

RUIZ PÉREZ, Pedro. *El trasmundo infernal : desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro*. En *Criticón* (Toulouse), 44, 1988, pp. 75-109.

**EL TRASMUNDO INFERNAL :
DESARROLLO Y FUNCION DE UN MOTIVO DRAMATICO
EN LA EDAD MEDIA Y LOS SIGLOS DE ORO**

por Pedro RUIZ PÉREZ
(Universidad de Córdoba)

En 1765, como explicita Eduardo González Pedroso¹, resultan gubernativamente prohibidos los autos sacramentales por la acción conjunta de los ministros de un monarca piadoso, Carlos III, y de los adeptos de una escuela literaria, el neoclasicismo. Efectivamente, entre las causas de este hecho se puede invocar la decadencia del género que siguió a la muerte de Calderón en 1681 y la degeneración que sus formas y contenidos conocieron a manos de sus secuaces epigonales, y se puede insistir en la influencia de la preceptiva clasicista de aires galos o en el cambio de gusto estético de una época que ha agotado los cauces genéricos establecidos en un período anterior. Pero todos estos argumentos, propios de una historia de las formas excesivamente formalista y formalizada, no pueden hacer olvidar otros elementos activos en la raíz del hecho y presentes en su manifestación más externa : el veto a estos últimos reductos de la alegoría es ratificado no en cenáculos literarios, sino en despachos ministeriales. La sanción administrativa —tan poco ajena a cualquier etapa de la historia del teatro en España y, en general, del teatro universal— no hace más que reflejar un cambio de mentalidad, vasto y profundo como la frontera entre dos épocas, que trasciende el aspecto literario o estético, para entrar de lleno en el campo de la producción

¹ Eduardo González Pedroso, *Prólogo del colector*, en *Autos sacramentales desde su origen hasta finales del siglo XVII*, B.A.E., t. LVIII, Madrid, Atlas, 1952, p. VII.

ideológica y los instrumentos de control y dominación que refuerzan y sostienen los lazos materiales de toda organización social².

La dimensión sociológica del teatro, como hecho colectivo, donde el receptor no es el individuo, sino el integrante de una comunidad, y considerado desde una Antigüedad revivida por el período neoclásico como escuela de costumbres — reelaborando la definición ciceroniana de comedia como *speculum consuetudinis*—, justifica la intervención del Estado. El desplazamiento de los mecanismos mentales de la analogía y la expresión plástica por los procedimientos de la razón y el discurso lógico —de la palabra, *logos*— explica la oposición a un género cuyos mecanismos ideológicos —aunque coincidentes en gran parte de los contenidos— ya no resultan operativos para los recién incorporados a la clase dominante con la sustitución de la dinastía reinante y el cambio social propiciado por la nueva clase ilustrada. Los nuevos presupuestos del despotismo ilustrado no requerían de las dimensiones ultramundanas, que eran proporcionadas por formas como los autos sacramentales, para la ordenación del pensamiento y las acciones de la sociedad. Reducido el nuevo mensaje ideológico a los componentes terrenales, al "reino de este mundo", ya no quedaba sitio para imágenes que, como las infernales, habían constituido eficaces instrumentos del pensamiento alegórico en la conformación de los hábitos sociales y en su delimitación como aceptos o censurables.

En la segunda mitad del siglo XVIII los autores de la *Enciclopedia* (1751-1765) encerraban al infierno bajo las siete llaves de su silencio, que era el arma más contundente para la negación de su esencia física o metafísica³. El bistori racionalista había venido a diseccionar las sombras de las cavernas infernales, mientras las luces seculares, impidiendo el sueño de la razón, sólo dejaban lugar para las roussonianas "ensoñaciones de un paseante solitario", reflexiones de duermevela encerradas en una conciencia individual y evasiva. Imposible resultaba ya la barroca visión quevedesca y sus sueños infernales, que sólo podrían reaparecer décadas después en la paleta de Goya o en las páginas más exaltadas del Romanticismo literario, como en la nocturna aventura salmantina de don Félix de Montemar o en la apocalíptica escena final del drama del emblemático don Alvaro.

Junto a los autos sacramentales, el Neoclasicismo también condenó las comedias de magia, aunque en este caso la categoría estética no trascendió a la administrativa. En toda la serie de fenómenos en que se inscriben estos hechos persiste como invariante la desaparición de todos aquellos códigos ajenos al lógico-racionalista, desde la espectacularidad visual al sistema analógico de la

² Véase el capítulo introductorio de Bruce W. Wardropper en *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 15-21 especialmente.

³ Véase la reciente edición de la *Enciclopedia*, Milano, Franco Maria Ricci, 1979.

alegoría. El infierno, que cae de lleno en estas categorías y no en la lógico-racional, queda consecuentemente despojado no ya sólo de realidad ontológica o metafísica, sino también de presencia formal en las artes y el pensamiento, y concretamente en la literatura. De las páginas de los libros ilustrados desaparecen hasta los rastros más pequeños de elementos del ultramundo. En cuanto a las formas alegóricas, y sólo por la consciente y expresa voluntad de conectar con la estética y los géneros clásicos de la Antigüedad, su único cauce es la fantasía didáctica, con tendencia bien a la fábula, bien al modelo de la sátira menipea. Es el campo abonado para moralistas literarios o políticos, para ensayistas y pensadores ilustrados como Mayans y Siscar, o para polemistas de tono nacionalista como Forner. Entre la fábula de la *República literaria*, en la primera mitad del siglo XVII, y la sátira alegórica de las *Exequias de la lengua castellana*, en la segunda mitad del XVIII, el tono de dogmatismo se acentúa progresivamente, al tiempo que llega a quedar completamente al descubierto el didactismo, impregnado de sentido moral, que hace de estas construcciones alegóricas verdaderas cárceles de papel, en las que el autor recluye, respectivamente en forma de sátira o invectiva⁴, los vicios y los personajes que merecen su desaprobación. El manifiesto carácter literario de estas creaciones revela notoriamente el carácter literario de la condena, pero el panorama era sustancialmente distinto en aquellas épocas en las que lo meramente literario quedaba diluido en el sentido utilitario, doctrinal o moral, de poemas y piezas dramáticas, como ocurrió desde las manifestaciones más tempranas de las letras medievales hasta las postrimerías de la España tridentina y la estética barroca que dio cauce a su modelo ideológico y culminó en las formas del auto sacramental.

El papel del mundo ultraterreno en la creación de los siglos medios ha sido destacado con carácter general por Howard R. Patch, en su monografía *El otro mundo en la literatura medieval*⁵, mientras que, como apéndice a la edición citada, María Rosa Lida incluía un específico panorama de la aparición de este motivo en nuestras letras⁶. La amplitud de estas referencias y lo lato de su erudición no agotan, sin embargo, las posibilidades de acercamiento al tema, tanto en lo que se refiere a textos no recogidos por estos autores, como en el terreno de la interpretación y valoración de los hechos reseñados. En dicho margen espacial es en el que pretendo situar los límites de este ensayo de aproximación. Cronológicamente, la secuencia se extenderá desde las primeras formas dramáticas medievales, sin perjuicio de determinados antecedentes greco-latinos, hasta la

⁴ Para la distinción de estos conceptos, véase Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, especialmente pp. 9-13.

⁵ Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1983.

⁶ María Rosa Lida, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*, en H.R. Patch, ob. cit., pp. 369-449.

consolidación del auto sacramental como la más efectiva representación barroca del mundo trascendente. En el aspecto genérico, sin renunciar a ciertos ejemplos de otros modelos formales, *me ceñiré principalmente a los cauces de expresión de naturaleza dramática*, entendida ésta en el sentido amplio que abarca por igual la forma característica de la representación teatral y otros cauces *more representativo*, es decir, de exposición dialogada y sin intervención directa de un narrador; la razón, más allá de la necesidad de acotar el terreno, proviene de la mayor cantidad de ejemplos disponibles en estos paradigmas formales y, sobre todo, de la ejemplaridad que muestran en el uso de las formas literarias, o artísticas en general, para encubrir determinados contenidos ideológicos bajo la forma de la objetividad: sobre la ventaja de su mayor difusión y eficacia — piénsese en la dimensión colectiva del público teatral y en la efectividad del mensaje que combina la espectacularidad sensorial con el discurso lógico-racional—, estos textos operan como recurso fundamental con la aparente anulación del componente subjetivo que viene representado por el índice formal del narrador, garantizando una y otra circunstancia el arraigo de su mensaje. En cuanto a los contenidos, no he limitado este rastreo a las apariciones del infierno como escenario efectivo y presente o a su descripción. He atendido a su función, que creo mucho más actuante, de elemento dramático en la economía significativa del texto, caracterizado genéricamente como una expresión ultraterrena, que supone el fin de la vida mundanal y las consecuencias negativas de los hechos de la misma, desde la desesperación de los participantes en las "danzas macabras" a la condenación teológica de los autos lopescos, atravesando el limbo de las almas en pena en el que se mueven las sombras y los ecos de los personajes lucianescos del Renacimiento español.

Representaciones macabras medievales

Desde que un poeta florentino, ferviente y activo miembro del partido güelfo, fuera desterrado de su ciudad en el siglo XIV y se vengara condenando a todos sus enemigos a los círculos infernales que puso a los pies de su amada Beatriz en su apoteosis celestial, el Infierno, el oscuro "fuego infernal, / do nunca verán lumne si non cuyta e mal" del poema de Berceo⁷, superpuso a su dimensión escatológica y religiosa una declarada dimensión política. Entre cárcel de papel y amenaza eterna, el Infierno veía abrirse una larga trayectoria de pervivencia literaria. La naturaleza de la creación infernal ya estaba establecida en los tercetos de la *Divina Comedia*, lo que no podía escapar a la observación borgiana⁸. Se trataba de una

⁷ Gonzalo de Berceo, *De los signos que aparecerán antes del Juicio*, en *Obras Completas*, t. III, ed. de Brian Dutton, London, Tamesis Books, 1975, p. 126.

⁸ "El infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel", afirma Jorge Luis Borges

cárcel, en la que tenía cabida toda la sociedad de Florencia. Para Lamartine, "la *Comedia* era una *gazette florentine*"⁹. Recorriendo los círculos ante sus personajes, Dante pasaba revista a su sociedad. El papel del autor quedaba, así, también fijado: "El problema era singularmente arduo en el caso de Dante — señala Borges —, obligado por el carácter de su poema a adjudicar la gloria o la perdición, sin que pudieran advertir los lectores que la Justicia que emitía los fallos era, en último término, él mismo"¹⁰. Con semejante planteamiento, sólo se trataba de adecuar formas y contenidos a los modelos genéricos marcados por las circunstancias históricas.

A partir de los inicios de la Edad Media y hasta las postrimerías prerrenacentistas, la imagen de la muerte bajo la forma de la calavera recorrió incensablemente los caminos de la cultura europea. En grabados, pinturas y bajorrelieves la grotesca imagen del esqueleto se repitió en una múltiple expresión plástica de lo que en las letras se concretaba fundamentalmente en las denominadas "danzas macabras". Éstas, no obstante, sobrepasaban con mucho el campo de lo estrictamente literario, siendo un reflejo de una celebración que entronca con las raíces antropológicas de la cultura y que en su estructura y representación mantienen un carácter marcadamente teatral. Como tal, el género es incluido por Nilda Guglielmi y Fernanco Lázaro Carreter en sus respectivos repertorios de teatro europeo y teatro castellano de los siglos medios¹¹.

La *Danza de la Muerte* es, sin duda, la pieza más conocida del *corpus* de textos teatrales y parateatrales de la Baja Edad Media europea, pero no es el único. También se pueden fechar en el mismo siglo XV *El llamado de Cada Hombre*, pieza anónima inglesa en la tradición de Everyman como personaje de moralidades, o el denominado *Prólogo sobre la muerte*, diálogo anónimo de origen polaco y recogido, junto a los anteriores, en la edición de Nilda Guglielmi, quien reseña también en su estudio introductorio la representación en la Florencia de 1304 de un *tableau vivant* "que se asemejaba al infierno" y donde "se veían representados fuegos, penas y martirios"¹². La inclusión de este retablo

en *El noble castillo del canto cuarto*, en *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 96.

⁹ Jorge Luis Borges, *El verdugo piadoso*, en ob. cit., p. 119.

¹⁰ Jorge Luis Borges, *Prólogo*, en ob. cit., p. 94.

¹¹ *El teatro medieval*, ed. de Nilda Guglielmi, Buenos Aires, Eudeba, 1980; y *Teatro medieval*, ed. de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Castalia, 1981. Distinto tratamiento recibe el texto castellano por parte de Julio Rodríguez-Puértolas, quien la incluye, junto a poemas dialogados como las *Coplas de Mingo Revulgo*, en su recopilación *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981.

¹² Continúa la descripción señalando: "Había hombres disfrazados a manera de demonios, verdaderamente horribles. Otros representaban las almas desnudas, como si fuesen personas. Éstos eran sometidos a diversos tormentos, mientras proferían

viviente en el contexto de una celebración festiva y su directa representación de los horrores infernales resultan casi anecdóticas ante el conjunto de textos literarios en los que éstos quedan difuminados tras la idea de la Muerte todopoderosa, en la que la Edad Media pone de manifiesto en su último siglo con cuánta fuerza hundía sus raíces en un vitalismo no menos profundo que su sentimiento religioso. Mientras que en la pieza inglesa, y en función de su evidente moralidad, el Infierno queda reducido a una sombra, que no puede añadir horrores a una muerte tras la que se ilumina la salvación, la *Danza de la Muerte* despoja a la pérdida de la vida de todo resquicio para una luz salvadora, convirtiendo a su protagonista y a la propia ausencia de la idea del Infierno en el auténtico Infierno del hombre, condenado irremisiblemente a una muerte sin solución. La estructura de la acción y la naturaleza de los personajes reflejan de manera inmediata la doble visión. En la pieza inglesa cabe un cierto desarrollo dramático, en el que el protagonista, Cada Hombre, se debate, como una imagen de las posibilidades de salvación y condena que se enfrentan en todo ser humano. En la *Danza francesa*, en cambio, la linealidad de la acción, repetida en una serie abierta sin posibilidades de alteración, manifiesta con el horror de lo irremediable la protesta por la pérdida de la vida, fin universal de todos los hombres, a la totalidad del género humano, concretada en esos espectadores a los que dirige el Primer Muerto su parlamento inicial :

*Vosotros, que por sentencia divina
vivís en estados diversos,
todos danzaréis esta danza
una vez, tanto buenos como perversos,
y vuestros cuerpos serán comidos
por los gusanos, ¡ ay ! miradnos
muertos, podridos, hediondos, descarnados ;
tal como somos, tal seréis vosotros*¹³.

Como señalara Huizinga, "es una danza de los muertos, pero no de la muerte"¹⁴, y esta naturaleza se muestra en el carácter coral de la representación de la muerte, encarnada por cuatro cadáveres, en lugar de la alegoría que protagoniza la versión española. A pesar de la inflamación del espíritu religioso que este mismo autor señala en la época referida¹⁵, la visión dramática de la muerte se concentra en el tema de la fugacidad. Las danzas insisten más en la pérdida de la

grandes gritos y alaridos en medio de una tempestad, todo odioso, espantoso a la vista y al oído". Nilda Guglielmi (ed.), ob. cit., p. 19.

¹³ Nilda Guglielmi (ed.), ob. cit., p. 357.

¹⁴ Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1982, p. 206.

¹⁵ *Idem*, p. 270.

vida que en la eternidad ultraterrena, que en algunos casos parece que llega incluso a ponerse agnósticamente en cuestión.

En el plano de los personajes, la *Danza de la Muerte* opera la sustitución de las alegorías de vicios y virtudes, que constituirían los personajes de la moralidad inglesa de Everyman, por un conjunto de *dramatis personae* de dimensiones más humanas, en el que el carácter simbólico que los personajes poseen como representantes de un estamento, estado u oficio no llega a anular una cierta dimensión de individualidad, sobre todo al contemplar al hombre como un elemento de la organización social, y no como un microcosmos conflictivo, que era la imagen ofrecida en *El llamado de Cada Hombre*.

Representada en 1449 por orden del duque de Borgoña en su *Hôtel de Brujas*¹⁶, editada en 1485 con profusión de grabados, tal vez inspirada en un poema perdido de Jean Le Fèvre, posible seguidor de un original latino, *La Danse Macabre* es importada a tierras peninsulares, donde da lugar, entre otras versiones, a la *Danza General de la Muerte*, en la que se respeta básicamente el esquema dramático establecido por el modelo francés. Las variantes —dejando al margen las ya señaladas diferencias entre los cuatro muertos franceses y la Muerte española— obedecen a la lógica adaptación al contexto hispano, tanto en lo que se refiere a su universo referencial como al metalingüístico, es decir, a la realidad histórica de la península y a la tradición literaria castellana. Así, la aparición de las dos doncellas en el pórtico de la *Danza General* adquiere un carácter significativo, indicado por sus diferencias con la serie de personajes, en su carácter dual, sexo femenino e indeterminación social. Ello puede resultar explicable en el marco de nuestras letras: el triunfo absoluto e inevitable de la Muerte se manifiesta, desde su imposición inicial, por la más efectiva representación de la vida y la belleza, la juventud de la doncella; pero se trata también del triunfo sobre todo género de vida, la contemplativa y la activa, que se desarrollan en las series alternadas de personajes danzantes —Padre Santo, Emperador, Cardenal, Rey, Patriarca, Duque, Arzobispo, Condestable, Obispo, Caballero, etc.—, y que ya desde los Evangelios¹⁷ venían representadas por las dos hermanas de Lázaro, Marta y María. En las letras castellanas esta dualidad se recoge, ya convertida en tópico literario de disputa entre las armas y las letras, en el *Debate de Elena y María*, protagonizado, como el título sumariza, por dos jóvenes muchachas.

La aparición del Rabí, el Alfaquí y el Santero cerrando la serie de personajes que danzan a la llamada de la Calavera contextualiza la pieza en la realidad de una España tardomedieval, en la que se comenzaba a sentir de manera conflictiva la convivencia de las tres religiones, a pesar de que por encima de exclusivismos doctrinales se impone el reflejo de una visión crítica que comenzaba a florecer,

¹⁶ Véase J. Huizinga, ob. cit., p. 205.

¹⁷ Lucas, 10, 38-42.

bajo la forma más evidente del anticlericalismo, en una sociedad que se encaminaba a lo que Julio Caro Baroja ha denominado las "formas complejas de la vida religiosa"¹⁸. Hay un cierto desdén burlón por las figuras del judío y el musulmán, en los que se caricaturizan los lugares comunes de su tipología literaria, pero la sátira se desata más acerada y precisa contra la hipócrita devoción del santero, reflejando un sentimiento bastante generalizado en la sociedad cuatrocentista.

El propio desfile de personajes, en el que se manifiesta una voluntad de abarcar desde el ámbito más elevado a los tipos más arraigados en la realidad social, compone una imagen sintética de la estructura de toda la sociedad, trasladando para el receptor la reflexión metafísica sobre el Infierno o la vida ultramundana al plano del enjuiciamiento del modelo estamental y las relaciones de sus componentes, lo que ha justificado su inclusión en el capítulo de literatura "crítica y social". La evidencia superficial del planteamiento no ha de hacer olvidar, sin embargo, los complejos mecanismos que encubre el texto de las *Danzas*, determinando su funcionamiento y el proceso de su recepción, lo que no ha de ser olvidado en un análisis de la pragmática de la comunicación establecida. A mi juicio, la clave de esa recepción ha de buscarse justamente en el carácter ahistórico del juicio formulado, y que se resume en términos exactos en la expresión "democracia de ultratumba". Precisamente, la remisión del castigo de la rigidez de la jerarquía social al poder igualitario de la muerte disimula un eficaz componente de conformismo, que conduce a la inactividad. No se trata tanto de juzgar unas intenciones originales difíciles de calibrar, cuanto de interpretar los efectos reales que produce el discurso configurado, en definitiva, el único elemento positivo que hoy tenemos a nuestro alcance por el anonimato en el que permanece la obra. Atendiendo a esta realidad, cabría comparar los efectos que produce la *Danza* con los de la vacuna, que, al inocular gérmenes debilitados de la enfermedad previene su desarrollo. Asumiendo la crítica, pero colocando la solución más allá de la vida real, ésta ve favorecida la perpetuación de sus circunstancias. En cualquier caso, me inclino a pensar que fue el estamento que ostentaba el control de la sociedad desde la cúspide de su jerarquía quien propició o, al menos, recogió y favoreció la difusión de este tipo de obras, como puede entreverse en los versos del modelo francés, donde se atribuye la diversidad de estados a la "gracia de Dios", convirtiéndolos prácticamente en realidades inmutables, al señalar a todos los hombres "que por sentencia divina / vivís en estados diversos". Dicha manipulación ideológica coincidiría con el ascenso del orden de los *bellatores* al patrimonio cultural mantenido en la Alta Edad Media por el orden de los *oratores*. Con este acceso a la cultura, la aristocracia persigue

¹⁸ Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Akal, 1978

su conversión en un instrumento de defensa de su *status*, amenazado ya desde el siglo XIV y en profunda crisis en el XV, convirtiendo diferentes géneros literarios en instrumentos propagandísticos de los ideales caballerescos, como los libros de caballerías o la lírica cortesana, en el fenómeno que Boase ha denominado como de "resurgimiento de los trovadores"¹⁹.

El diálogo renacentista y las raíces lucianescas

La actitud satírica de Luciano de Samosata le hizo aunar a este autor de la decadencia helenística una reflexión moral de raíz filosófica y un acerado instrumento literario. Los juicios y postulados de la escuela cínica sustentaron la actitud marginal de Luciano, que enjuicia el conjunto de la sociedad y de la realidad de su tiempo desde la atalaya de lo ajeno, con el distanciamiento sobre el que se construye su radical moralismo crítico y su rechazo de un orden establecido. El molde literario más adecuado para los objetivos de Luciano es el género dialogado, en el que, teniendo entrada un cierto carácter discursivo, ausente de la estricta representación teatral, la desaparición del narrador y la atribución de sus funciones a los propios personajes, que conforman su discurso mediante el debate y la confrontación, permiten un mayor alcance al contenido crítico del texto.

Por su misma tendencia al distanciamiento, la presencia de perspectivas infernales y ultraterrenas resulta muy frecuente en la obra lucianesca. El Infierno se considera en cierta medida como un espejo de este mundo, en el que el individuo se enfrenta con su más radical verdad: ya no caben los dobleces, y la hipocresía queda al descubierto, denunciando la auténtica realidad, que es el objetivo último del moralista de Samosata. Para ello utiliza dos mecanismos fundamentales, como son la presencia de un personaje que juzga a los demás, convertido en auténtico portavoz de su autor, y la técnica de presentación de los personajes en sargas seriadas. Ya se apunta en el autor griego la idea de la democracia de ultratumba, extendida en el Medievo. Sobre ella se sostiene el tono crítico del filósofo cínico que introduce en sus textos la palabra de Luciano, situando al desposeído Diógenes a la misma altura que el tirano Lampico o que Alejandro. No resulta tan efectivo en este caso como en la composición medieval el conformismo encubierto en un planteamiento similar, ya que la muerte y el destino infernal actúan en realidad como perspectivas para el enjuiciamiento crítico de la vida terrena, dándole un valor actuante a los resultados de sus juicios.

En algunos casos, como en *Caronte o Los visitantes*²⁰, es un personaje de

¹⁹ Roger Boase, *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid, Pegaso, 1981.

²⁰ Para ésta y las demás obras citadas, véase Luciano de Samosata, *Diálogos de tendencia cínica*, ed. de Francisco García Yagüe, Madrid, Editora Nacional, 1976.

evidente naturaleza infernal el que abandona su ámbito para visitar la tierra, contemplando el mundo terrenal y sus habitantes desde la oblicuidad de un punto de vista que pone al descubierto todas las miserias humanas ; en otros casos, como en *Icaromenipo o El hombre que viajó por encima de las nubes*, es el cielo el que se convierte en la atalaya desde la que los personajes, sacados de la inercia inmovilista de la cotidianidad, contemplan ésta desde una nueva e iluminadora perspectiva. Sin embargo, la situación más desarrollada en la obra de Luciano, especialmente con el fundamental *Diálogos de los muertos*, es la de las conversaciones en el propio escenario infernal, donde, junto a los personajes específicos de Hades, Cerbero, Caronte o Mercurio, contrastan sus palabras y sus hechos los personajes más dispares, unidos precisamente por el poder igualitario de la Parca. Esta no actúa en este caso como un mecanismo nivelador, sino como un rasero que esencializa los comportamientos, derivando de esta circunstancia su premio o su castigo, inevitables referencias de todo juicio moral. Aunque Luciano se plantea la existencia de una semejanza fundamental entre el Infierno y el mundo terrenal a partir de las concepciones místicas de Eleusis, la función esencial de las moradas infernales en sus diálogos es la de introducir una perspectiva distanciadora del objeto tratado, el escenario mundanal, alejado en el espacio —por la concepción geográfica del Hades helénico—, pero también en el tiempo —se contempla la vida de los personajes como pasada, aunque con correlatos en el presente del lector y posibilidades de proyección en su actuación futura— y, sobre todo, en la naturaleza, pues la eternidad infernal se presenta como una depuración iluminadora de la vida terrenal. Desde este mirador, la vida humana se presenta como una procesión de personajes con disfraz. Ello propicia la consideración del Infierno como espejo en el que se desnudan, para poner al descubierto su realidad, los personajes que portaban su máscara durante su vida ; pero también configura, y ello es aún más importante, una técnica expositiva de carácter procesional, que ha tenido una brillante y rica trayectoria de continuidad, especialmente en aquellas formas dramáticas en las que la acción desborda las barreras que separan este mundo de la vida ultraterrena, generalmente infernal. El dinamismo de la procesión destaca el punto fijo central ocupado por la figura que enjuicia al resto de los personajes, condenando lo pasajero de su naturaleza desde la seguridad que inspira su actitud de moralista. Sólo el fino humor y la ironía salvaron del rígido dogmatismo a este autor, en cuyas obras se reproduce con insistencia la situación infernal del diálogo de los muertos tratando de los vivos, la misma actitud que siglos después Valle-Inclán propusiera como base de su

estética del esperpento²¹.

Como ocurriera con muchos de los autores de la Antigüedad greco-latina, Luciano conoció una larga etapa de silencio en los siglos medios, para volver a ser revividos sus ecos en el período renacentista, donde no sólo se exhumó en su categoría de autor clásico, sino que también se convirtió en modelo efectivo para una amplia veta del Humanismo europeo, tanto por sus dotes satíricas como por su propicio modelo genérico. Dejando al margen las consideraciones históricas y culturales que movieron el acercamiento general del Renacimiento europeo a las formas dialécticas, sin duda hemos de individualizar en la obra de Erasmo, sobre todo en sus *Colloquia*, el elemento más activo en la recuperación de Luciano para la literatura moderna. Si los diálogos erasmianos recogieron la agilidad y el didactismo de su modelo, éste inspiró también en gran medida la ironía y el fuerte tono crítico, que destaca en el *Elogio de la locura*, pero que impregna toda la obra del holandés, constituyendo su más fecundo legado a sus discípulos y seguidores, especialmente los erasmistas españoles.

Entre ellos, uno de los más notorios y destacados del grupo inicial fue Alfonso de Valdés, que puso las formas e ideales erasmistas al servicio de la política cesárea, por los mismos años en los que la Junta de Teólogos se reunía en Valladolid para enjuiciar las ideas religiosas del maestro de Rotterdam, y la política imperial chocaba de frente con las pretensiones vaticanas, severamente castigadas en el Saco de Roma (1527). A él dedicó Valdés, secretario imperial, uno de sus diálogos de corte erasmista, pero el que realmente conecta con la fuente lucianesca y recupera los motivos infernales es el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de 1529²². El argumento, típico de la obra de Luciano, sitúa a los dos personajes sumarizados en el título en los umbrales del Hades, sosteniendo una conversación sistemáticamente interrumpida por la llegada de las almas que abandonan la vida terrena, lo que reclama un juicio de las mismas por los dos interlocutores principales.

La serie de almas se presenta con una técnica procesional de origen lucianesco y se ordena de forma alternada en dos conjuntos de figuras, a medio camino entre la individualización, la división estamental y una alegorización de carácter universalista, en las que se contraponen vicios y virtudes, derivando del discurso todo un modelo moral de buenos y malos ejemplos. Esta veta moralista se intercala en otra línea argumental, de carácter más discursivo, compuesta por la

²¹ Así lo define D. Estrafalarario en el prólogo a *Los cuernos de don Friolera*, en *Martes de Carnaval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 68: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos".

²² Alfonso de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

conversación de Mercurio y Carón sobre la influencia en el Infierno de los hechos del emperador, en la que su secretario introduce una razonada justificación de su política, sobre el telón de fondo ideal del irenismo erasmista. Esta faceta política del *Diálogo* está marcada por la doctrina de la *Institutio Principis Christiani*, que en 1516 Erasmo dedicara precisamente al futuro Carlos V. También se muestra Valdés en estrecha cercanía con los planteamientos realizados dos años antes en el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*²³, con motivo del determinante episodio del Saco, al que también hacen Mercurio y Carón algunas referencias en su debate. Con ello Alfonso de Valdés demuestra su consciente uso de la inmediatez de la narración y la polémica con respecto a los hechos que las motivan. En ello es posible ver la influencia de su cargo palatino, que lo ponía en contacto directo con estos acontecimientos, y de la acusada intencionalidad del efecto político perseguido, de machacar en caliente sobre la discusión, adelantándose a los argumentos contrarios. Pero también ello responde a una clara influencia de Erasmo²⁴, quien no dudó en descender de la más alta teología a la consideración de las pequeñas realidades cotidianas, pasando por las preocupaciones políticas.

Precisamente, la íntima fusión de moral y política que se realiza en el *Diálogo de Mercurio y Carón* a partir de sus dos líneas argumentales —el juicio de las almas y el debate de los dos hablantes— es el elemento más evidente de la raíz erasmista de la obra. Toda ella apunta, más allá de diferentes procesos individuales, a un auténtico juicio general de los pueblos que se dicen cristianos y, si en el plano individual hace un especial hincapié en clérigos y religiosos, se concreta a nivel político en la negativa valoración de la actuación vaticana, tal como hiciera el autor en su otro diálogo. Frente a esta actuación resalta la idea del príncipe cristiano, encarnada por Carlos V y sustentadora de un ideal de unidad europea frente a los peligros de separación introducidos por la reforma luterana. Su carácter seglar e imperial se convierte en una recuperación de la bandera gibelina medieval en oposición a la pervivencia de actitudes güelfas²⁵. Lo específico del texto de Valdés es su revitalización, por una vía de tradición

²³ Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, ed. de José Luis Abellán, Madrid, Editora Nacional, 1975.

²⁴ Véase Joseph V. Ricapito, *De los "Coloquios" de Erasmo al "Mercurio" de Alfonso de Valdés*, en Manuel Revuelta Sañudo y Ciriaco Morón Arroyo (eds.), *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pp. 501-507.

²⁵ Este enfrentamiento es el que dio lugar a muchas de las enemistades que Dante resuelve literariamente, condenando a sus oponentes a sus círculos infernales. El ideal que forja Valdés hunde sus raíces en la configuración paulina ("Fiat unum ovile, unus pastor"), crece en el pensamiento erasmiano ligado a la idea del cuerpo místico de Cristo, y se desarrolla más tarde en el pensamiento imperial español (Véase Francisco Eguiagaray, *Los intelectuales de Carlos V*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1965), para plasmarse en forma lapidaria en el célebre soneto de Acuña.

distinta a la de las obras medievales, del mismo recurso de éstas a remitir los juicios que sustentan planteamientos éticos y políticos al ámbito infernal, considerado a la vez como piedra de toque, sentencia y condena de las actitudes terrenales. Todas ellas son, así, enfocadas desde la actitud dogmática del moralista, que se refleja en distintos procedimientos literarios. De ahí la única diferencia esencial entre estas obras y las del modelo formal que comienza a configurarse a partir de su confluencia.

Por citar alguno de estos casos, haré referencia al *Diálogo de Caronte con el alma de Pedro Farnesio*²⁶, auténtico libelo que no por ello pierde sus valores literarios y que resulta ejemplificador en su utilización crítica del modelo, aunque se aparte de éste en su concreta particularización. Las dos décadas transcurridas desde la gestación de las obras de Alfonso de Valdés no han hecho menguar el calor en la defensa y alabanza de la política imperial. También se recurre para ello a la presencia del mítico barquero infernal, que se manifiesta muy interesado en los asuntos cristianos, signo del sincretismo vigente en estos años centrales de la centuria renacentista. El juicio de ultratumba se centra y hasta se ensaña en un solo personaje, individualizado en su nombre y en sus acciones —perfectamente históricas—, y también en su juicio, que ocupa toda la obra. Caronte se presenta, sin embargo, con los rasgos de juez universal, dueño de todos los secretos humanos e implacable fustigador de lo visible y lo oculto, poder omnímodo que se refleja en el trono imperial y contribuye a infundir el temor entre sus oponentes. La venganza que la obra toma en uno de los más destacados se produce irremisiblemente en el Infierno y se particulariza en el encuentro con los enemigos —en una atroz inflexión del diseño dantesco—, "quia in inferno nulla est redemptio".

Primer teatro renacentista : Gil Vicente

Sobre el suelo común formado por la confluencia de las dos tradiciones anteriormente reseñadas, la medieval y la lucianesco-erasmista, se levanta uno de los pilares fundamentales del teatro renacentista castellano, el portugués Gil Vicente, y en concreto su denominada "Trilogía de las Barcas". Estas tres piezas forman en su agrupación uno de los núcleos destacados de la obra vicentina, sintetizando las características esenciales de la misma : la asimilación de formas y contenidos medievales y su proyección en el desarrollo del teatro áureo castellano. Así, recogiendo una bien delimitada escatología medieval, Vicente sienta con sus

²⁶ *Diálogo entre Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III. Su autor Don Diego Hurtado de Mendoza (Fué escrito en el año de 1547)*, en Adolfo de Castro (ed.), *Curiosidades bibliográficas*, BAE, t. XXXVI, Madrid, Atlas, 1950, pp. 1-7.

Barcas algunas de las bases inamovibles del posterior teatro religioso, y particularmente del auto sacramental barroco. Las dos primeras piezas del grupo citado conservan la lengua nacional de su autor: *Auto da Barca do Inferno* (1517) y *Auto da Barca do Purgatorio* (1518), mientras que la tercera, el *Auto de la Barca de la Gloria* (1519), adopta la lengua castellana. Sin perder de vista la realidad de esta agrupación, me detendré en la primera, que fue, además, la única publicada en vida del autor, probablemente en un pliego suelto de 1518²⁷.

Como señala Stephen Reckert²⁸, en estas piezas "no se trata ya de una sola fuente, sino de tres; pero no a razón de una por auto". Sin mencionarlos, habla de dos diálogos de Luciano²⁹, que influyen evidentemente en temática, en estructura, en técnicas y en algunos personajes comunes a los tres textos, en tanto que precisa una versión sevillana de la *Danza de la Muerte* como fuente específica de la *Barca de la Gloria*, que, según Thomas R. Hart³⁰, "también está basado en la liturgia, en este caso el Oficio de los Difuntos, donde resuenan incesantemente versos del Libro de Job". Estas influencias en el tratamiento se conjugan con las derivadas de un proceso de elaboración formal en el que desemboca un sistema no menos complejo de fuentes y tradiciones, sintetizado por Reckert: "Gil Vicente partía, allá en los albores del siglo XVI, de una base muy estrecha: las toscas églogas pastoriles de la incipiente escuela salmantina o leonesa; el drama litúrgico en latín (...); las procesiones religiosas y populares..."³¹, así como los momos. Las interrelaciones entre estas fórmulas expresivas son las que originan la complejidad del sistema: el primitivismo técnico de las églogas de Encina y Fernández impone la palabra sobre la acción y conecta, en cierta manera, con la recuperación renacentista del diálogo y ciertos caracteres de las formas lucianescas, cuya técnica procesional viene a coincidir con la de las celebraciones religiosas y populares reseñadas y con otros modelos medievales, como el de las *Danzas de la Muerte*. El desarrollo de estos modelos en las denominadas "moralidades" o "seudomoralidades"³² supone la superación de las formas medievales del drama litúrgico, tal como en la primera mitad del XVI lleva a cabo Diego Sánchez de Badajoz, cuyas relaciones con el teatro de Gil

²⁷ Véase Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, ed. de Thomas R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

²⁸ Stephen Reckert, *Gil Vicente: Espíritu y letra. I. Estudios*, Madrid, Gredos, 1977, p. 34.

²⁹ Probablemente se trata de los *Diálogos de los muertos* y *La arribada o El tirano*; véase edición citada.

³⁰ Thomas R. Hart, *Introducción*, en Gil Vicente, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1983, p. 17.

³¹ Stephen Reckert, ob. cit., p. 31.

³² Véase Bruce Wardropper, ob. cit., pp. 149-163.

Vicente han llamado repetidamente la atención de la crítica³³, en los esbozos de lo que más tarde será plenamente el auto sacramental. Con todos estos elementos Vicente levanta en el *Auto da Barca do Inferno* un modelo preciso, al que habrá de recurrir repetidamente³⁴.

Teniendo en cuenta que, como apunta Reckert, las moralidades peninsulares, "cuya estructura 'procesional' recuerda a cada paso su origen litúrgico, no siempre se ajustan al dechado corriente de la moralidad europea"³⁵, podemos incluir la *Barca do Inferno* en esta categoría o, al menos, otorgarle la consideración que Wardropper³⁶ establece para las formas dramáticas castellanas como "seudomoralidades". Con ello se constatan, junto a su vinculación a las raíces religiosas, unos ciertos planteamientos, marcados por el mismo didactismo, y unas correspondientes intenciones, que inscriben de lleno esta pieza en el conjunto que se va delimitando y en el que se aprecian con claridad unas definidas características comunes. También el paradigma de las moralidades proporciona la estructura necesaria para expresar y dar cauce a estos planteamientos, mediante la técnica expositiva de carácter procesional, que permite ensartar toda la serie de personajes³⁷ en un esquema estructural simple y abierto, por el que la pieza puede ser descrita, como hace Eugenio Asensio³⁸, como "el tipo de revista en el que todo cabe".

En estos rasgos estructurales las dos piezas siguientes coinciden con la *Barca do Inferno*, pero no es posible descubrir mayores afinidades, que justifiquen críticamente la consideración de una unidad entre los tres textos, ni siquiera su consideración como trilogía. Ya ha sido señalado³⁹ que ello obedece a un principio fundamental en la dramaturgia vicentina, el de "ahorrar el esfuerzo de

³³ Véase José María Díez Borque, *Introducción*, en Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1978.

³⁴ Para este aspecto, véase Eugenio Asensio, *Las fuentes de las "Barcas" de Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática*, en *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 4, 1953, pp. 207-237; recogido más adelante en *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

³⁵ Stephen Reckert, ob. cit., p. 20.

³⁶ B.W. Wardropper, ob. cit.

³⁷ Los personajes del *Auto da Barca do Inferno* componen un auténtico friso social en el que se perciben huellas lucianescas (*Usurero*, *Zapatero*, *Corregidor Venal*), de las farsas y sátiras medievales (*fraile mundano*, *alcahueta*, *Ahorcado*) y de las versiones castellanas de las *Danzas de la Muerte* (*Judío*), representando el Ángel y el Diablo una función similar a la desempeñada por Mercurio y Carón en los diálogos de Luciano y en su adaptación valdesiana, además de iniciar una prolongada presencia a través de autos, farsas y autos sacramentales.

³⁸ E. Asensio, ob. cit., p. 64.

³⁹ S. Reckert, ob. cit., pp. 49-51; lo repite T.R. Hart, ob. cit., p. 25.

composición", que lleva a su autor a repetir modelos y esquemas argumentales y estructurales de una pieza a otra, sin que exista una unidad de tono. En el caso de la *Barca do Inferno* las diferencias resultan evidentes respecto a sus dos calcos, hasta el punto de afirmarse que Vicente no había previsto éstos últimos⁴⁰. Sin alcanzar una sistematización plena, estas diferencias pueden relacionarse hasta descubrir una coherencia en la evolución que lleva desde la pieza inicial a la *Barca de la Gloria*, representada el Viernes Santo de 1519 ante la corte portuguesa. En síntesis, estas diferencias se plantean en cuatro aspectos: el tema de la salvación, la comicidad, el uso de la lengua castellana y la posible influencia erasmista. El primer tema se articula claramente de acuerdo con el modelo de la escatología medieval, tal como fue plasmado por Dante en la estructuración de su *Comedia*; así, lo que comienza en el Infierno culmina en los umbrales celestiales, como un triunfo de la esperanza. No obstante, leyendo en la clave crítica que se aprecia en las obras tratadas, cabe ver en la última pieza una propuesta de salvación que contrasta con la inicial condenación, justificando el castigo por la existencia paralela del premio. A la vez, la serie de obras vicentinas gana en trascendencia teológica, en detrimento del carácter satírico inicial, sobre el que se asentaba la comicidad manifiesta en la *Barca do Purgatorio*: mientras los personajes de la *Barca de la Gloria* renuncian a su personalidad individual al renunciar al pecado y convertirse en dechados, los condenados al Infierno conservan los rasgos que los definen como individuos, en cuya dialéctica con los vicios que representan se apoya la invectiva, tomando ésta las características de la sátira⁴¹ y dando paso a los elementos cómicos.

La variedad lingüística podría ser explicada por la presión imperialista castellana o por una adscripción a la ideología erasmista, defendida por algunos autores, de no ser por el escaso margen de tiempo existente entre las tres obras, lo que más bien lleva a pensar en la satisfacción de ciertos gustos o modas literarias de la corte, lo que movería también a la pérdida de carácter satírico y al final consolador que encuentra la *Barca de la Gloria*. Finalmente, resulta de planteamiento casi obligado el tema del erasmismo del portugués, ya apuntado, y que resulta uno de los tributos a pagar por la investigación literaria sobre el siglo XVI español. Aunque defendida en su momento, más recientemente⁴² se ha minimizado la influencia erasmista en los aspectos doctrinales de la obra de Vicente, señalándose más bien concomitancias con las denominadas "corrientes espirituales afines"⁴³; en la misma línea, se ha dado también una cierta

⁴⁰ Véase T.R. Hart, ob. cit., p. 25.

⁴¹ Véase K.R. Scholberg, ob. cit.

⁴² Véase Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, FCE, 1966, p. 613.

⁴³ Véase Eugenio Asensio, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes)*, en *RFE*, 36, 1952, pp. 31-99; y Joseph

coincidencia en la apreciación de una mayor cantidad de este tipo de rasgos "erasmistas" en la tercera pieza. Por mi parte⁴⁴, sólo señalaré que la presencia directa o indirecta de Erasmo en la obra de Vicente tal vez sea más apreciable que en el plano doctrinal, en el de las formas del diálogo, bien según el modelo de los *Colloquia*, bien por la adaptación del esquema lucianesco. Cabe, finalmente, resaltar el acuerdo de la crítica en señalar en todas estas piezas pretendidos rasgos erasmistas u otros de clara filiación hasta que se impone la uniformidad tridentina, lo que viene a constituir un nuevo rasgo de cohesión en la serie presentada.

A ella aporta Gil Vicente el desarrollo de la técnica expositiva basada en la procesión de personajes en un caleidoscopio social y la consagración dramática de la imagen de la barca, enfáticamente reiterada, además de darle una presencia escénica a todo ello. Mediante estos procedimientos Vicente introduce en el teatro renacentista la estructurada escatología medieval, que es el orden sobre el que se apoya el dogmatismo del crítico y del moralista. Esta actitud, volcada sobre un mundo terrenal que se concibe con la fugacidad, liviandad e inseguridad de una barca, como un camino y no como una meta, es la que utiliza el prisma de las moradas infernales para desnudar la sociedad ante sus sátiras e invectivas, teñidas del carácter conservador de todas estas manifestaciones que remiten al orden ultramundano. El portugués, en concreto, escoge la vía de la moralidad para plasmar su mensaje, en el que las cuestiones éticas y políticas se entremezclan en la fusión propia de todo el siglo XVI.

Autos, farsas y coloquios. La "Farsa llamada Danza de la Muerte"

El desenvolvimiento de la dramaturgia castellana en la segunda mitad del siglo XVI, al margen del teatro culto de esencia trágica, y de la veta cómica en la línea iniciada por Torres Naharro y continuada por Lope de Rueda, sigue en importante medida el camino abierto por Gil Vicente y los modelos establecidos por piezas como las estudiadas. Desde sus autos a los de carácter sacramental de la época barroca, el desarrollo dramático⁴⁵ tiene un hito fundamental en el llamado *Códice de autos viejos*⁴⁶, que recoge casi cien piezas que Rouanet data entre 1550

Pérez, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, en *El erasmismo en España*, ed. cit., pp. 323-338.

⁴⁴ Para ampliar este tema, véanse los estudios citados y la bibliografía incluida en ellos.

⁴⁵ Véase en B.W. Wardropper, ob. cit., un estudio de la vertiente religiosa de esa diacronía.

⁴⁶ Leo Rouanet (ed.), *Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid, 1901; ed. facsímil, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1979, 4 vols.

y 1575, aunque la crítica posterior ha puesto en duda estos márgenes temporales⁴⁷. Por sus características, estas obritas se inscriben en su mayor parte en la categoría de "misterios" o "seudomisterios" y de "moralidades" o "seudomoralidades". Los primeros suelen tomar como base relatos del *Antiguo Testamento*, mientras que las segundas abren un mayor abanico argumental, en el que tienen entrada las alegorizaciones, entre las que la del Infierno ocupa un lugar destacado, utilizado por los anónimos autores como un elemento de moralización, bien mediante una real presencia escénica —las menos de las ocasiones—, bien mediante la introducción de figuras diabólicas, bien mediante la caracterización infernal de una vida terrenal marcada por el pecado.

Estos rasgos aparecen en otras piezas que podríamos encuadrar en la misma categoría dramática, pero adquieren su desarrollo más característico en el *Códice*. Así, es posible incluir en esta serie dos piezas⁴⁸ que se pueden fechar ya en la primera mitad de la centuria: el *Auto do Dia do Juizo*, posterior a 1513 y conservado en una versión de 1659⁴⁹ y la *Tragicomedia Alegórica del Parayso y del Infierno*, fechada en 1539⁵⁰. El primero, posiblemente anterior al *Auto da Barca do Inferno*, es, como expresa su propio título, un texto portugués cuya estructura dramática es la de un debate judicial, adoptada con mucha frecuencia por las obritas editadas por Rouanet⁵¹, aunque en este caso se trata del Juicio Final, que ha de enviar al Infierno a toda la Humanidad condenada. De la caracterización convencional en la que los diablos preparan las calderas en las que han de consumirse eternamente las almas convictas se pasa, al final de la obra, a un Infierno para los propios diablos, pues, frustrados por la salvación de los pecadores por la Redención divina, acaban enzarzados en una riña general, en la que se entrecruzan los más groseros insultos.

La *Tragicomedia Alegórica* presenta una similar estructura dramática, en la que una serie de personajes se debaten entre los dos mundos de ultratumba, o despeñándose en el Infierno o alcanzando la salvación en el Paraíso⁵².

⁴⁷ Véase B.W. Wardropper, ob. cit.

⁴⁸ Ambas piezas son comentadas por Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid, Gredos, 1976.

⁴⁹ *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, ed. facsímil, Madrid, 1922.

⁵⁰ Véase *Teatro español del siglo XVI*, ed. de Urban Cronan, t. I, 1913.

⁵¹ *Auto de acusación contra el género humano, Farsa sacramental de La residencia del hombre, La justicia divina contra el pecado de Adán, Auto de La residencia del hombre, Farsa del sacramento de Las cortes de la Yglesia, Farsa sacramental llamada Desafío del hombre*, por ejemplo.

⁵² Véase una descripción de la obra en *Orígenes del teatro español* de Moratín, en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Obras*, ed. de Buenaventura Carlos Aribau, BAE, t. II, Madrid, Atlas, 1944, p. 193.

Continuando con la imagen escénica desarrollada por Gil Vicente, los dos caminos se realizan por medio de distintas barcas :

*En la vna, vn diablo fiero
es patrón ;
en la otra no hay baldón,
quel arráz es gracioso :
vn ángel muy glorioso
de muy linda perfección⁵³.*

La presencia de las jerarquías infernal y celestial en las tripulaciones de las barcas concreta el carácter trágico y cómico que tienen respectivamente sus travesías, en una mezcla adelantada ya en el propio título de la pieza. El tono cómico de la salvación se destaca, ennegreciendo en el contraluz las sombras infernales, con la presencia activa del bobo Juan, personaje típico de la comedia que penetra en muchos de estos autos y que consigue casi siempre la salvación celestial. Así se aprecia en este ejemplo característico, pues, a pesar de su grosería y de su propia simpleza —o, quizá, precisamente por ella—, escapa de las manos del diablo y elude el Infierno, tal como ocurría en el modelo vicentino, cuyo "parvo" de la *Barca do Inferno* pasa al Cielo entre indecencias y maldiciones : como le argumenta el ángel, "tu passarás, se quisieres, / porque em todos teus fazeres, / per malécia não erraste ; / tua simpreza t'abaste / per gozar dos prazeres". Presencia del bobo, salvación y tratamiento cómico aparecen, pues, íntimamente relacionados en la exposición dramática del juicio de ultratumba, entenebreciendo un Infierno del que se excluyen, de acuerdo con la vena idealista del Renacimiento, aquellas manifestaciones más cercanas al orden natural, como ocurre con el bobo, no contaminado por la civilización o por la vida cortesana, cuando aparece caracterizado como rústico o villano, proponiendo, como en la comedia barroca, la inversión de los valores representados por el resto de los personajes. En el orden ideológico, y más allá de su estricto carácter renacentista, este hecho constituye un eficaz recurso en manos del dramaturgo y el estamento cortesano a cuyo servicio pone su pluma, para proponer al público espectador un modelo de conformismo y pasividad, cercano al embrutecimiento, como el representado por los groseros e idiotas bobos de este auto y otros semejantes.

Volviendo de nuevo al *Códice de autos viejos*, nos encontramos con otra pieza en la que el motivo infernal aparece representado con la exclusión del mismo de la figura del bobo, en este caso un Villano, que, moviéndose entre la ignorancia y el dislate lingüístico, escapa al destino de la mayor parte de los personajes, introduce un distanciamiento en el tratamiento de la culpa y su

⁵³ Vv. 77-82 ; citados y comentados por R. Hess, ob. cit., p. 40.

condenación, y anticipa dramáticamente la salvación divina, representada alegóricamente por medio del personaje Libertad⁵⁴. En el *Auto de la Culpa y de la Captividad* los dos personajes alegóricos que ocupan su título trasladan la idea del Infierno a la vida terrenal por medio del pecado, en concreto, el pecado original. A causa de éste, la vida es un Infierno del que se enseñorea la Culpa y en el que todos los hombres están sometidos a la Captividad, salvo el bobo, que de nuevo escapa a esta norma y lo hace, curiosamente, entre los vahos de las mismas groserías que ya lo habían caracterizado en la *Tragicomedia Alegórica* y que venían prefiguradas desde el auto vicentino. En efecto, a la pregunta del diablo responde el bobo de la *Tragicomedia*: "Morí cagando / Y el mejor sabor tomando" (vv. 589-590), mientras que en la pieza editada por Rouanet el villano recurre a paralelas alusiones escatológicas ante el requerimiento de la Captividad para someterlo a su fétula: "Señor, ¿ podréisme dejar, / primero que me metades, / hazer mis necesidades ?" (vv. 473-475). Parece que como antídoto al Infierno estos autores coinciden en proponer un descenso al grado más elemental y animal de la naturaleza humana, a aquello que la reduce a sus dimensiones naturaleza, frente a las tentaciones intelectuales, sistemáticamente ligadas al demonio y a la condenación infernal. Dicha lectura del naturalismo renacentista comporta, evidentemente, algo más que un mero tópico literario o una inocente recuperación de ideas platónicas.

Afirmación semejante cabría hacer del procedimiento utilizado en el *Auto de los triunfos de Petrarca (a lo divino)*⁵⁵, donde el modelo del poeta toscano es empleado para dar forma dramática e incluso corporeidad escénica a una moralización, que se reviste también de forma de juicio. Las barcas de los autos anteriores son sustituidas por dos puertas, ocupadas respectivamente por la Sensualidad y la Razón y que llevan al Infierno y al Paraíso. Por ellas pasan todos los personajes, presentados en grupos de cuatro alrededor de los mismos carros triunfales descritos por el cantor de Laura, de acuerdo con un proceso transpositivo de caracteres ideológicos, tal como ha sido estudiado por Julio Rodríguez-Puértolas⁵⁶. Igual procedimiento es el que se aplica en el mismo auto para poner en escena el triunfo universal de la Muerte, mediante una paráfrasis de un pasaje de la *Danza* medieval, de gran impacto escénico por la aparición del carro triunfal y el carácter coral que la escena adquiere:

⁵⁴ *Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, ed. cit., t. II, pp. 243-263.

⁵⁵ *Idem*, pp. 479-501.

⁵⁶ Julio Rodríguez-Puértolas, *La transposición de la realidad en el "Código de autos viejos"*, en *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 280-302.

Entra la Muerte en un carro. Tíranle Abrahán, Absalón, Alejandro, Hércules.

MUERTE *El más rico y estimado
el pobre y el abatido,
el fuerte, sabio, esforçado,
sepa que en siendo naçido
es a muerte condenado.
A ninguno no perdono
de los biviendes del orbe ;
todo lo alcanço y encono,
mi seno consume y sorbe
qualquiera mundano trono.
Papas, rreyes y estimados,
duques, condes, cavalleros,
los juezes y perlados,
todos son mis prisioneros
sin aceptación d'estados.
Porque los que son naçidos,
los por venir y presentes,
en su blasón y apellidos,
dezid, ¿ y quién soys, mis gentes ?...
¡ Tus rrendidos, tus rrendidos !*

TODOS *Qualquier estado y naçión,
pues defender no se pudo,
pongan por arma y blasón,
por epitafio y escudo...*

MUERTE *Tu prisión, tu prisión.*

TODOS *(Vv. 289-313).*

La idea de la democracia de ultratumba se presenta con los mismos caracteres con los que lo hacía en la época medieval, confirmando el carácter conservador de estas obras, acentuado en esta pieza por la explícita condena al Infierno de todo lo que no sea ascética renuncia, coronada con la más extrema virginidad, que cumple la misma función dramática que la encomendada al bobo en los autos anteriores.

En este grupo de piezas en un acto, que en torno a la mitad del siglo XVI conectan sus raíces medievales con una prefiguración de las obras sacramentales del siglo siguiente, destaca por diversas razones la *Farsa llamada Danza de la Muerte* (1551). En primer lugar, se trata de una obra impresa y de autor conocido, Juan de Pedraza⁵⁷, que se separa de la vía del anonimato y la recopilación manuscrita del *Códice de autos viejos*. En segundo lugar, lo específico de su

⁵⁷ En *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, ed. cit., pp. 41-45.

argumento, en el que se recoge con gran fidelidad el esquema de la obra medieval del mismo título. Por último, y esto es una diferencia de grado, no de naturaleza, reúne de manera paradigmática los rasgos definitorios de la serie genérica representada por el *Códice* y, de modo más amplio, del teatro del período central del siglo. La relación de *dramatis personae* manifiesta ya algunos de estos rasgos, los principales. Destaca el corto número de personajes, ocho, que contrasta, sobre todo, con las largas nóminas de los que desfilaban por las *Danzas* medievales. Ello conlleva una sustantiva reducción de la serie de cuadros, con una efectiva concentración de la acción dramática, en la que el primitivo autor demuestra un certero tino a la hora de organizar la economía dramática resultante, uno de los problemas fundamentales planteados a estas obras en un acto y de tan corta extensión. Al mismo tiempo, con tan escaso número de figuras y tan breve acción, la *Farsa* combina los personajes reales, aunque con el característico valor arquetípico, con las alegorías, que ocupan la segunda parte de la pieza, en la línea que habría de conducir a la sacramentalización del auto. Finalmente, no falta tampoco la figura del bobo, encarnada por el pastor, a la manera del rústico gracioso, que es el encargado de la loa, que, iniciada con un villancico, hace las funciones de introito y de argumento dentro de la misma pieza, tal como había preceptuado para el teatro cómico profano Torres Naharro. Como en otras ocasiones, es el bobo el único personaje capaz de eludir el poder infernal de la muerte, esquivando su llamada y permaneciendo en escena como introductor y jocosamente comentarista del enfrentamiento que se produce en la segunda parte, donde las alegorías apuntan una posibilidad de lucha con la muerte y anuncian la derrota definitiva a manos de Cristo. De la abstracción, por síntesis, de las series de personajes de las *Danzas* medievales, se pasa a la moralización por las figuras alegóricas, hasta llegar a lo puramente doctrinal en la alabanza del Sacramento, con la exaltación de la Eucaristía. Estamos ya traspasando los umbrales del auto sacramental.

En la parte inicial, los tres primeros personajes, el Papa, el Rey y la Dama⁵⁸, vienen marcados por el rasgo de la soberbia, por la gloria, el poder o la belleza, a lo que se contraponen la humildad del Pastor. En este contexto dramático, en el que se oponen dos actitudes contrarias, la muerte pierde la nota de democracia universal que mostraba en la pieza medieval y se convierte en un castigo del pecado, con lo que se identifica con el Infierno. Por esta razón, los personajes iniciales temen acompañarla, mientras que el rústico intuye que no es ése su destino y por ello lo elude. La Muerte es, pues, la muerte espiritual, el pecado, y así es vencida al final por Jesucristo y la Eucaristía. La obra se carga de este modo de sentido moralizador, perdiendo todo rastro del valor crítico que pudiera

⁵⁸ Recordemos la especificidad de la aparición de las dos doncellas en el inicio de la versión castellana de las *Danzas de la Muerte*.

tener, al menos superficialmente, en la versión medieval. Convertida la Muerte en premio o en castigo, asume un sesgo moral que genera por omisión un discurso conformista y conservador, en el que no se pone en cuestión el orden establecido, sino que lo refuerza, al remitir su juicio a la ultratumba. Sólo allí habrá alguna posibilidad de que los hombres se igualen, en la muerte : "(soy) la Muerte, que nunca reposa, / Haciendo al más grande igual al menor, / Yo hago qu'el Papa, el Rey, el Señor, / Vengan a ser iguales a ti"⁵⁹. La única diferencia será el castigo adicional que los poderosos recibirán, confirmando la ventaja de la actitud descuidada del Pastor, al que se le recomienda expresamente : "Por tanto, no fies, Hermano, del mundo"⁶⁰, abandono en el que se resume la conformidad con el orden terrenal y la funcionalidad del Infierno como ideal mecanismo de confirmación de la realidad mundana.

La sacramentalización de un motivo : El "Auto de las Cortes de la Muerte"

Un buen ejemplo de la insistencia de los dramaturgos en estos mecanismos y de la perfección que podía alcanzar su eficacia es el *Auto de las Cortes de la Muerte*, aparecido en Toledo en 1557, pocos años después que la obra anterior. La existencia de dos autores, Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo, y el conocimiento que tenemos de su filiación respectiva nos permiten recomponer algunas facetas de su proceso de elaboración y descubrir los cambios de planteamiento que en el mismo se operaron. Simplificando estas circunstancias en grandes trazos, cabe formular un desplazamiento del erasmismo de su fase inicial, correspondiente a Carvajal, hasta un cierto oficialismo del resultado final, debido a Hurtado. En cualquier caso, se trataría de un índice significativo de los cambios operados por estos años en el paso del imperialismo europeísta de Carlos V al nacionalismo casticista de Felipe II, a quien dedica Hurtado la redacción definitiva. Los cambios introducidos por este segundo autor conllevan la desaparición general de los rasgos críticos que se habían podido mantener en la conjunción de la línea medieval con la lucianesco-erasmista, desarrollada por Valdés y el autor del *Caronte y Farnesio*. Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones sobre el debatido erasmismo de la pieza.

En él ha insistido, con acopio de argumentos apoyados en aspectos concretos del texto, Julio Rodríguez-Puértolas⁶¹, que viene a rellenar la laguna dejada por

⁵⁹ Ed. cit., p. 44.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Julio Rodríguez-Puértolas, *Las "Cortes de la Muerte", obra erasmista, en De la Edad Media a la Edad Conflictiva*, ed. cit., pp. 266-279. David Gitlitz, por el contrario, insiste en el carácter converso de Carvajal y en trasladar esta problemática a su

Bataillon en su magna obra⁶². No obstante, resulta difícil deslindar con completa seguridad lo que corresponde a los dos autores y su responsabilidad en los distintos conceptos que se manejan en el auto, para atribuir a los mismos la ideología que en la pieza se vierte, máxime en un momento —pasado ya el Ecuador de la centuria, inmersos en el Concilio de Trento (1545-1563) y con Felipe II en el trono— en que, ya lejana la fecha de apogeo del erasmismo en España, sus ideas se diluyen de manera difusa y contaminadas con otras corrientes de pensamiento. Este carácter difuso, menos de voces que de ecos, es lo que, a mi juicio, se puede apreciar en el texto final de las *Cortes*, lo que hace difícil dictaminar una filiación precisa al credo erasmista, circunstancia que, además, no añade ningún cambio sustancial en la naturaleza de la obra. Sí se constata, sin perjuicio de lo anterior, una presencia real de componentes erasmistas en confluencia con motivos y tendencias de raíz medieval y tronco hispano, en la línea de las llamadas "corrientes espirituales afines" a las doctrinas de Erasmo. Estos elementos comunes, conformados en la síntesis, van desde el tradicional anticlericalismo a ciertas connotaciones críticas en clave satírica, pero en ellos se percibe una presencia importante de rasgos provenientes de la literatura cuatrocentista, especialmente familiares a la acerada pluma censoria de fray Iñigo de Mendoza, de otra parte, tan bien estudiado por el propio Rodríguez-Puértolas en el volumen citado y en otros trabajos⁶³.

En general, y sin desvirtuar en lo más mínimo las afirmaciones de tan documentado artículo, creo que, al sopesar todos los rasgos, nos encontramos con una concepción global alejada de los modelos genéricos del erasmismo español, que rehusó siempre la teatralidad, rechazando frontalmente los elementos de espectacularidad, fundamentales en las *Cortes*, y la utilización del simbolismo y la alegoría para transmitir sus mensajes. De otro lado, el contenido de éstos tampoco encaja perfectamente con los que informan el presente auto, cuya teología —ámbito que, en definitiva, justifica el universo conceptual de la pieza— comulga plenamente con la ortodoxia dominante, incluso en su elaboración tridentina. Ello no obsta para que se puedan señalar determinados

redacción de la obra, que tomaría este objeto como central de su temática (*La actitud cristiano-nueva en "Las Cortes de la Muerte"*, en *Segismundo*, 17-18, 1973, pp. 141-164). Su lectura de los diferentes pasajes es bastante coherente y no se puede negar la presencia de la denuncia de la conflictiva situación de los marranos, pero opino que esta única lectura puede resultar limitadora, por lo que me inclino por considerar una actitud espiritual más amplia y con una misma incidencia crítica en la estructura social opresiva.

⁶² Rodríguez-Puértolas señala este silencio de Erasmo y España en su artículo citado, pp. 267-268.

⁶³ Véase, además de las obras citadas, Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. de J. Rodríguez-Puértolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

elementos con clara presencia de formulaciones erasmianas. Algunos, de bastante claridad, no mencionados por Rodríguez-Puértolas, como la doctrina sobre las viudas, estado que trata específicamente el autor holandés y que es modelizado en *La viuda cristiana* (1529), dedicado a la reina María de Hungría, hermana de Carlos V y tía de Felipe II⁶⁴; otros, señalados con atención por dicho investigador, como la relación de la naturaleza de *meditatio mortis* que tiene el *Auto de las Cortes* y la juvenil obrita erasmiana *Preparación a la muerte*⁶⁵, en la que aparecen conceptos posteriormente recogidos en el auto, como la metáfora teatral⁶⁶ o el rechazo de quienes postergan el arrepentimiento a la vejez, sin tener la seguridad de vivir al día siguiente⁶⁷, e incluso citas prácticamente literales, como la frase que Erasmo pone en boca del Espíritu Santo y las *Cortes* recogen, en el latín original, en el canto de los Ángeles⁶⁸.

Estos elementos son, precisamente, los que concretan y matizan el carácter de moralización que se imprime a esta nueva reelaboración del argumento medieval, en la que sigue actuando como mecanismo principal la remisión de la solución a los desajustes de este mundo al ámbito de lo escatológico, a las Postrimerías que sacudieron el mundo del Medioevo y cobraron nueva fuerza en la época barroca. Éste es el papel fundamental que juega el Infierno en la pieza y que se expresa ya en el introito que Luis Hurtado pone en boca del Ermitaño, en el que se plasma la síntesis de todos los estados que habían desfilado arrastrados a la danza macabra medieval. Con los siguientes versos: "Todo el mundo he caminado, / Todos estados probé; / Todos oficios he usado, / Todas riquezas gocé; / Mas descanso no he hallado"⁶⁹, inicia la enumeración de todos estos estados, con lo que recompone el políptico que configuran las series de personajes de estas formas genéricas y que en las propias *Cortes* se desarrolla con pormenor a lo largo de la obra. La conclusión del ascético discurso del Ermitaño encierra todo el mensaje doctrinal:

*Por lo cual soy enviado
De los que en el Purgatorio
Antes de vos han pasado,
Para haceros notorio*

⁶⁴ Desiderio Erasmo de Rotterdam, *Obras escogidas*, ed. de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 347-411.

⁶⁵ *Idem*, p. 491-529.

⁶⁶ "La muerte es el postrer acto de la comedia de la vida humana", *idem*, p. 491.

⁶⁷ *Idem*, p. 504.

⁶⁸ Erasmo escribe: "Bienaventurados los muertos que mueren en el Señor", *idem*, p. 492; en las *Cortes* leemos: "Beati mortui qui in Domino moriuntur", escena XI.

⁶⁹ Para todas las citas de *Las Cortes de la Muerte*, véase *Romancero y Cancionero Sagrados*, ed. de Justo de Sancha, BAE, t. XXXV, Madrid, Atlas, 1950, pp. 1-41.

*Un caso muy olvidado :
 Dicen que las liviandades
 Purgan allá por entero ;
 Dicen que a todas edades
 Traga el Infierno muy fiero,
 Porque usáis tantas maldades.*

La lección es de desengaño y de abandono de las cosas de este mundo. Tras el contenido religioso y moral más aparente no es difícil descubrir otro tipo de intencionalidades.

La muerte continúa presentándose como instrumento igualatorio, castigo en manos de Dios para los ricos, bien que de espíritu, y consolador de las diferencias con los desheredados, como se desprende de la intervención del Pobre, para cuyo remedio se anuncia el Fin del Mundo. Ésta es la perspectiva que domina toda la obra, concebida como una suerte de Juicio Final, en el que las Cortes de la Muerte se convierten en un proceso general contra toda la Humanidad. La misma idea de Humanidad y su división estamental plasman la esencia de una visión conservadora, en la que se impone la idea de la monarquía absoluta, trasplantado su modelo al de las Cortes macabras. La Muerte es "Temerosa y gran señora, / Sobre príncipes y reyes, / Gran monarca, emperadora". Su poder tiene carácter universal. No es la persecuidora medieval que busca y sorprende, en "democrática" actitud, sino la reina absoluta que convoca y recibe, imponiendo en sus súbditos una inexcusable idea de sometimiento. El plano se desdobra en otro superior tras la Muerte, y ella misma afirma : "De contino soy mandada / Como instrumento de Dios", para que los demás personajes le indiquen : "Hambrienta y ejecutora / De tus rigurosas leyes : / Tú eres la que veniste / Al mundo por el pecado". La vinculación de la muerte al pecado introduce de soslayo la idea del Infierno como castigo de la transgresión, como garantía de un sistema en un orden sobrenatural.

Junto a esta función general del Infierno y entre unas acerbias críticas a una serie de representantes de grupos sociales, que sobrepasa en mucho a las incluidas en las obras anteriores, infiernos más concretos se configuran para determinados aspectos que se pretenden cuestionar y negar, y en los que la ideología que inspira la pieza descubre demonios particulares. Esto es lo que ocurre en la intervención de los Indios, figuras que a lo largo de todo el siglo XVI van adquiriendo, lenta pero progresivamente, su entidad de personajes literarios. La denuncia del Cacique indio de la actuación de los españoles en América se concreta en los desmanes provocados por la codicia del oro⁷⁰ y conecta con las críticas formuladas por fray

70

"¡ Oh hambre pestilencial
 La de aqueste oro maldito,

Bartolomé de las Casas en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de 1542⁷¹. En esta obra podemos encontrar ya una recurrente insistencia en señalar el carácter infernal de la conquista española, tanto en el comportamiento de sus protagonistas, identificados con diablos⁷², como en la condena que les espera⁷³, lo que desató la polémica de Motolinía, quien refuta la afirmación del dominico sobre las penas del Infierno reservadas a los conquistadores y a sus confesores⁷⁴. En esta coincidencia sería posible adivinar algún rasgo de erasmismo o de una doctrina cercana, atribuible a la redacción inicial de Carvajal, pero el planteamiento que se impone en la versión definitiva es el dictamen que sobre la cuestión realiza el propio Santo Domingo, procurador en el tribunal de la Muerte. En esta sentencia el sentido condenatorio se invierte. Ya no son los españoles quienes llevan el Infierno a las Indias, sino éstas las que representan el Infierno para España, siendo la raíz de su perdición :

*¡ Oh India, que diste puertas
a los míseros mortales
para males y reyertas !
¡ Indias, que tienes abiertas
las gargantas infernales !
¡ India, abismo de pecados !
¡ India, rica de maldades !
¡ India, de desventurados !
¡ Indias, que con tus ducados
entraron las torpedades !*

La condena moral se transforma al final en algo más concreto con la alusión a los ducados, a través de la que se trasluce un rechazo de la actividad económica generada por las Indias y su comercio, tras lo que se encubre un rechazo a la nueva clase que asciende apoyada en estas actividades, como una de las manifestaciones más evidentes de una mentalidad aristocrática y claramente

Y desta gente bestial
Hacen tamaño caudal
De tan malvado apetito !"

⁷¹ Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, ed. André Saint-Lu, Madrid, Cátedra, 1982.

⁷² Para los indios, los españoles son "infernales enemigos", que encienden "guerras inicuas e infernales" ; "tiranos infernales", autores de una vendimia "infernal" ; son "demonios". Para Las Casas es mejor encomendar los indios al Infierno que a los cristianos (ob. cit., p. 168) y con su labor procura "echar el infierno de las Indias" (*idem*, p. 126).

⁷³ *Idem*, p. 126.

⁷⁴ Véase A. Saint-Lu, *Introducción*, en B. de las Casas, ob. cit., pp. 69-70.

conservadora, según se aprecia también en el tratamiento que la obra da al Rico y al Pobre y en la confirmación que el propio Satanás hace de la condena dominicana del dinero : "¿ No saben que es el caudal / Y la mejor granjería / De la región infernal ? / Mas, en fin, el oro es tal, / Qu'es piedra-imán que traía".

La tendencia hacia una barroquización general que se aprecia en el texto que poseemos de las *Cortes* frente a las obras precedentes (teatralidad y espectacularidad, simbolismo alegórico generalizado, mayor extensión y complejidad dramática, y plasmación de una ideología tridentina), se manifiesta también en esta concepción cerrada de la sociedad, en la que toda movilidad es mal vista y amenazada con las penas infernales, continua salvaguarda del orden que las proclama.

El asentamiento del auto sacramental. Lope de Vega

La transformación del motivo de la danza macabra en el de las *Cortes* de la Muerte conectó plenamente con la nueva sensibilidad barroca y con la moralización postridentina, repitiéndose los ejemplos en esta nueva edad, con especial repercusión en uno de sus géneros más característicos, el auto sacramental, configurado ya en su esencia definitiva. Lope, uno de los conformadores del alma barroca, no podía sustraerse a este reclamo e incidió en el tema con el *Auto de las Cortes de la Muerte*⁷⁵, en el que adapta el tema a su particular sensibilidad y sentido dramático, al igual que a su pensamiento como reflejo de los modos imperantes.

En el extremo opuesto al de su faceta vitalista y exaltada, Lope se ciñe las vestiduras del ascetismo máximo. La vida no sólo está ausente de la pieza, sino que es radicalmente negada. La Muerte se presenta como pena y, de mayor peso moral, "por ejemplo / para los que quedan vivos". La vida es definida explícitamente como un "valle / de lágrimas", en el que ha de actuar de manera decisiva el ejemplo de la muerte. Toda realidad es trascendentalizada por las *Postrimerías*, "Muerte, Juicio, Infierno y Gloria", mencionadas por el Ángel y configuradoras del núcleo del auto, cuando se produce el juicio macabro. La propia historia es el primer elemento que recibe la sacralización teológica que caracteriza la pieza, a través de su reducción a la Historia Sagrada, en la que se condensa y resume todo el devenir de la Humanidad. Con esta negación de la realidad y su proyección a lo ultramundano, todo lo material pierde consistencia — "¿ Qué podía dar el viento / sino lo mismo ?", se interroga el Hombre ante el Ángel— y queda al descubierto el gran sentimiento barroco : "¡ Gran desencanto !", exclama el Hombre en su primera entrada en escena, y en esta

⁷⁵ Lope de Vega, *Obras*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, BAE, t. CLIX, Madrid, Atlas, 1963, pp. 463-476.

expresión se resume la esencia de la obra, idea que se repite insistentemente a lo largo del debate : "Todo es lisonja y engaño, / todo es locura y soberbia" ; "la vida es sueño".

La peculiaridad de las *Cortes* lopescas, definidas en precisa acotación⁷⁶, se centra en que sólo un personaje acude a ellas para ser juzgado, el Hombre. Quedan así negadas las diferencias estamentales que se reflejaban en las obras medievales y del siglo XVI, y se impone la concepción del absolutismo barroco, para el que todos los súbditos se igualan bajo el poder de la Monarquía, como todos se agrupan en el espacio del público durante la representación en el corral o en la plaza pública, con los autos sacramentales. La imagen de la Humanidad, concebida en su representación ideal, da paso a la alegoría didáctica que constituye la pieza, en la que la Muerte se define también de la siguiente forma : "Es acibar su memoria / que pone al pecho la Iglesia / para destetar un alma / de sus gustos y ternezas". En función de esa intencionalidad pedagógica es como cobra sentido la plástica y efectista representación escénica de las penas infernales, a las que son arrojados los condenados en un juicio representado por una emblemática apariencia : "Ábrese ahora una apariencia y se ve al NIÑO DIOS, vestido de pastorcico, en un trono a manera de juicio, y al lado derecho los corderos blancos, y al otro los cabritos negros". El radical maniqueísmo se resuelve inmediatamente en sentencia y "los cabritos negros se hunden en el tablado, saliendo llamas de fuego con ruidos de truenos". Lo espectacular de la escena debía provocar en el espectador la mezcla de espanto y regocijo que, más allá de la catarsis aristotélica, preparaba el ánimo del público e inducía en él la doctrina deseada.

La generalización del mensaje moral y político no impedía algunas particularizaciones, como las que toman cuerpo en el alegato de la Locura (perdida la irónica ambigüedad erasmiana) y los demás fiscales de la Humanidad, en el que una acusación resulta recurrente : el hombre se rebela contra el orden establecido, y pretende cambiarlo ("Ninguno está en su lugar"), y finge lo que no es ("Veréis mozos como viejos, / veréis, como viejos, mozos"). La apelación al estatismo se hace evidente ; la condena de la inmovilidad, expresa ; el castigo para quienes reniegan de su estado, el más duro : "En el infierno / no hay tormento más robusto / que el que a ti mismo te das".

Otro auto lopesco en el que la escatología cristiana enmascara definidas concepciones sociales es *El viaje del alma*, incluido en *El peregrino en su patria*⁷⁷

⁷⁶ "Vanse todos. Mutación del teatro en un salón, en el que aparece la MUERTE, sentada en su trono. Van entrando y tomando asiento el PECADO, la LOCURA, el TIEMPO, el HOMBRE, el ÁNGEL, el DIABLO, la ENVIDIA y CUPIDO, levantándose cada uno al hablar".

⁷⁷ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid,

y participe del mundo simbólico de esta versión de la novela bizantina. El auto recoge elementos que aparecían ya reunidos en la *Tragicomedia alegórica del Parayso y del Infierno*, como son la alegoría de la barca y la encrucijada que se abre ante el alma, representada por Lope mediante el símbolo de la Y pitagórica :

*Hubo un sabio antiguamente,
que una letra fabricó
cifra del vivir presente,
y símbolo en que se mostró
de los dos fin diferente ;
era Y griega, que te advierte
dos sendas hasta la muerte,
común la entrada, en que fundo
que el rey y el pobre en el mundo
entran de una misma suerte.*

El diablo adquiere en esta encrucijada todo su protagonismo de personaje teatral tridentino —la pintura del Infierno halló terreno más propicio en la predicación homilética— y trata de conducir al alma por la vía que lleva al Infierno, desdeñando la nave de la Penitencia, que conduce al Cielo. El Deleite, cuya nave tripula el Demonio, se opone a la renuncia ascética de la nave penitencial, en cuya defensa moral operan mecanismos ya comentados. El Demonio es caracterizado con el rasgo distintivo del conocimiento, el fruto del árbol de la ciencia con que tentó a Adán y Eva y dio origen al pecado. En oposición a este rasgo se presenta el Entendimiento, que asume los caracteres de la fe y la obediencia a la autoridad defendidas en Trento, frente al libre juicio que supone el conocimiento. La fe, como don divino, comporta una actitud pasiva de su depositario, mientras que el conocimiento supone necesariamente una conquista por medio del esfuerzo, una empresa titánica que despierta el castigo del poder, sea la condena de Lucifer —tratada por Lope con estos caracteres, pero con más detenimiento en *El villano despojado*⁷⁸—, sea la de quien pone en cuestión cualquier aspecto del orden establecido.

Así, en otro plano de conquista, la del nuevo mundo entra en este paradigma. América es comparada con el Infierno :

DEMONIO *Alma, aquesta nave mía
Al nuevo mundo la llevo.*
VOLUNTAD *¿ Dónde cay el mundo nuevo ?*

Castalia, 1973.

⁷⁸ Véase Lope de Vega, *Obras*, ed. cit., t. CLVIII, 1963, pp. 139-154.

*¿ Es la clima ardiente, o fría ?
 ¿ Es el que ganó Colón,
 Aquel sabio ginovés,
 Por Castilla y por León,
 O donde puso Cortés
 De España el rojo pendón ?*

La alusión conecta aparentemente con la línea que he señalado al tratar *Las Cortes de la Muerte* y que lleva hasta Alfonso de Valdés a través del irenismo renacentista, pero su significación adquiere un sesgo marcadamente distinto. El tono de nacionalismo casticista con que Lope plantea el tema contrasta significativamente con la voluntad expresada insistentemente por cristianos nuevos de pasar a las Indias, cuyo camino es presentado por Lope como el camino del Infierno, acentuando los conceptos apuntados en el discurso de Santo Domingo en el texto de Hurtado de Toledo. La actividad propia de las nuevas tierras viene a significar para el celoso Lope una pérdida de la hidalguía, el mismo castigo que en otro auto, *El villano despojado*, alegorizaba el castigo de Lucifer y su despeñamiento al Infierno. Cielo e hidalguía, Infierno y plebeyez se aúnan implícitamente, mientras que el casticismo se intensifica cuando se rozan cuestiones de limpieza de sangre. La concepción patrimonial de la gloria celestial lleva aparejada la condena rotunda de los excluidos de la casta dominante a la prisión infernal, como se manifiesta con desmesura en el *Auto de la Siega*⁷⁹, donde, según destaca Julio Rodríguez-Puértolas⁸⁰, hasta Herejía, Secta e Idolatría alcanzan la salvación, mientras el irredento Hebraísmo es recluido para la eternidad en los fuegos infernales.

Las formas breves del teatro cómico

El carácter casticista y consagrador de un orden que se descubre en las obras analizadas y que Lope lleva al grado de culminación encuentra una imagen simétrica en las pequeñas piezas de naturaleza cómica, que, bajo la forma de entremeses, jácaras y mojigangas, acompañaron a las consideradas piezas mayores del teatro barroco, contribuyendo en notable medida a la grandeza de esta dramaturgia. Tras abandonar los caracteres con que el paso se configura en manos de Lope de Rueda, con sus rasgos de cierto primitivismo dramático y de mundo renacentista, el teatro breve del barroco ejemplariza el paradigma de elementos

⁷⁹ *Idem*, t. CLVII, 1963, pp. 297-312.

⁸⁰ Julio Rodríguez-Puértolas, *La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega*, en *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*, ed. cit., p. 319 ; el mismo artículo hace también referencia a *El villano despojado*.

distintivos de lo cómico, en un sentido más amplio que el de la "comedia" lopesca, cuya representación acompaña invariablemente, al igual que ocurría con el teatro religioso, pues tampoco el auto sacramental era puesto en escena sin el acompañamiento de estos componentes esenciales de la teatralidad y el carácter festivo de la representación barroca⁸¹. Las peculiaridades determinadas por el carácter intrínsecamente cómico de estas piezas breves en relación a comedias y autos se circunscribe al aspecto del tratamiento formal de los temas, pues éstos no difieren en esencia de los de las piezas mayores a las que acompañan. De este modo, la simetría producida no supone una inversión de los valores centrales de la comedia y el auto, sino una confirmación de los mismos por la vía de lo cómico, pues la burla es otra forma de consagración.

En el teatro profano, y por no llevar este estudio más allá de su figura destacada, encontramos en la colección de entremeses de Quiñones de Benavente⁸² ejemplos suficientes de esta realidad, apuntada ya en el mismo título de la recopilación, en la que se sobrepone incluso el carácter moral al festivo. No es extraño, por ello, que estas piezas cómicas desarrollen argumentos y planteen situaciones similares a las que hemos observado en las piezas religiosas y morales del siglo anterior. Así, en el *Entremés cantado de la paga del mundo* podemos encontrar una mundanización satírica del motivo de las Cortes de la Muerte. El tono jocoso y la naturaleza de los personajes responden al mundo característico de lo entremesil, de la misma forma que el tratamiento del tema, en el que el protagonista es una figura paródica y caricaturesca del Mundo, encarnada por el gracioso, pero el esquema argumental reproduce el de las piezas anteriores, y en su interior late la misma actitud de confirmación de un orden establecido. El Infierno diluye la presencia de sus llamas en la inversión del mundo realizada en el entremés, desapareciendo en el reflejo del espejo deformante que éste representa, pero en esta inversión del mundo social se entrecruzan los caracteres del Infierno, consagrando indirectamente el orden no invertido y manifestado en el eje de la representación barroca que significa la comedia o el auto. Junto a éstos, el entremés actúa de espejo mundanal en el que se reconoce todo el conjunto de figuras, figurillas y figurones de la pieza, en los que Quiñones denuncia el deseo de aparentar, que lleva a los personajes a fingir o a tratar de sustraerse al lugar que les corresponde en el orden establecido.

En el *Entremés cantado de la Muerte* el esquema que se aprovecha es el que

⁸¹ Véase J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978 ; y Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, ed. de J.M. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983.

⁸² Luis Quiñones de Benavente, *Joco Seria. Burlas, veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos*, ed. de Manuel Antonio de Vargas, Madrid, 1645 ; ed. facsímil, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1985.

proporciona la medieval *Danza de la Muerte* y continuaciones como las analizadas. La convocatoria de la Muerte apela a los "representantes del mundo" y "al cabo de la jornada / sale la muerte a bailar". A su danza se unen el Mundo, el Alguacil de la Tierra y el Altar de la Iglesia, reproduciendo el esquema medieval en el que la Muerte sacaba a bailar y a juicio a una serie de personajes. En el entremés de Quiñones éstos son el rico que trabaja, el rentista fallido, el afeitado, el viejo que casa con niña, el que busca indemnizaciones. Junto a algunas referencias indirectas, el poder igualatorio de la Muerte ("Yo que igualo palacios y chozas") descubre en sus sentencias un tono de costumbrismo misógino y antiburgués, en la línea del pensamiento reseñado en las obras de Lope y dentro de un esquema formal y de ideas proveniente de las danzas macabras.

Hannah E. Bergman⁸³ ya ha señalado la conexión de esta pieza con el tono y la técnica de *El Martinillo*, entremés cantado con dos partes distintas. En la primera de ellas se representa un juicio de locos, en el que se reproduce la estructura de desfile, el procedimiento judicial y la condena de una serie de vicios identificables con los satirizados en la *Muerte*, como el fingimiento de apariencias, la riqueza o los puntos de honra. Si consideramos la equivalencia dramática entre el Infierno y el Manicomio que esta pieza plantea en sus sentencias condenatorias, encontramos en la segunda parte del entremés una nueva coincidencia con lo observado en obras precedentes. Se trata de la presencia de las Indias, que dan feliz acogida a aquellos locos tan enfadosos, que han sido arrojados del Manicomio. El Nuevo Mundo se representa, así, como un compendio de todos los vicios y comportamientos desechados por la sociedad, funcionando como un círculo infernal inferior para la condena más dura.

Sin duda la pieza de teatro breve en que de forma más clara se manifiesta el valor confirmador que el tratamiento humorístico presta a los temas trascendentes tomados de forma más seria en comedias y autos, es la calderoniana *Mojiganga de las visiones de la Muerte*⁸⁴. En ella se aprovecha la situación planteada ya por Cervantes en el encuentro de don Quijote con la carreta que portaba a los representantes del *Auto de las Cortes de la Muerte*. La *mojiganga* de Calderón, escrita para ser representada con un auto sacramental, finge la misma situación, al encontrarse un Caminante con la carreta accidentada de unos representantes vestidos aún con las ropas de los personajes de un auto no mencionado, pero con todas las características de *Las Cortes de la Muerte*. Lo grotesco de la escena, con la posición poco airosa de los cómicos y el miedo del Caminante, puestos en solfa los entresijos del auto, no impide que el desarrollo cómico de los diálogos ofrezca una segunda lectura, perfectamente coherente y en línea con la teología

⁸³ Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, p. 322.

⁸⁴ P. Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*, ed. cit.

ortodoxa mantenida en los autos "serios"⁸⁵.

El ciclo se ha cerrado por completo. Como en la prosa barroca de Quevedo y Vélez de Guevara, el Demonio y el Infierno han perdido ya gran parte de su carácter terrible —reservado *ad usum predicatorum*— y se convierten en instrumentos al servicio de unos intereses muy determinados, no siempre vinculados al carácter religioso y que mantienen para la dimensión escatológica una función de auténtica "cárcel de papel" a la que se condena la disidencia. Sustituídos los grillos por el azufre, el carcelero por Aqueronte y los barrotes por la danza de la muerte, su función resultó no menos efectiva que las prisiones reales para el mantenimiento de un orden, el orden inspirador de estas piezas infernales.

*

RUIZ PÉREZ, Pedro. *El trasmundo infernal : desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro*. En *Críticón* (Toulouse), 44, 1988, pp. 75-109.

Resumen. Desde que Luciano apelara al juicio de los muertos para sustentar su sátira, la perspectiva del trasmundo se convirtió en una base de sólido dogmatismo desde la que eliminar la relatividad de la crítica. La intemporalidad y esencialidad de lo ultraterreno se imponía sobre la fugacidad del vivir histórico. A partir de la Edad Media la apelación a lo absoluto pasó, por estas razones, del campo de la crítica al discurso conservador imperante. El Renacimiento y el Barroco no hicieron más que continuar esta línea, ahogando los atisbos críticos en una general aceptación de la ortodoxia. Las formas del teatro religioso fueron el cauce privilegiado para el desarrollo del motivo ultramundano. Desde los autos renacentistas a los sacramentales, pasando por las moralidades, este motivo desempeñó su función, generando simultáneamente unas estructuras dramáticas características.

Résumé. Depuis que Lucien a eu recours au jugement des morts pour étayer sa satire, la perspective de l'au-delà est devenue la base d'un solide dogmatisme permettant d'éliminer la relativité de la critique. Le caractère intemporel et essentiel de l'au-delà l'emporte sur la fugacité du "vivre" historique. C'est pour cela qu'à partir du Moyen Age, le recours à l'absolu passe du domaine de la critique au discours conservateur par excellence. La Renaissance et le Baroque ne font que suivre cette ligne d'orthodoxie où il ne reste plus la moindre trace de critique. Les formes du théâtre religieux fraient une voie privilégiée à l'essor du motif d'outre-tombe. Ce dernier remplit pleinement sa fonction, depuis les *autos* de la Renaissance, jusqu'aux *autos sacramentales*, en

⁸⁵ Véase Luciano García Lorenzo, *Notas sobre lo grotesco y Calderón : la "Mojiganga de las visiones de la Muerte"*, en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, t. III, Madrid, Gredos, 1986, pp. 177-186.

passant par les *moralidades*, tout ceci en créant en même temps des structures dramatiques caractéristiques.

Summary. Since the days when Lucian had recourse to the Judgement of the Dead to strengthen his satire, the Next World has become the firm basis of a dogmatism which makes it possible to ignore relativity in criticism. Indifferent to time and essential as it is, the Next World appears as more valid than the transiency of History. Since the Middle Ages, therefore, the recourse to the absolute has not only been used by critics but has become part and parcel of the conservative discourse. The Renaissance and the Baroque era did nothing but follow that orthodox line allowing no room for criticism. The forms of religious drama opened a particularly favourable way for the development of the 'Next Life' motif. That motif perfectly fulfilled its purpose first in the Renaissance *autos*, in the *moralidades*, as well as in the *autos sacramentales*, calling into being, at the same time, characteristic dramatic structures.