposa que dejó su carrera como modelo para llevar una vida acorde con los valores cristianos de la época. En el lado opuesto, Luisa, nuestra Caín, una mujer independiente que se dedica, en cierto modo, a la prostitución, lo que la reporta pingües beneficios económicos. Sorprende el odio que se muestran cada vez que se encuentran en casa de los padres, teniendo ambas ciertas características de los dos personajes bíblicos,

al igual que en *Al este del Edén*. Esta película nos muestra una rivalidad fraternal, pero con un trasfondo social, que nos remite al concepto de “Cainismo español”.

Los temas bíblicos siguen teniendo gran presencia en el cine actual. En los últimos años se han presentado *Prometheus* de Ridley Scott, de 2012; *Noé* de Darren Aronofsky, de 2014; *Éxodo: dioses y reyes*, también de Ridley Scott, y también del año 2014. Pero, si de algo nos ha valido este breve repaso, ha sido para exemplificar que prácticamente todas las tradiciones que hemos visto a lo largo de este trabajo siguen teniendo vigencia en nuestros días; un legado que nos acompaña desde hace siglos. Y este hecho ha sido posible gracias a las numerosas obras artísticas en las que los temas bíblicos se han recreado. En nuestro caso, la figura de Caín ha evolucionado, como hemos visto, de manera muy llamativa. Desde la representación del mal y la envidia en la Edad Media, las distintas representaciones que hemos encontrado de él han hecho posible que su figura se haya convertido en un personaje del que se siente verdadera lástima o que nos sugiere compasión. Del malvado Caín, engendrado por el demonio, hemos observado que los diversos autores, cada vez que ahondaban más en las razones de su maldad, fueron modelando el tipo de Caín que hoy encontramos. Desde aquella comedia de Cubillo de Aragón, *Los triunfos de san Miguel*, en la que Caín figuradamente era una pieza de ajedrez manejada por el mismísimo Lucifer, pasando por todas aquellas comedias y autos en los que el fraticida era representante de los celos amorosos, del origen de la envidia, del mal, quien abrió las puertas a la muerte en el mundo, de la representación de Lutero, así como los inicios genealógicos de sagas familiares con títulos reales, hasta padre de los asesinos de Jesucristo, y pasando por ser el creador de la primera ciudad y padre de los primeros avances tecnológicos, llegamos al siglo XX con nuevas connotaciones sobre nuestro personaje. Como hemos visto a través de la obra de Unamuno, influenciada por el *Caín* de Lord Byron, se dio pie a nuevas interpretaciones, en las que los actos de Caín merecen, al menos, el beneficio de la duda. Buscamos en su entorno una respuesta a sus acciones, en un intento por demostrar que, en el fondo, “el hombre no es un lobo para el hombre” y que, si un ser humano, comete ciertas aberraciones no se debe simplemente a su naturaleza, sino que hay factores externos que condicionan esos comportamientos. Esta idea puede que sea la que ha llevado, en el cine, por ejemplo, a que los actores que interpretan a Caín sean escogidos entre los que poseen un mayor atractivo para la época, como es el caso de Gregory Peck y James Dean. Porque en la corriente que empuja nuestra tradición, todos los modelos analizados la han ido nutriendo, y seguirán haciéndolo, dando cada vez nuevos testimonios a las representaciones artísticas venideras.

VI. EPÍLOGO: CONCLUSIONES FINALES

«el pasado propone y el presente dispone»
(Pedro Salinas, 2003)

El capítulo cuarto del Génesis es el marco argumental de la comedia atribuida a Felipe Godínez *El primer condenado*, pero todos los detalles que en ella hemos encontrado no solo proceden de este breve texto sagrado, sino de una importante tradición exegética y cultural que ha recorrido la historia literaria hasta nuestros días. Esta comedia, perdida y desconocida hasta tiempos recientes, viene a engrosar las listas de comedias de nuestro siglo áureo, en constante recuperación durante las últimas décadas, gracias, entre otros, al proyecto de investigación dedicado a la obra del escritor moguereño.

Si tradicionalmente *El primer condenado* se había atribuido a Felipe Godínez, es posible que se deba a la fama que tenía el dramaturgo de Moguer como creador de piezas bíblicas. Los estudios estilométricos no parece que estén de acuerdo con esta atribución, aunque, como hemos visto, puede que, por las características particulares de Godínez y por el porcentaje de uso en las formas estróficas que utilizaba en los años en los que hemos datado aproximadamente la comedia, fuera uno de los autores, y se trate, en realidad, de una comedia en colaboración. Tanto los datos de que disponemos como el análisis estilométrico no nos ha permitido hacer una propuesta de atribución firmemente argumentada y, puesto que la estilometría es, en esencia, puramente objetiva, nos hemos limitado a valorar ciertas características de la comedia que apuntan a un autor o autores con similares características vitales, académicas y literarias que Felipe Godínez.

Hemos tenido ocasión de comprobar que esta comedia no difiere de otras piezas de tema bíblico de la misma época, pues las bases culturales y, especialmente, las teológicas, se encuadran en los mismos valores de la Contrarreforma católica. Las intenciones de este tipo de comedias tenían un alto contenido doctrinal, siendo un teatro enfocado en la difusión de dichas ideas. Hemos hallado una especial relevancia de las controversias suscitadas por la Reforma protestante, pues en nuestra comedia entendemos que se produce una vinculación entre la figura de Lutero y Caín. Son muchas las connotaciones que tiene el primer homicida, destacando entre ellas su maldad y su falta de fe; una concepción haggádica, que relaciona su nacimiento con el pecado original y

con el diablo. De ahí que la comparación entre las ideas culteranas y Caín haya dejado muestras en la literatura europea desde el siglo XVI, pues la Reforma constituía para el catolicismo una brecha insalvable, como lo era la ira, la envidia, la soberbia y la falta de arrepentimiento del primer homicida.

Especialmente relevante para comprender hoy esta comedia en todas sus dimensiones es el estudio de las fuentes de las que, tanto el autor de *El primer condenado*, como otros autores que se acercaron con su ingenio a este pasaje bíblico, se nutrieron para sus composiciones. La literatura apócrifa ha resultado ser reveladora a la hora de explicar el origen de algunos de los motivos clave, como puede ser la existencia de las hermanas gemelas de Caín y Abel, el origen de la maldad del fratricida, ciertas concepciones angelológicas, el arma que empleó Caín para matar a Abel, la muerte del fratricida a manos de Lamec, etc. Estos ejemplos son una muestra de la proliferación de leyendas míticas que, sin duda, estaban inspiradas en los textos apócrifos, y que circularon durante los siglos áureos para beneficio de la imaginación de nuestros dramaturgos. Sin embargo, el conocimiento de estas “historias” no prueba que los autores tuvieran una afinidad ideológica con las creencias hebreas, sino que se trata de leyendas popularizadas por autores cristianos que hemos visto y señalado como Pedro Comestor, Alfonso X, etc., que seguían las *Antigüedades* de Flavio Josefo, y que tuvieron éxito dada la falta de detalles del Génesis respecto a la historia de los primeros hermanos. También, gracias al interés por divulgar las ideas contrarreformistas, entendemos que los bestiarios medievales han tenido peso en la concepción de nuestra comedia pues, como transmisores de la doctrina católica, eran empleados por los predicadores con asiduidad, así como las ideas de san Ambrosio. Igualmente, hemos encontrado en la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* una buena muestra del teatro anterior, en el que se pueden apreciar diversas similitudes con nuestra comedia.

Hemos visto cuáles son los temas principales que se desarrollan en ella. Se trata de polémicas que tuvieron lugar durante los siglos XVI y XVII y que son un reflejo de la cultura de la época, las cuales dejaron muy variados testimonios, tanto en las letras como en las artes en general. Si estamos en lo cierto al entender esta comedia como un ejemplo más de exaltación de las ideas de la Contrarreforma, la reflexión acerca del perdón de los pecados y la misericordia divina, así como el debate *De auxiliis* y la confrontación entre tradición y modernidad, se revelan no solo como los temas fundamentales de la comedia, sino también como una preocupación de la época. Porque en esta historia tenemos tres modelos que se pretender exponer en las tablas para “enseñar deleitando”. Por un lado,

encontramos a Adán, el primer pecador de la humanidad, cuyo arrepentimiento se deja notar. En el lado opuesto hallamos a Caín, el que no se arrepiente ni tiene fe en la gracia de Dios. Pero no solo queda ahí, sino que es el fundador de la primera ciudad, en la cual, sus descendientes están llevando a cabo un progreso material, que no sigue los preceptos divinos. Y, por último, Abel, que prefigura a Jesucristo de manera clara y recurrente. Por estas razones, uno de los recursos dramáticos más empleados en la comedia es el de los contrarios. Caín se opone a Abel, pero también a Adán, a Calmaná y a Délbora.

Llamaría la atención en la época su espectacularidad. Como proponemos en el noveno apartado del estudio introductorio con las escenas más representativas de la obra, resulta sorprendente la teatralidad con la que es conducido el argumento, destacando el paso del cometa, la aparición de un león, Caín y Abel entrando y saliendo por el escotillón ensangrentados, etc. Las escenas escogidas, creemos, nos pueden dar una idea de esta característica de la comedia que, además, siendo relativamente breve respecto a otras de su tiempo, resultaría bastante impactante para los espectadores, dado su dinamismo, conseguido, asimismo, por el empleo mayoritario de redondillas y romances.

Respecto a la edición de la comedia no hemos hallado muchos errores en ella; apenas algunas erratas debidas, probablemente, al copista. Al contar con un solo testimonio, y dado la buena calidad en que se encuentra el impreso, son raros los casos en que ha sido ilegible el texto, por lo que no hemos tenido que hacer apenas enmiendas al texto. Por otro lado, hemos desarrollado las abreviaturas, modernizado las grafías y puntuado el texto, ateniéndonos a los usos del español actual; aunque sí hemos mantenido algunas formas arcaicas de la época. Todo ello ha tenido como objetivo ofrecer un texto claro, que, creemos, no debe de distar mucho del original.

El estudio del personaje de Caín en el teatro del Siglo de Oro nos ha permitido subrayar una vez más que la influencia de la Biblia en nuestra cultura es indiscutible. En ella encontramos situaciones, relatos, problemas esenciales para la humanidad que preocupan a las personas de toda época, lugar y condición. De ahí que estos relatos hayan sido retomados infinidad de veces y que, de manera sucinta, hemos pretendido reflejar en el quinto capítulo de este trabajo. La importancia del relato de Caín y Abel no queda fuera del interés de los autores de cualquier etapa literaria, porque el tema que trata es esencial para el ser humano: la maldad, pero ya no solo entendida en términos religiosos, sino como una característica humana que, promovida por la ira, la envidia, la lujuria, etc., consigue que el hombre sucumba a ella.

Hemos querido dejar constancia del tratamiento que de Caín se ha hecho a lo largo de nuestra historia literaria, deteniéndonos en el teatro del Siglo de Oro, pero avanzando algo más hasta nuestros días para ver la continuidad que este personaje ha tenido en nuestra cultura. Para ello, hemos establecido un marco metodológico basado en los trabajos de Gregorio del Olmo Lete (2008) e Ignacio Arellano (1999), que nos han permitido analizar las diferentes formas en que nos encontramos al personaje de Caín en nuestra literatura y, especialmente, en el teatro barroco. Al establecer la división de “Representación o relectura plana” hallamos que las obras que mencionamos encuentran a Caín como un mero ejemplo de personaje malvado, sin entrar en detallar sus motivos. Resulta llamativo que, desde la Edad Media, las obras literarias relacionaran a nuestro personaje con la pasión carnal (cuestión que ha llegado hasta nuestros días), gracias a los textos apócrifos que establecieron esta relación de manera muy temprana. Esta relectura plana, que no ahonda en las verdaderas razones de Caín para cometer el fraticidio, la podemos encontrar en obras cuyo argumento se encuadra dentro de la historia sagrada, en su mismo marco temporal total o parcialmente; o mediante la mera mención como ejemplo de maldad, de envidia, de ira, de soberbia, etc., hasta los Siglos de Oro, donde este tratamiento va tornándose hacia otros derroteros.

Como sabemos, el Barroco es un periodo de características culturales, digamos, especiales. En este siglo confluyeron hechos históricos de todo tipo que favorecieron la utilización del mito de Caín de una manera más profunda. Es a partir de este momento cuando la literatura muestra las reflexiones exegéticas que habían sido plasmadas en obras de diversos autores sobre Caín y Abel. Las preguntas sobre las verdaderas razones por las que Dios rechazó la ofrenda del primero de ellos se recuperan, de forma que, de manera inevitable, este deja de estar en el lado de los malos porque sí, para pasar a ser analizadas las razones de sus acciones, así como de la decisión divina. Nuestro personaje es trasladado a un universo donde se le intenta comprender, pues los creadores se preguntan acerca del porqué de su maldad y de sus actos, lo que ha quedado plasmado en sus obras de diferentes maneras. Una de ellas se establece con el empleo del personaje inserto en otro marco espaciotemporal. Es decir, reinterpretar la historia de los hermanos, tal y como se cuenta en el Antiguo Testamento, añadiendo los detalles que el autor en cuestión estime oportunos, con la intención de dramatizar los conflictos de sus personajes, pero con unos referentes reconocibles por los espectadores. También hallamos esta reinterpretación de manera parcial, incluyendo el cuarto pasaje del Génesis en un argumento más amplio. Esta categoría denominada “reinterpretación o relectura profunda” nos ha permitido

presentar algunas de las más interesantes comedias barrocas, entre las que destacan las de Lope de Vega y Rojas Zorrilla, con su ciclo sobre Caín y Abel.

Todas estas reelaboraciones del mito dieron lugar a nuevas concepciones del personaje de Caín, y, con el tiempo, se desarrollaría, especialmente en nuestro país, un concepto tan en boga hoy en día como es el cainismo español. La clase de reelaboraciones que se han llevado a cabo a lo largo de los siglos XX y XXI, lo que del Olmo Lete llamó “relectura profunda o estructura traducida”, nos acerca de forma incesante a la historia de los primeros hermanos desde una perspectiva más comprensiva, podríamos decir. La figura de Caín se ha alejado de los arquetipos de maldad para acercarse a un personaje atormentado en un mundo injusto. En él, el fraticida no encuentra la compresión paterna y es injustamente juzgado, mientras que Abel es presentado como un ser altivo, causante de las desgracias de su hermano. El amor pasional sigue jugando un papel importante en estas historias de nuestra contemporaneidad, en las que Caín comete sus actos por el rechazo de la amada, muchas veces, seducida por su hermano, como ha venido ocurriendo desde la época medieval.

A nuestro entender, la principal conclusión de este trabajo, además de dejar constancia de una comedia desconocida, es que si la figura de Caín ha llegado tan viva a nuestros días es debido, aparte de por ser parte de la Biblia, a la necesidad del hombre por dar respuesta a las grandes preguntas de la existencia. Y este personaje, quizá haya tenido más fuerza que otros por no suponer un modelo de perfección, sino todo lo contrario. Este hecho es, en nuestra opinión, la razón fundamental de que haya entrado y se haya mantenido vigorosamente aferrado a la red de la tradición, como decía Salinas. Porque nosotros mismos somos imperfectos y su historia nos representa.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, F. (1982), *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, 2^a edición, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1969), “Datos para las biografías de escritores de los siglos XVI y XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALABRÚS IGLESIAS, R. M. (2011), *Tradición y modernidad. El pensamiento de los Dominicos en la Corona de Aragón en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Sílex.
- ALBUIXECH, L. (2010), “Astrea en *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez”, en *Anagnórisis*, 2, 162-181.
- ALCALÁ, Á. (1992), “El mundo converso en la literatura y la mística del Siglo de Oro”, en *Manuscrits*, 10, 91-118.
- ALESSO, M. (2009), “Alegorías de las Leyes I, II y III (*Legum Allegoriae*)” en Martín, J. P. (ed.), *Filón de Alejandría. Obras completas*, vol. I. Madrid, Trotta, 159-301.
- ALONSO, D. (1932), “La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*”, en *Revista de Filología Española*, XIX.
- (1962), “Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII”, en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas: notas y artículos a través de 350 años de letras españolas*, Madrid, Gredos.
- (2003), *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa Calpe.
- ALONSO, M. N. (1981), “Abel Sánchez. Una historia de redención”, en *Estudios filológicos*, nº 16, 109-126.
- ALONSO DE LOS RÍOS, C. (1993), *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino.

ALONSO SCHÖKEL, L. (1990), *¿Dónde está tu hermano?: textos de fraternidad en el libro del Génesis*, Estella (Navarra), Verbo Divino.

ALONSO VELOSO, M.J. (2020), “La respuesta de Quevedo al padre Pineda: una obra posiblemente censurada”, en *Neophilologus*, 104, 49–67. Consultado en línea [1/02/2021]: <https://doi.org/10.1007/s11061-019-09610-z>

ALVAR, C. (2012), “La Biblia en el teatro románico medieval de los Orígenes”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 21-31.

ANTONUCCI, F. (2016), “Hermanos y hermanas en contienda en las comedias cómicas de Calderón (con una mirada hacia Lope)”, en *Anuario Calderoniano*, 10, 37-54.

ARELLANO, I. (1988), “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 27-49.

——— (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

——— (1999), “Notas sobre la Biblia en los autos de Calderón”, en Balaguer, V., Collado, V. y Azanza, J. (eds.), *La Biblia en el arte y la literatura*, V *Simposio Bíblico Español*, Vol. I, Madrid/ Pamplona, Fundación Bíblica Española. Literatura, 17-52.

——— (2001), “Poesía, historia, mito en el drama áureo: Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo.”, incluido en las actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua”, celebrado en Granada en noviembre de 1999, bajo el título: *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, 171-191.

——— (2001b), *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.

——— (2013) “El honor calderoniano en las comedias de capa y espada”, en *Romanische Forschungen*, 125, 3, 331-352.

——— (2015), “Éticas del honor (y del poder) en el teatro del siglo de Oro”, en *Boletín de la Real Academia Española*, XCV, 311, 17-35.

—— (2018), “El entremés de *Los habladores*, atribuido a Cervantes”, en *Anales cervantinos*, vol. L, 299-323.

ARTELOPE (Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega):
<http://artelope.uv.es/>

BARRERA Y LEIRADO, C. A. de la (1969), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.

BARBOLINI, C. (1982), *El tema de la creación en tres poetas del Renacimiento tardío: Du Batras, Tasso y Acevedo*, [Tesis Doctoral], Universidad Complutense de Madrid.

BASTERO ELEIZALDE, J. L. (1985), *Naturaleza del pecado en san Ambrosio de Milán*, extracto de la Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Pamplona.

BELTRÁN, M. y RIERA, M. (2015), “Designio divino y albedrío humano en *Las lágrimas de David*, una comedia bíblica de Felipe Godínez”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 123-143.

BOLAÑOS DONOSO, P. (1983), *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

—— (1985), “Moguer y Felipe Godínez: del auto de fe al folklore tradicional”, en *Moguer 85, Revista literaria*, 6-9.

—— (1991), “Revisión al proceso inquisitorial de Felipe Godínez”, en *Montemayor*, 38-50.

—— (2010), “Godínez Manrique, Felipe”, en Jauralde Pou, P, (dir.), *Diccionario filológico de literatura española, (siglo XVII)*, Madrid, Castalia.

—— (2012), “El reflejo de la Biblia (Antiguo Testamento) en el teatro de Felipe Godínez”, en Domínguez Matito, F. y Martínez Berbel, J. A. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo (Pontevedra), Editorial Academia del Hispanismo, 527-545.

- BONET, A. (1932), *La filosofía de la libertad en las controversias teológicas del siglo XVI y primera mitad del XVII*, Barcelona, Subirana.
- BOSCH MORENO, V. y MÍNGUEZ CORNELLES, V. (2019), “El Inmaculismo en el arte”, en Ruiz Ibáñez, J. J. y Sabatini, G. (eds.), *La Inmaculada Concepción en la Monarquía Hispánica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- BUTLER, J. (2006), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- BYRON, J. (2012), “Cain and Abel in Second Temple Literature and Beyond”, en Evans, C. A., Lohr, J. N. y Petersen, D. L. (eds.), *The Book of Genesis. Composition, Reception, and Interpretation*, Leiden-Boston, Brill, 331-352.
- CABALLERO ARENCIBIA, A. (1995), “Acercamiento psicoanalítico a Gen 22”, en García López, F. y Galindo García (eds.), *Biblia, literatura e Iglesia*, Salamanca, Ediciones y Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1941), *Los cabellos de Absalón*, en Astrana Marín, L. (ed.), *Obras completas. Dramas*, Madrid, Aguilar.
- (1960), *Bien vengas, mal, si vienes solo, También hay duelo en las damas*, en Valbuena Briones, A. (ed.), *Obras completas. Comedias, tomo II*, Madrid, Aguilar.
- (1996), *El indulto general*, en Arellano, I. y Escudero, J. M. (eds.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2001), *La segunda esposa y triunfar muriendo*, en *Autos sacramentales, III*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2003), *El gran mercado del mundo*, en Suárez Miramón, A. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2004), *El día mejor de los días*, en Arellano, I. y Zugasti, M. (eds.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2007), *El lirio y la azucena*, en Roncero, V. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.

- (2008), *La torre de Babilonia*, en Nider, V. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2011), *El pleito matrimonial*, en Roig, M. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2013), *El valle de la Zarzuela*, en Arellano, I. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2013b), *La siembra del Señor*, en Insúa, M. y Mata Induráin, C. (eds.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2013c), *La cena del rey Baltasar*, en Sánchez-Jiménez, A. y Sáez, A. J. (eds.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2015), *El laberinto del mundo*, en Escudero Batzán, J. M. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- CANO, M. (2006), *De locis theologicis*, en Belda Plans, J. (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. (2005), *Diccionario Akal del refranero latino*, Madrid, Akal Ediciones.
- CAÑETE, M. (1872), “Teatro español del siglo XVI. El maestro Ferruz y su Auto de Caín y Abel”, edición digital basada en la de *La Ilustración Española y Americana*, año 16, nº 31, 16 de agosto de 1872, 486-487; año 16, nº 34, 8 de septiembre de 1872, 534-535; año 16, nº 37, 1 de octubre de 1872, 582-686; con la paginación original. Extraído de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- CARMIGNAC, J. (1979), “Qu'est-ce que l'apocalyptique? Son emploi a Qunrân”, en *Revue de Qumrân*, vol. 10, 1, Peeters Publishers, 1-33.
- CARO BAROJA, J. (1961), *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*, II, Madrid, Ediciones Arion.
- (1985), *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sarpe.
- (1995), *Vidas mágicas e inquisición, I-II vols.*, Madrid, Istmo.

- CARRASCO URGOITI, S. (1981), “*De buen moro, buen cristiano*. Notas sobre una comedia de Felipe Godínez”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 30, 546-573.
- CARVAJAL ARAVENA, P. H. (2009), “La doctrina católico-española del siglo XVII sobre el estado. Monarquía, estado e imperio”, en *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, XXXI, Valparaíso, Chile, 371-397.
- CASTRO, A. (1916), “Algunas observaciones acerca del concepto del honor”, en *Revista de Filología española*, 3, 1-50.
- (1965), “«La Celestina» como contienda literaria. Castas y casticismos”, en *Revista de Occidente*, nº 186, Madrid, 601-603.
- CASTRO, A. de (1902), “Noticias de la vida de Felipe Godínez”, en *Memorias de la Real Academia Española*, VIII, 277-283.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1972), *Viaje del Parnaso*, en Gaos González-Pola, V.(ed.), Madrid, Castalia.
- CHARLIER, C. (1956), *La lectura cristiana de la Biblia*, Barcelona, Editorial Litúrgica Española.
- CHAUCHADIS, C. (1982), “Honor y Honra o cómo se comete un error en lexicología”, en *Criticón*, 17, 67-87.
- CIENFUEGOS ANTELO, G. (2019), “Dos autores judeoconversos frente a la censura: Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez”, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, Madrid, Ediciones Complutense, 163-186.
- CLAVERÍA, C. (1970), *Temas de Unamuno*, Madrid, Gredos.
- COBB, C. H. (1972), “Sobre la elaboración de *Abel Sánchez*”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº 22, 127-147.
- COHEN, S. (2018), “El retorno de los judeoconversos portugueses en la época del conde duque de Olivares”, en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro. Volumen extraordinario*, I, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), Nueva York, 191-215.

- CONCEPCIÓN, J. B. de la (Santo) (2002), *Obras completas de San Juan Bautista de la Concepción (IV): Exhortaciones y Pláticas*, en Pujana, J. y Llamazares, A.(eds.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- CONDE PARRADO, P. (2004), “Vita est peregrinatio”, en Mariño, F., Oliva, M. y Velasco, M. (eds.), *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 61-80.
- CRUZ, J. de la (Santo) (1979), *Cántico espiritual: poesías*, en Cuevas García, C.(ed.), Madrid, Alhambra.
- (2002), *Cántico espiritual y poesías completas*, en Elia, P. y Macho Duque, M. J.(eds.), Barcelona, Crítica.
- CUÉLLAR GONZÁLEZ, Á. (en prensa), “Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of Undisputed Plays”, en *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, Heidelberg, Heidelberg University Press.
- DELIBES, M. (1993), *Cinco horas con Mario*, en Conte, R. (intr.), Barcelona, Destino.
- DEL PIERO, R. A. (1958), “Quevedo y Juan de Pineda”, en *Modern Philology*, 56 (2), 82-91.
- DÍZ-PETERSON, R. (2013), *Estudios sobre Unamuno*, Madrid, Editorial Verbum.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1987), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: El teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.
- DÍEZ MACHO, A. y PIÑERO SÁENZ, A. (1982-2009), *Apócrifos del Antiguo Testamento, I-V vols.*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- DOMÍNGUEZ MATITO, F. (2009), “La Biblia en escena: los orígenes en el teatro de los siglos de Oro”, en *Biblias Hispánicas*, 1, 127-150.
- D'ORS, E. (2013), *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos/Alianza.
- EDER, M., J. RYBICKI y M. KESTEMONT (2016), “Stylometry with R: a package for computational text analysis”, en *R Journal*, 107-121.
- EGIDO, A. (1988), “Lope de Vega, *Ravasio Textor* y la creación del mundo como obra de arte”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 171-184.

- EMERSON, O. F. (1906), “Legends of Cain, especially in Old and Middle English”, en *Publications of the Modern Language Association of America*, 21, 831-929.
- ESCARTÍN GUAL, M. (2008), “Pandora y Eva: la misoginia judeo-cristiana y griega en la literatura medieval catalana y española”, en *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, XIII, 2007-2008, 55-71.
- ESCUDERO, J. M. y OTEIZA, B. (2013), “El laberinto, motivo sacramental en Tirso y Calderón”, en *Anuario calderoniano, vol. extra*, I, 127-145.
- ESTELLA, D. de (1951), *Modo de predicar y «modus concionandi»*, en Sagüés Azcona, P. (estudio doctrinal y ed. Crítica), Madrid, O.F.M. Inst. M. Cervantes.
- FALERO, F. (1535), *Tratado del Esphera y del Arte del Marear*, Sevilla, Juan Cromberger.
- FERNÁNDEZ MARCOS, N. y FERNÁNDEZ TEJERO, E. (1997), *Biblia y Humanismo. Textos, talantes y controversias del siglo XVI español*, Madrid, FUE.
- (2008), “Una Biblia para el Humanismo”, en *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, tomo 257, nº 1311.
- FERRER VALLS, T. (1995), “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en Mattalía, S. y Aleza, M. (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Valencia, Universitat de València, 91-108.
- (2006), “Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro”, en Gil-Albarellos, S. y Rodríguez Pequeño, M. (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León e Instituto de la lengua castellana y leonesa, 213-241.
- (2012), “El drama bíblico a fines del siglo XVI: La colección teatral del Conde de Gondomar y la anónima Comedia de la escala de Jacob”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 169-181.
- FINE, R. (2011), “«Siendo yo hebrea, señor»: una lectura de *La reina Ester* de Felipe Godínez en clave conversa”, en Azaustre Galiana A. y S. Fernández Mosquera

- (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO, tomo III*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 587-595.
- FOTHERGILL-PAYNE, L. (1977), *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, (serie A-monografías LXVI), Londres, Tamesis Books.
- FRADEJAS LEBRERO, J. (2005), *Los evangelios apócrifos en la literatura española*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- FRAILE, G. (1986), *Historia de la filosofía II (1º). El cristianismo y la filosofía patrística. Primera escolástica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- FRANCO ROJO, G. A. (2006), “Las mujeres en la España del Siglo de Oro, entre la realidad y la ficción”, en Gil-Albarellos, S. y Rodríguez Pequeño, M. (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León e Instituto de la lengua castellana y leonesa, 139-163.
- FRENZEL, E. (1976), *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- GARCÍA LORENZO, L. (ed.) (2012), *La madre en el teatro clásico español, personaje y referencia*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- GARCÍA-REIDY, A. (2019), “Deconstructing the Authorship of *Siempre ayuda la verdad*: A Play by Lope de Vega?”, en *Neophilologus*, Springer Netherlands, 103/4, 493-510.
- GARCÍA SORIANO, J. (1945), *El teatro universitario y humanístico en España: estudios sobre el origen de nuestro arte dramático con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo, Talleres tipográficos de R. Gómez.
- GARRIDO BONAÑO, M. (1966), *Obras de san Ambrosio. Tratado sobre el Evangelio de san Lucas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- GIBERT, P. (2007), *Biblia y violencia: la esperanza de Caín*, en Leonetti, M. M. (trad.), Bilbao, Mensajero, D. L.

- GIRAD, R. (1983), *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- GLASER, E. (1957), “La comedia de Felipe Godínez *O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*”, en *Revista de Literatura*, tomo 12, nº 23-24, 91-107.
- GODÍNEZ, F. (1975), *La traición contra su dueño*, en Turner, T. C. (ed.), Chapel Hill, UNC Press, Estudios de Hispanófila.
- *El primer condenado*, (s.l. s.i. s.a.). Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España (T-55343/33).
- *Amán y Mardoqueo*, (s.l. s.i. s.a.). Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España (T/14838/12).
- (1981), *La reina Ester y Amán y Mardoqueo* (ed. de Goldberg, A.), *Felipe Godínez, dos comedias. Edición anotada de “La reyna Ester” y “Amán y Mardoqueo”*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1986 (Tesis doctoral, Brown University).
- (1986), *Las lágrimas de David*, (ed. de Coughlin, E. V. y Valencia, J. O.), Valencia, Albatros-Hispanófila.
- (1991), *Aún de noche alumbría el sol. Los trabajos de Job*, (ed. de Bolaños Donoso, P. y Piñero Ramírez, P. M.), Kassel-Sevilla, Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla.
- (2006), *El soldado del cielo, San Sebastián*, (ed. de Álvarez Gastón, R. y Fernández Cartes, R.), Moguer, Archivo Histórico Municipal de Moguer, (Biblioteca Nueva Urium, Literatura, vol.5).
- (2014), *Las lágrimas de David*, Vega García-Luengos (ed.), en Canon 60. TC/12. Patrimonio teatral clásico español: <http://tc12.uv.es/canon60/C6021_LasLagrimasDeDavid.php> [12-11-2018].
- GÓMEZ RUBIO, G. (2010), “El disfraz histórico de un episodio bíblico en *El Caín de Cataluña*”, en *Anagnórisis*, nº 2, 182-202.

- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (2003), “Rojas Zorrilla”, en Huerta Calvo, J. (dir.): *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 1149-1179.
- (2017), “La figura del rey en el teatro de Enríquez Gómez”, en *Bulletin hispanique*, 119-1, 187-202, publicado el 15 de junio 2020, consultado en línea [14/09/2020]: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4851>.
- (2019), “La pareja de hermanas en *La presumida y la hermosa* de Antonio Enríquez Gómez/Fernando de Zárate”, en *Atalanta. Revista de las letras barrocas*, vol. 7, nº 2, 57-72.
- GONZÁLEZ CASADO, P. (2004), *La cueva de los tesoros*, Madrid, Editorial Ciudad Nueva.
- GONZÁLEZ FAUS, J. I. (1987), *Proyecto de hermano. Visión creyente del hombre*, Santander, Ed. Sal Terrae.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L. M. (1995), “La mujer en el teatro del Siglo de Oro español”, en *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 6-7, 41-70.
- GONZÁLEZ RUIZ, N. (1953), *Piezas maestras del teatro teológico español*, vol. II: *Comedias*, 2^a ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- GONZÁLEZ, G. (1987), *Drama y teología en el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUTIÉRREZ SANZ, V. (2019), *Sujetos malvados en el periodismo y la literatura española*. [Tesis doctoral], Universidad de Valladolid.
- HALPERN-AMARU, B. (1987) “Martin Luther and Flavius Josephus” en *Josephus, Judaism and Christianity*, Feldman, L. H. y Hata, G. (eds.), Detroit, 411-426.
- HENDERSON, G. (1961), “Cain’s Jaw-bone”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1-2, 108-114.
- HUERGA, Á. (1988), *Historia de los alumbrados. IV. Los alumbrados de Sevilla (1605-1630)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

- HURTADO TORRES, A. (1984), *La astrología en la literatura del Siglo de Oro: índice bibliográfico*, Alicante, Estudios Alicantinos, Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- IGLESIAS FEIJOO, L. (2017), “Secretos y supercherías en una comedia de Lope de Vega: *El gran duque de Moscova*”, en *Hipogrifo*, 5, 1, 277-291.
- JAURALDE POU, P. (1999), *Francisco de Quevedo (1580–1645)*, Madrid, Castalia.
- JOSEFO, F. (1997), *Antigüedades judías*, en Vara Donado, J.(ed.), Madrid, Akal Ediciones.
- (2006), *Sobre la antigüedad de los judíos: (contra Apión) autobiografía*, Madrid, Alianza.
- KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, F. y BALSEIRO, M.L. (1991), *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza.
- KURTZ, B. E. (1986), “*El bobo del colegio* de Lope de Vega: aproximación a su sentido”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 11 (1), 11-25. Consultado en línea [20/12/2020]: <http://www.jstor.org/stable/27762471>.
- (1991), *The Play os Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press.
- LARA GARRIDO, J. (1979), “La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista”, en *Estudios de literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, tomo II*, Universidad de Granada, 241-262.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1959), “Josefo en la General Estoria”, en *Hispanic studies in honour of I. González Llubera*, Oxford, Dolphin, 163-181.
- LISSORGUES, Y. (1999), “Amor y mitos en la visión de Castilla de Antonio Machado (1907-1914)”, en Vilanova, A. y Sotelo Vázquez, A. (eds.), *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, noviembre de 1998)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 219-240.

LISTA, A. (1840), “De la poesía pastoril”, en *Artículos críticos y literarios, I*, La Palma.

LLORENS HERRERO, M. y CATALÁ GORGUES, M. Á. (2007), *La Inmaculada en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana.

LLOSA SANZ, A., (2001-2002), “Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 7, 19, 1-26.

LÓPEZ PINCIANO, A. (1998), *Philosophía Antigua Poética*, en Rico Verdú, J.(ed.), Fundación José Antonio de Castro, Madrid.

LOSADA GOYA, J. M. (1993), “La concepción del honor en el teatro español y francés del siglo XVII: problemas de metodología”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 589-596.

LOZA VERA, J. Y DUARTE CASTILLO (2013), *Introducción al Pentateuco: Génesis*, Estella (Navarra), Editorial Verbo Divino.

LUJÁN, N. (1992), *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Madrid, Planeta.

MACCURDY, R. R. (1966), *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press.

MACHADO, A. (1989), *Antonio Machado: Poesía y Prosa*, en Macrì, O. (ed.), vol. II, Madrid, Espasa-Calpe.

— (2012), *Campos de Castilla*, Editorial Literanda, consultado en línea [15/02/2021]: www.literanda.com.

MACHADO RUIZ, M. (1924), “La Égloga Antonia. Una obra inédita de Lope de Vega”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid, I*.

MAGGI, E. (2013), “*El halcón de Federico* de Lope de Vega. Una reinterpretación anticortés de *Decamerón*, V, 9”, en *Anuario de Lope de Vega*, vol. 19, 67-93.

MAIMÓNIDES (1947), *Guía de los descarrilados. Tratado del conocimiento de Dios*, en Varela, F. (ed. Y trad.), México D. F., Orión.

- MALAXECHEVERRÍA, I. (1999), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MARAVALL, J. A. (1944), *Teoría del Estado en el siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (1986), *La cultura del barroco*, Barcelona, Ed. Ariel.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, R. (2010), *Los sacrificios de Abel y de Caín*, en Martín, J. P. (ed.), *Filón de Alejandría. Obras completas, vol. II*. Madrid, Trotta, 71-114.
- MARTINENGO, A. (2004), “El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía”, en *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, nº 8, 257-278.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A. y CASTILLA, Roberto (1998), (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Granada/Caja de Ahorros de Granada.
- MARTÍNEZ-LÓPEZ, M. (2004), “*Los triunfos de san Miguel*, de Álvaro Cubillo de Aragón”, en Lobato López, M. L., y Domínguez Matito, F. (eds.), María Luisa (ed. lit.), en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, Vol. 2, 1289-1301.
- (2012), “Relación de sucesos bíblicos en el teatro de Cubillo de Aragón. Las jornadas I y II de *Los triunfos de san Miguel*”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 547-558.
- (2014), *Los triunfos de san Miguel*, en Martínez López, M. (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- MATEO SECO, L. F. (1978), *Martin Lutero: Sobre la libertad esclava*, Madrid, Magisterio Español.
- MCGAHA, M. (1971), “*Abel Sánchez y la envidia en Unamuno*”, en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº 21, 91-102.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1977) “Hacia la biografía de un iluminado judío: Felipe Godínez”, en *Segismundo*, 25-26, 89-130.

- (1985) “Aspectos narrativos en la obra dramática de Felipe Godínez”, en *Criticón*, 30, 201–223.
- (2009), “Estudios en torno a Felipe Godínez. Bibliografía siglos XX y XXI”, en *Montemayor. Revista de la Cultura, Monográfico especial (septiembre 2009)*, Moguer (Huelva), Ayuntamiento de Moguer, 26-32.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2012), “La Biblia y su influjo en el teatro jesuítico”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 183-198.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1944), “Del honor en el teatro español”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1978), *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Editorial Católica.
- (2009), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, tomo I*, en Bonilla y San Martín, A. (ed.), digitalizado por la Universidad de Toronto. Consultado en línea [18/10/2018]: <http://www.archive.org/details/obrascompletas10men>.
- MÉRIMÉE, H. (1985), *El arte dramático en Valencia: desde los orígenes hasta principios del siglo XVII*, en Pellissa Sanfont, O. (tr.), Valencia, Institució Alfons El Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- MESONERO ROMANOS, R. de (1858), *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega. 2 / colección escogida y ordenada, con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Madrid, Rivadeneyra.
- MONCUNILL BERNET, R. (2019), “La concepción luterana sobre la libertad y la doctrina de la Contrarreforma. Su reflejo en nuestros literatos del Siglo de Oro”, en *Hipogrifo*, 7.2, 485-495.
- MONTANER FRUTOS, A. (2016), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, en Lobato, M^a L., San José, J. y Vega, G. (eds.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 405-474.
- MONTERO DE ESPINOSA, J. (1849), *Relación histórica de la judería de Sevilla, establecimiento de la Inquisición en ella, su extinción y colección de los autos*

que llamaban de fe celebrados desde su erección. Por D. J. M. de E. natural y vecino de Sevilla, Sevilla, Imprenta de El Porvenir, 71-91.

MORETO, A. (2020), *El caballero*, EPUB 2. 0., SAGA Egmont.

——— (2020b), *Los jueces de Castilla*, EPUB 2. 0., SAGA Egmont.

MORLEY, S. G., Y BRUERTON, C. (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

NÁCAR FUSTER, E. y COLUNGA, A. (eds.) (1962), *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

NIETO IBÁÑEZ, J. M. (2004), “Flavio Josefo en los *Antiquitatum iudaicarum libri IX* de Arias Montano”, en *Humanae litterae: estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, en Domínguez Domínguez, J. F. (coord.), León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 367-380.

NOGUÉS BRUNO, M. (2007), “La educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de Lope de Vega”, en *Revista Lectora de Dones y textualidad*, 13, 29-44.

NÚÑEZ BELTRÁN, M. Á. (2000), *La oratoria sagrada en la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa.

OLEZA, J. (1990), “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, en *Edad de Oro*, IX, 203-220

——— (1994), “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Arellano, I., García Ruiz, V. y Vitse, M. (eds.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 235-250.

OLMO LETE, G. del (2008), *La Biblia en la literatura española. Edad Media: el imaginario y sus géneros*, en Toro Pascua, M. I., (coord.) I/1, Madrid, Editorial Trotta, S. A.

——— (2009), “Los relatos bíblicos de los orígenes: de Adán a Noé en la Literatura Occidental”, en *Biblias Hispánicas* 1, 41-57.

- (2010), *La Biblia hebrea en la literatura. Guía temática y bibliográfica*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- OTEO SANS, R. (2010), “La Biblia en la poesía de la Generación del 27 a la del 36”, en *La Biblia en la literatura española. Edad Moderna, III*, en Sotelo Vázquez, A., (coord.), Madrid, Editorial Trotta, S. A.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1988), *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, Sevilla, Ed. Guadalquivir.
- PALAU, B. (1997), *Victoria de Cristo*, en Gómez Palazón, J. (ed.), Kassel, Reichenberger.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. (2009), “La Biblia en verso: los poetas áureos ante los mitos de los orígenes”, en *Biblias Hispánicas*, 1, 83-125.
- (2010), “Rojas Zorrilla y los motivos bíblicos: *Los trabajos de Tobías* ante la crítica”, en Arellano, I. y Fine, R. (eds.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, J. M. (1998), “«Aprended, flores, de mí»: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora”, en *Criticón*, 74 (Siglo de Oro y reescritura II: Poesía), 81-92.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J. (1632), *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos...*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- PÉREZ GONDAR, D. (2010), *Estudio exegético de Gn 4,1-16*, [extracto de Tesis Doctoral], Universidad de Navarra.
- (2014), *Caín y Abel y la sangre de los justos. Gn 4,1-16 y su recepción en la Iglesia primitiva*, Madrid, Ediciones Universidad de Navarra, S. A. (EUNSA).
- (2015), “La historia de Caín y Abel en la tradición rabínica, cristiana y gnóstica”, en *Forma Breve*, 12, 13-32.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (2001), “La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista”, en Hassán, I. M. e Izquierdo Benito, R. (coords.), *Judíos en la literatura española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 111-135.

- PÉREZ SAMPER, M^a de los Á. (2012), “Ser madre en la edad moderna”, en García Lorenzo, L. (ed.), *La madre en el teatro clásico español, personaje y referencia*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- PIERCE, F. (1940), “*La creación del mundo* and the Spanish religious epic of the Golden Age”, en *Bulletin of Spanish Studies*, XVII, 23-32.
- (1968), *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- PLINIO SEGUNDO, C. (2002), *Historia Natural*, en Cantó Llorca, J. (ed.), Madrid, Cátedra.
- PONT, A. R. (1997), *Pedro Crisólogo en Francisco de Quevedo*, en Yus Ramos, F. (ed.), Alicante, Universidad de Alicante.
- PORRO HERRERA, M^a J. (1995), *Mujer “sujeto” / mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PROFETI, M. G. (1982), *Per una bibliografía di Felipe Godínez*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- (2009), “Sonetos «dispersos» de Felipe Godínez”, en *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 33-39.
- PUJANTE, A. y GREGOR, K. (2010), *Hamlet en España: las cuatro versiones neoclásicas*, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia.
- QUEVEDO, F. de (1979), *Obras completas: Obras en prosa*, en Buendía, F. (ed.), Madrid, Aguilar.
- (1990), *Poesía original completa*, en Blecua, J. M. (ed.), Barcelona, Editorial Planeta.
- REGALADO GARCÍA, A. (1995), *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, vol. II*, Barcelona, Destino.
- REYES PEÑA, M. de los (1988), *El «Códice de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 3 vols.

- (2012), “La Biblia en el *Códice de Autos Viejos*”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 199-214.
- RIVADENEYRA, P. de (1868), “Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano”, en Fuente, V. de la (ed.), *Obras escogidas*, Madrid, Rivadeneyra.
- RIVERA SALMERÓN, E. M^a. (2018), *Las armas y las letras en el teatro clásico español. Estudio y edición crítica de “Cautelas son amistades” de Felipe Godínez*. [Tesis doctoral], Universidad de Valladolid.
- RODRÍGUEZ, T. (2011), “Usos y funciones de las paremias en un discurso teatral: el *Códice de Autos Viejos* (segunda mitad del XVI)”, en *Paremia*, 20, 127-138.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (1982), “*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón”, en *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, nº 5, 73-86.
- ROJAS ZORRILLA, F. de (2007), “No hay ser padre siendo rey”, en Di Pastena, E. (ed.), *Obras completas, vol. I*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2017), “El más impropio verdugo por la más justa venganza”, en Álvarez Brito, Y. (ed.), *Obras completas, vol. VI*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2018), “El Caín de Cataluña”, en Gómez Rubio, G. (ed.), *Obras completas, vol. VII*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROUANET, L. (ed.), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* (1901), Consultado en línea [10/03/2020]: <https://archive.org/details/coleccindeauto02rouauoft/page/132/mode/2up>
- RUANO DE LA HAZA, J. M. Y ALLEN, J. J. (1994), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA, J. (2012), “Las comedias las carga el diablo: de la Sagrada Escritura a la escritura dramática en la escena barroca”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M.

- (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 317-330.
- RUIZ, J. (Arcipreste de Hita), (2005), *Libro de Buen Amor*, en Brey Mariño, M. (ed. lit.), Menéndez-Pidal, G. y Sáiz Garrido, J. A., Madrid, Castalia.
- RUIZ RAMÓN, F. (1967), *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- (1978), *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
- SALINAS, P. (2003), *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, Barcelona, Península.
- SÁNCHEZ-ARJONA, J. (1887), *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (1887)*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro-Padilla libros.
- (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, E. Rasco.
- SÁNCHEZ-CID, F. J. (2009), “Libros y lecturas de Felipe Godínez”, en *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 40-54.
- (2011), “Nacimiento y orígenes familiares de Felipe Godínez”, en García-Lara, E y Serrano, A. (eds.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de teatro del Siglo de Oro. Almería, 28 al 31 de marzo de 2009*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 281-300.
- (2015), “Entre herejía, locura y santidad: el padre Francisco Méndez, «indigno sacerdote de los pobres de Jesucristo», en *Archivo Hispalense* 297-299, 147-169.
- (2016), *La familia del dramaturgo Felipe Godínez. Un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva.

- (2017), “Prisión, proceso y condena de Felipe Godínez y algunos miembros de su familia por la Inquisición sevillana”, en *eHumanista/Conversos*, 5, 1-22.
- SAN JOSÉ LERA, J. (2013), “*El bobo del colegio*. Notas para una edición crítica”, en *Incipit XXXII-XXXIII*, Buenos Aires, Edición Seminario y Crítica Textual, 83-105.
- SAVAGE, J. (1961), *St. Ambrose. Hexameron, Paradise, and Cain and Abel*. Washington, The Catholic University of America Press.
- SCHILLEBEECKX, E. (1969), *María, Madre de la Redención*, Madrid, Ed. FAX.
- SCHMID, K. (2019), *Historia literaria del Antiguo Testamento. Una introducción*, Ábrego de Lacy, J. M. (trad.), Biblioteca de Ciencias Bíblicas y Orientales, Madrid, Editorial Trotta.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1986), *El fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El bestiario toscano*, Madrid, Tuero.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1972), *Impresos del siglo XVII: bibliografía selectiva por materias de 3.500 ediciones principales en lengua castellana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SOBEJANO, G. (1970), *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido*, Madrid, Prensa Española.
- STRATTON, S. (1989), *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria.
- SUÁREZ MIRAMÓN, A. (2017), “Competencia entre hermanos en la tragedia calderoniana”, en *Bulletin Hispanique*, vol. 119, nº 1, 285-298.
- TESO, Teatro Español del Siglo de Oro, (1998), CD-Rom, ed. de S. Palmer, Madrid, Chadwyck-Healey España.
- TIETZ, M. (2012), “El argumento bíblico en el debate sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 269-281.

- (2019), “La Biblia como *pre-texto* del teatro áureo”, en Arnscheidt, G. y Tietz, M. (eds.), *Los pre-textos del teatro áureo español*, Pamplona, Editorial Iberoamericana/Vervuert, 183-218.
- TIRSO DE MOLINA (1968), *La venganza de Tamar*, en de los Ríos, B. *Obras dramáticas completas, vol. III*, Madrid, Aguilar.
- (1969), *La vida y muerte de Herodes y Tanto es lo de más como lo de menos*, en de los Ríos, B. *Obras dramáticas completas, vol. I*, Madrid, Aguilar.
- (2004), *El mayor desengaño y Quien no cae no se levanta (dos comedias hagiográficas)*, en Escudero-Batzán, L. (ed.), Madrid/Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- TRES INGENIOS (1771), *Origen del bien y el mal, y trabajos de Adán y Eva*, en Valencia: en la imprenta de Joseph, y Thomas de Orga. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo, Libros del Siglo XVIII, Tomos de varios, Teatro. Signatura: A 250/202(08).
- TUY, L. de (1926), *Crónica de España*, en Puyol, J.(ed.), Madrid, Real Academia de la Historia.
- UNAMUNO, M. de (1990), *Abel Sánchez*, en Criado Miguel, I. (ed.), Madrid, Espasa Calpe.
- URZÁIZ TORTAJADA, H. (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2012), “Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura: la materia bíblica y la censura teatral”, en Matito, F. D. y. Berbel, J. A. M (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 283-304.
- VALDIVIESO, J. de (1975), *Teatro completo*, en Arias, R. y Piluso, R. V. (eds.), vol. 1, Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla Madrid.
- VALLADARES, A. (2012), “Panorama de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro”, en Matito, F. D. y Berbel, J. A. M. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 255-268.

VASVARI FAINBERG, L. O., (1985-1986), “La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del “Libro de Buen Amor”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo 34, nº 1*, 156-180.

VEGA, G. de la (2001), *Sonetos*, en Reyes Camacho, B.(ed.), Granada, La Vela.

VEGA, L. de (1943), *Epistolario de Lope de Vega Carpio, IV*, en González de Amezúa, A. (ed.), Madrid, Castalia.

——— (1951), *El piadoso aragonés*, en Neal Greer (ed.), Texas, University of Texas Press.

——— (1954), *Jerusalén conquistada*, en Entrambasaguas, J. de (ed.), Madrid, Instituto Miguel de Cervantes.

——— (1966), *El rey sin reino*, en Menéndez Pelayo, M. (ed.), *Obras de Lope de Vega, XV*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.

——— (1969), *Obras poéticas*, en Blecua, J. M., Barcelona, Planeta.

——— (1972), *La creación el mundo y primera culpa del hombre*, en Duarte J.M. (ed.), Zaragoza, Ebro.

——— (1982), *Las famosas asturianas*, Gijón, Ayalga Ediciones.

——— (1993), *Rimas*, en Pedraza, F. B.(ed.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

——— (1994), *El cuerdo loco*, en Gómez, J. y Cuenca, P. (eds.), *Obras completas. Comedias VII*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.

——— (1994b), *El cuerdo loco*, en Gómez, J. y Cuenca, P. (eds.), *Obras completas. Comedias X*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.

——— (1997), *El halcón de Federico*, en Gómez, J. y Cuenca, P. (eds.), *Obras completas. Comedias XIII*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.

——— (1997b), *Comedia de Bamba*, en Roas, D. (ed.), *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 559-685.

——— (1998), *El gran duque de Moscobia*, en Gómez, J. y Cuenca, P. (eds.), *Obras completas. Comedias XIV*, Madrid, Biblioteca Castro/Turner.

- (2002), *El tirano castigado*, en Freixas, M. (ed.) y Giuliani, L. y Valdés Gázquez, R. (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV, vol III*, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1493-1638.
- (2010), *Pastores de Belén*, en Carreño, A. (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2012), *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, en Martinengo, A. (ed.), Madrid, Editorial Gredos.
- (2013), *Los hidalgos del aldea*, en García Aguilar, I. (ed.) y Laplana Gil, J. E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII, 2 vols., I*, Madrid, Gredos, 803-946.
- (2013b), *El marqués de Mantua*, en Pedraza Jiménez, F. B. (ed.) y José Enrique Laplana Gil, J. E. (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte XII, 2 vols., II*, Madrid, Gredos, 1-153.
- (2014), *Las cuentas del gran capitán*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2016), *Arte nuevo de hacer comedias*, Pedraza, F. y Conde, P.(eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2016), *El peregrino en su patria*, González-Barrera (ed.), Madrid, Cátedra.
- (2017), *El viaje del alma*, en Escudero Batzán, J. M. (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- (2017b), *Los trabajos de Jacob*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2017c), *El bobo del colegio*, en San José Lera, J. (ed.), Madrid, Clásicos Hispánicos.
- (2017d), *Los cautivos de Argel*, en Ohanna, N. (ed.), Madrid, Castalia.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, G. (1981), “El Libro de Ester en las versiones dramáticas de Lope de Vega y Felipe Godínez”, en *Castilla: Estudios de Literatura, nº 2-3*, Universidad de Valladolid, 209-245.

- (1986), *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1987), “*La corona derribada*: los problemas de autoría de una comedia atribuida a Lope de Vega”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 63, 157-171.
- (1993), “Experiencia personal y constantes temáticas de un escritor judeoconverso: Felipe Godínez (1585-1659)”, en Lorenzo Sanz, E. (coord.), *Proyección histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo. II, Lengua y Literatura española e hispanoamericana*, Valladolid, Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, 579-587.
- (1998), “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, en Vitse, M. (ed.), *Criticón. Siglo de Oro y reescritura. I: Teatro*, 72, 11-34.
- (2001), “Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas”, en Pardo, I. y Serrano, A. (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 53-70.
- (2004), “Felipe Godínez (1585-1659)”, en Arellano, I. (ed.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos Editorial, 105-113.
- (2009a), “Un balance de la recuperación del legado vital y literario de Felipe Godínez”, en *Finis Vitae. Testamento y codicilo de Felipe Godínez (1-2 de diciembre de 1659)*, Moguer (Huelva), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 13-33.
- (2009b), “Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez”, en *Montemayor. Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez*, Moguer, Fundación Municipal de Cultura de Moguer, 17-25.

- (2012), (dir.), *Felipe Godínez*. Página web (inaugurada en septiembre de 2012), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/
- (2013): “Comedia Nueva y Antiguo Testamento”, en *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, México, 53-75.
- (2016), “La figura del monarca en el teatro bíblico de Felipe Godínez”, en Arellano, I. y Menéndez Peláez, J. (eds.), *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, Nueva York, IDEA/IGAS, 173-204.
- (2021), “Juan Ruiz de Alarcón recupera *La monja alférez*”, en González Cañal, R., Marcello, E. y García González, A. (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. Actas de las XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 87-148.
- (en prensa), “Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)”, en *Talía. Revista de Estudios Teatrales*, 3.
- VEGAS MONTANER, L. (1994), *Genesis Rabbah I (Génesis 1-11)*, Estella (Navarra), Verbo Divino.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2018), *La creación del mundo*, en Manson, W. R. y Peale, C. G.(eds.), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- VERMES, G. (1980), “Jewish Studies and New Testament Interpretation”, en *Journal of Jewish Studies*, vol. 31, 1, 1-17.
- VILLANUEVA, J. L. (1891), *De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas vulgares*, Valencia. Original en Biblioteca Valenciana, Colección: BV Fondo antiguo, Ubicación: BV Carreres, Signatura: XVIII/1252, Código de barras: 509269. Consultada copia digital en línea [5/04/2020]: <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=4148>
- VIRGILIO MARÓN, P. (1996), *Bucólicas*, en Cristóbal, V.(ed.), Madrid, Cátedra.

VITSE, M. (1983), “El hecho literario”, en Díez Borque, J. M. (ed.), *Historia del teatro en España. I (Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII)*, Madrid, Taurus, 507-612.

WARDROPPER, W. (1958), *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente.

WESTERMANN, C. (1984), *Genesis: A Commentary, I*, en Scullion J. J. (trad.), London, SPCK.

YNDURÁIN, D. (2012), *Los autos sacramentales*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado en línea [20/01/2021]: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn87v8>

YOUNG, K. (1933), *The Drama of the Mediaeval Church, vol. 2*, Oxford, Clarendon Press.

