

Iconografía y dramaturgia medieval en las *Octavas sobre el Juicio Final* de Francisco de Aldana

Lola González, *Universitat de Lleida*

Las *Octavas sobre el Juicio final* de Aldana cuentan con una tradición literaria, iconográfica y dramática tan vasta y compleja que abordarla mínimamente rebasaría los límites de un trabajo como éste. Es por ello que no pretendo en esta comunicación identificar concienzudamente las fuentes que pudieron inspirar al poeta sino establecer algunas coincidencias, que tampoco tienen porqué ser exactas, con dos ámbitos culturales concretos (como son el de la iconografía y la dramaturgia medievales) con los que conecta en la intencionalidad espiritual ascético-didáctica y en el enfoque o procedimiento de elaboración consistente, en alcanzar un realismo extremo que persigue la reflexión al tiempo que la catarsis del receptor.

En la literatura española, concretamente en el ámbito de la poesía, las *Octavas* de Aldana introducen una nota de originalidad al desarrollar, de forma impresionista y conmovedora, un tema de clara raigambre medieval, prácticamente desplazado por la nueva ideología clásica paganizante que se implanta con la llegada del Renacimiento, y cuyo antecedente más próximo en el ámbito poético lo constituyen los *Signos que aparecerán antes del Juicio final* de Gonzalo de Berceo.¹ Desde que el Juicio final tentara al autor de *Los milagros de Nuestra Señora* este tema desaparece de la poesía española hasta ser recuperado, en la segunda mitad del siglo XVI, por Aldana, quizá el autor más polifacético y controvertido de la literatura española del momento.

Junto con la literatura, el Arte medieval de toda la Europa Occidental también se hizo ampliamente eco del tema. En España, contamos con la espléndida versión del Juicio final que se nos ofrece en la Catedral de León y que es coetánea de la obra de Berceo. A esta manifestación arquitectónica hay que añadir los juicios finales de Játiva y Mallorca, pintados por Yáñez, el gran fresco del hospital de la Misericordia, de Luis de Valdivieso, y el Juicio final de la sala capitular de Toledo, de Juan de Borgoña. En Alemania, donde los libros de grabados sobre temas bíblicos proliferaron, alcanzando un extraordinario auge las 'imágenes de devoción', sobresalen las magníficas xilografías de Dürero y de Michael Wolgemut sobre el tema de la muerte y el Apocalipsis: 'Las siete trompetas' (comienzos del siglo XV), 'Los cuatro jinetes' (1485), 'La danza de los muertos' (1493). En Francia, los libros de miniaturas, como el *Evangéliere* d'Henri III, de 1045, o las *Heures* d'Etienne

Chevalier (s.XV) recogen el tema del Juicio. Pero las manifestaciones pictóricas más conocidas y sobresalientes son, sin duda, las italianas: el Juicio Universal de Giotto, en Padua (Capilla de los Scrovegni), el de Fra Angelico, en Florencia, (Museo de San Marcos), el de Miguel Angel, en Roma, (Capilla Sixtina).

Junto a las manifestaciones plásticas anteriores, las teatrales fueron quizá las que más ampliamente se ocuparon y divulgaron este tema. Durante el siglo XIV, en Florencia, por ejemplo, las representaciones del Juicio final, que habían perdido por entonces el carácter dogmático que las había caracterizado hasta ese momento para convertirse en un sermón de penitencia, resultaron ser un acontecimiento frecuente y muy popular. Las escenificaciones de este tema en la ciudad del Arno se realizaron de forma tan solemne y espectacular que llegaron a ejercer un influjo fundamental sobre la manera de representarlo en las artes plásticas.²

Durante todo el siglo XV el drama religioso alcanza un extraordinario auge en toda Europa occidental. Celebrar los ciclos vitales del cristianismo, nacimiento, muerte y resurrección de Cristo, así como la festividad del Corpus Christi y la entrada de monarcas y nobles en una ciudad, era motivo justificado para sacar a la calle los carros o construir los entarimados para escenificar uno de los tantos temas dramáticos religiosos que se dieron en la época, de entre los cuales era frecuente, junto con el de la Ascensión de la Virgen, el del Juicio final.

En su conjunto las *Octavas* de Aldana recrean un magnífico Juicio final del que destacan sobremedida los versos dedicados a la salida de los muertos de sus tumbas así como los que tratan de la resurrección de la carne (vv. 65–128), un período de sesenta y tres versos, que contiene las imágenes más impresionantes del poema. En esos versos el poeta nos describe lo que ve: cabezas asomadas a las sepulturas y cadáveres en estado de descomposición que llevan sus lápidas a cuestas.³

Las mismas imágenes son recogidas por la iconografía medieval. Por ejemplo, en el tímpano de la portada occidental (puerta principal) de la Catedral de Saint-Etienne, en Bourges, Francia, de mediados del siglo XIII, aparecen esos mismos muertos con sus sepulturas, unos levantándolas, otros llevándolas sobre las espaldas. En el fresco de Fra Angelico aparece una hilera de sepulturas abiertas pero, contrariamente a lo que sucede en el poema, éstas se encuentran vacías dando a entender con ello el autor que la resurrección ya ha tenido lugar no prestando más atención al suceso. La xilografía de Michael Wolgemut, ‘La danza de los muertos’, también recoge el episodio de las lápidas.

Las imágenes sobre el estado de putrefacción que presentan los resucitados (vv.94–96) hay que buscarlas fuera de las representaciones habituales de este tema. Uno de los mejores ejemplos pertenece al ámbito de la escultura, se trata de la Magdalena de Donatello. La insistencia por parte de Aldana en el detalle realista es fruto del deseo de poner en la conciencia propia y en la ajena el sentido transitorio de la vida y la proximidad de la muerte.

Esas tremendas imágenes, cuyo precedente más temprano en Florencia (ciudad importante en la vida del poeta puesto que en ella se educó y formó intelectualmente) es una alegoría de la muerte que se encuentra en la Iglesia Baja de ese lugar, donde San Francisco está señalando a un esqueleto coronado en su ataúd, están en la línea de procedimientos de meditación de la espiritualidad franciscana prolongada durante toda la Edad Media.

Lo más interesante y que atrae más la atención del receptor en las manifestaciones pictóricas de los juicios finales es la representación del infierno, lugar en el que, a raíz de esa ya mencionada nueva concepción del Juicio final como sermón enteramente didáctico se acentuaron de forma especial los tormentos.⁴

El infierno de Aldana transmite, de forma escueta y puntual, esa idea de caos y confusión, de dolor y de desesperación, de sufrimiento extremo que tan gráficamente aparecen en los Juicios de Giotto, Angelico o Nardo di Cione. En dichos frescos aparecen magnífica y cruelmente ilustradas todo tipo de torturas que el hombre pueda imaginar.

La salida apresurada del infierno de los demonios que van al encuentro de los condenados para hacerlos descender a él está recogida por Giotto, Angelico, Nardo di Cione, y Botticelli. Fuera de una representación del Juicio final, Durero en su xilografía de 'Los cuatro jinetes' (1483), en el margen derecho inferior del grabado, plasma una magnífica boca de dragón que, completamente abierta, hace la función de puerta de entrada al infierno.

Esa extraordinaria descripción que los artistas mencionados realizan de las torturas padecidas en el oscuro abismo infernal fueron recogidas con tanta o mayor precisión por Berceo (s. XIII). Si tuviéramos delante el infierno de Fra Angelico podríamos ir comparando e identificando con asombro cómo los suplicios enumerados detalladamente en los *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, son representados casi exactamente por Angelico. Las 'serpientes e los escorpiones' (p.39), las 'malas zenas e peores yantares', el 'grant fumo a los ojos', 'el grant fedor a las nazares', el 'vinagre a los labros', el 'fuego a las gargantas' (p.40), e incluso la tortura de recibir por la boca las riquezas amasadas en la existencia terrena licuadas e hirviendo, 'metránlis por las bocas el oro regalado' (42), todas ellas se encuentran en Angelico.⁵ La tortura de colgar por la lengua a los 'escatimadores' y a los que 'testiguan en falso' están magníficamente contenidas en Giotto.

Contrariamente, pues, a lo que ocurre en los Juicios finales pintados más célebres, y en algunas obras literarias como la de Berceo o el *Libro de Miseria de Omne*, que tratan extensamente y en detalle el tema de la tortura, Aldana pasa rápidamente por ello.⁶ En lugar de cargar las tintas sobre los condenados y enumerar las penas que han de sufrir en el infierno, ha preferido desarrollar el tema de la resurrección de los muertos. El hecho de que Aldana centre la atención sobre la muerte en detrimento de la minuciosa descripción de los suplicios infernales, pone de manifiesto el cambio experimentado por el tema

del 'más allá' en el Renacimiento, época en la que la idea medieval de un Dios que impone severos castigos ha sido relegada.

En cuanto a las coincidencias que las *Octavas* presentan con la dramaturgia religiosa medieval, no interesa tanto mencionar coincidencias de tipo textual (aunque, evidentemente, existen, como por ejemplo, el pasaje asombrosamente realista mencionado más arriba y que trata de la fantástica resurrección de la carne, viene recogido también en algunos cantos sibilinos medievales: 'En la primera carn tornaran/ No seran tan luyin los cabells/ Ni les dents ni les ungles de sells/ Que no sien allogar ficates/ D'on ellas seran separades') como poner de relieve el enfoque, a mi entender, manifiestamente teatral, que se le da al tema para que cumpla lo mejor posible la finalidad didáctico-moral y meditativa para la que ha sido concebido.

En primer lugar, en las *Octavas* se hace explícita mención de los lugares que tradicionalmente configuran el desarrollo del tema del Juicio Final: Paraíso-Cielo, Tierra e Infierno.

Siguiendo la tradición escenográfica medieval, el poeta sitúa el lugar que le corresponde al Paraíso en 'alto' (v.5). En ese lugar elevado, y a modo de telón de fondo, viene representado el Cielo, propiamente dicho, al pie del cual se encuentra el trono que ocupará Dios en su papel de juez universal. El Cielo viene caracterizado como lugar especialmente luminoso, luminosidad conseguida gracias a la 'maquina de luz' (v.11) que los 'espíritus alados' (v.10) 'van componiendo'. El poeta hace explícita mención a la tramoya como técnica puesta al servicio del teatro medieval para conseguir un espectacular efecto lumínico que materializase en escena el principio de lo maravilloso.

Forma parte también del juego tramoyístico la presencia de los astros, alusión, o al menos reminiscencia, a los fastuosos decorados medievales que solían estar levantados sobre un escenario octogonal y cuyas paredes revestidas con damascos y telas de raso, llevaban un sol y una luna que se oscurecían artificiosamente.

Tras la presentación del Cielo aparece el lugar destinado a representar la Tierra. El elemento fundamental que destaca en él es la trampilla, trucaje ampliamente utilizado, entre otros, por el teatro asuncionista medieval para hacer aparecer y desaparecer a los personajes.

Finalmente encontramos mencionado el lugar del Infierno en su doble manifestación espacial: exterior e interior.

La enorme cabeza de dragón (Dürero, 'Los cuatro jinetes', xilografía de la Biblia de Grüninger, 1485), elemento principal del decorado externo del infierno, no aparece mencionada en el poema, sin embargo, el poeta hace una clarísima mención a una doble abertura: una situada en la superficie del hipotético escenario que se abriría con un 'terrible estruendo', y por la que saldrían, por el mismo procedimiento de trampillas utilizadas en el escenario de la Tierra para la salida de los muertos, 'millares de demonios del abismo' (vv. 134-36).

El entarimado del infierno además de presentar una o varias aberturas en la superficie, presentaría una abertura delantera tapada por una cortina que de vez en cuando descubriría el interior para dejar entrever esas 'carátulas', 'estantiguas' y 'visajes', mencionadas en el poema, y sobre las que tradicionalmente recaía la misión de provocar el horror entre el público. Cuanto mayor fuera el pavor inspirado por esos seres más alabanzas recibía el auto sacramental representado. Sirva de muestra la opinión de un atento espectador de las múltiples representaciones sacras que en España tenían lugar en el siglo XV, Fernando de Basurto, quien en su *Descripción poética del Martirio de Santa Engracia* menciona y opina favorablemente sobre una escenificación del Juicio Final que tuvo lugar en Zaragoza en 1533: 'Fue un carro mui bueno y cosa que se miró con mucha atención, porque avía un infierno con grandes caras espantosas de demonios y devisadas, mui feos y de espantosos vestidos'.⁷

La situación espacial de los lugares Paraíso-Cielo, en lo alto, Tierra e Infierno, en una situación inmediatamente inferior, y su seguimiento minucioso en el poema ¿no trae a la mente el esquema básico de las representaciones religiosas medievales, formado por un gran entarimado, horizontal o vertical, dividido en tres lugares escénicos, alzados a distinto nivel, orientados de arriba a abajo, y de este a oeste, en el que encontrarían su correspondencia los tres lugares mencionados?

Uno de los elementos de mayor teatralidad en el drama religioso medieval lo constituía la extraordinaria afluencia de personajes que desarrollaban la acción. El gran número de éstos, a veces cientos de ellos, hacía peligrar la representación:

[...] fue tan grande la gente que cargó en tan pequeño espacio [cuenta Fernando de Basurto en la crónica mencionada], y tantos los tabladros que se hicieron, que murieron algunas cabalgaduras del trabajo que pasaron en la gran apretura de la gente, y no sólo esto, mas aun muchas personas se vieron en mucha afrenta por goçar de la fiesta.⁸

En el poema de Aldana están ampliamente representados todos los personajes que podían intervenir en una representación del Juicio: seres angélicos, figuraciones alegóricas como la de la Naturaleza, la Fama, el Tiempo, la Muerte, muertos, demonios y fantasmas. En todos y cada uno de esos personajes el autor precisa con claridad la mímica del rostro, la gesticulación corporal y el movimiento que desarrollan. Los 'arcángeles', delante de Dios, se muestran sonrientes, la Naturaleza tiene la expresión turbada, el Tiempo hace muestras de cansancio, la Fama aparece desalentada. Esas 'gentes' que salen del 'cavernoso centro' del infierno que en 'larga procesión' caminan con 'temor desesperado' hacia el Valle de Josafat, donde serán juzgados, difieren en 'mostrar pena o consuelo'. En cuanto al dinamismo, éste recorre todo el poema. El aspecto de superpoblación que presenta el Paraíso no impide que los 'miles de espíritus alados' que en él se

encuentran vayan de aquí para allá afanosamente construyendo la 'máquina de luz', de la que ellos mismos son parte integrante. Esa superpoblación que presenta el Paraíso es compartida igualmente por los otros dos lugares inferiores. Sobre el escenario en el que se representaría la Tierra vemos infinitas cabezas saliendo de las tumbas y numerosos muertos en 'larga procesión'. Sobre y dentro del escenario que representa el Infierno, 'millares de demonios' 'sin cuenta ni guarismo' saliendo del abismo.

Las precisiones mímicas de los rostros, así como los gestos y el movimiento escénico de los personajes dotan al poema de una gran visualidad que alcanza su máxima expresión con la repugnante imagen de los cadáveres mutilados de los versos 95 y 96. Ese cadáver carente de un ojo o aquel otro al que le falta una oreja, a causa de la putrefacción de la carne, forman parte especial del montaje visual o teatral que el poeta construye para causar un profundo efecto de horripilancia en el receptor de la obra, y que como hemos visto más arriba, en palabras de Fernando de Basurto, era uno de los aspectos más cuidados en el teatro medieval, conseguidos gracias a un extraordinario manejo del maquillaje. Otro procedimiento muy eficaz destinado a conseguir fuertes emociones en el espectador era la máscara que en el teatro medieval lucían fundamentalmente los demonios. Con ellas se conseguían esas 'grandes caras espantosas de demonios y devisadas' de las que habla Basurto en su *Descripción poética del Martirio de Santa Engracia*.⁹ En las *Octavas*, el término 'carátulas', única mención por otra parte que se hace a uno de los ámbitos más espectaculares del teatro medieval, el vestuario, aparece localizada en el espacio del infierno pero sin referencia explícita a que las lleven los demonios.¹⁰ Los personajes de las *Octavas*, que representan de forma fiel la tipología de las manifestaciones artísticas que tratan el Juicio final, con su deslumbrante o espantosa apariencia física, según el lugar, Paraíso, Tierra, Infierno, en el que les toque desempeñar su papel, a los que podemos imaginar perfectamente más disfrazados que vestidos, cuya actuación se limita a la ejecución de unos movimientos mímicos y una gestualidad corporal totalmente convencionalizada en dichas manifestaciones, tanto iconográficas como dramáticas, recuerdan plenamente al histrión medieval.

El efecto de espectáculo que el autor consigue en las *Octavas*, fundamentalmente a través de la escenificación mental a la que somete el tema y a la introducción de unos personajes-actores, es completado por una serie de signos auditivos, visuales e incluso olfativos referidos especialmente al lugar del infierno: el 'terrible estruendo' con el que se abre el infierno, los 'alaridos' de los condenados y torturados que suenan dentro, el sonido aterrador de la trompeta anunciadora del comienzo del Juicio, el 'fuego horrendo', los 'montes de humo', la 'niebla' que exhala el 'cavernoso centro'. Todos esos efectos sensoriales recuerdan de forma clara la escenografía medieval utilizada en la representación del tema del Juicio final.

La presencia de un personaje que asume el papel de testigo-ocular, de informador y participante en lo que describe (v. 61), es otro de los elementos que también imprimen carácter teatral al poema. Este personaje que describe con cierto orden lo que percibe de forma completa y simultánea, lo que está teniendo lugar delante de él, esta especie de Calliopo terenciano, que asume no sólo el papel de presentador sino incluso de escenógrafo, introduce un distanciamiento significativo entre lo que describe y el espectador que redundará en la teatralidad del tema al producirse el fenómeno del Teatro en el Teatro, la más expresiva muestra de lo teatral.¹¹ La presencia de este fenómeno queda establecida desde el inicio del poema cuando el testigo ocular muestra a los 'miles de espíritus' alados construyendo la 'máquina' que ha de iluminar el Paraíso y al mismo tiempo los muestra como personajes-actores de ese mismo espacio escénico. El distanciamiento entre lo que ocurre en el escenario y el receptor también viene dado por el cambio efectuado por esos tramoyistas a la vista del público, una acción que origina de nuevo ese fenómeno del Teatro en el Teatro.¹²

El poema de Aldana es una exhortación, dirigida en principio a sí mismo, a la renuncia de lo mundano y orientada a preparar una buena muerte. En este sentido es una especie de 'sermón' al estilo de los que realizaban en la Edad Media franciscanos y dominicos con la finalidad de mover a la reflexión, a la meditación y a la penitencia. Las *Octavas*, en tanto que fruto de una visión moralístico-catequística de la vida, conectan con la iconografía y el arte dramático religioso del medievo, entregado, en su mayor parte, a desarrollar y divulgar esa idea.¹³ Pero las *Octavas* no conectan solamente con el mundo medieval en ese sentido ideológico-espiritual sino que, y esto es lo verdaderamente interesante del poema, la conexión se produce también en el método o procedimiento expositivo de esa espiritualidad. Tanto la Iconografía, sobre todo pictórica, como la escenificación del teatro religioso medieval transmiten la idea del Juicio final a través de recursos visuales, forma, color, mímica, gesticulación, movimiento. Aldana en su poema intenta plasmar con la misma eficacia que esas artes el tema del Juicio final por eso adopta una técnica compositiva que emula la teatralidad del drama medieval. Sin embargo, hay una parte del poema en la que ni siquiera esa técnica se manifiesta eficaz (vv.94-128). ¿Cómo poner en escena el minucioso proceso de restitución de la carne? ¿Cómo pintar o escenificar las imágenes que describen la 'sangre caliente' bajando por las 'secas y heladas venas', o los 'blancos huesos' que se buscan y 'corren a juntarse para de nuevo manto cobijarse'? No hay, o mejor dicho, no había modo posible, ni iconográfico ni escenográfico de representar esas impactantes imágenes. Sólo la palabra poética, mediante su extraordinario poder sugeridor o evocador podía crear las imágenes más insólitas del poema poniendo decididamente de manifiesto su supremacía sobre la técnica teatral y las artes.

NOTAS

- ¹ El tema del Juicio Final, su esencia pervive en la dramaturgia castellana primitiva. Véanse: Cristóbal de Castillejo, *Para la noche de Navidad*, en *Obras*, IV, edición y notas de J. Domínguez Bordona (Madrid: Clásicos Castellanos, 1958), p.178; Gil Vicente, *Auto de la Sibila Casandra* (vv. 620-54), en *Teatro*, edición de T.R. Hart (Madrid: Taurus, 1983), p.75; y Diego Sánchez de Badajoz (segunda mitad del XVI), *Farsa de juegos de cañas*, en *Recopilación en metro*, Libros de antaño, edición de D.V. Barrantes (Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1882). Véase también Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des rois catholiques à Philippe II* (París: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1965), p.130.
- ² Véase Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963), pp.173-74.
- ³ Cito por la edición de José Lara Garrido, *Francisco de Aldana: Poesía castellana completa* (Madrid: Cátedra, 1985).
- ⁴ Para lo que se hacía uso frecuente de *La Divina Comedia* de Dante. Botticelli ilustró, concretamente, el canto XVIII del Infierno dantesco.
- ⁵ Cito por la edición de Arturo M. Ramoneda, *Gonzalo de Berceo: Signos que aparecerán antes del Juicio Final; Duelo de la Virgen; Martirio de San Lorenzo* (Madrid: Castalia, 1980).
- ⁶ Véase Jane E. Connolly, *Translation and Poetization in the Quaderna Via: A Study of the 'Libro de Miseria de Omne'* (Madison, 1987), 'De die iudici', cuadernas 476-78 y 482.
- ⁷ Véase Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII* (Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1987), p.10. El subrayado es mío.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ *Ibid.*
- ¹⁰ En el teatro medieval podía ocurrir también que las máscaras fueran portadas por otro tipo de personajes como los muertos, significando en este caso que el personaje que la ostentaba había llevado una vida licenciosa, o incluso el mismo personaje de la muerte que solía llevar la cabeza cubierta con un casco pero ocasionalmente podía lucir una careta como ocurre en la *Farsa de la muerte* de Diego Sánchez de Badajoz, donde la muerte lleva máscara como 'calaberna' de finado. La muerte portadora de horrible máscara, así como el diablo, está representada en la iconografía medieval: véase Durero, 'El caballero, la muerte y el demonio', donde aparece la muerte con una máscara.
- ¹¹ Este personaje situado delante de un atril leía las obras de Terencio mientras abajo gesticulaban los 'Mimi' o histriones. El personaje que asume en las *Octavas* el papel de presentador también recuerda al emperador de la miniatura de Jean Fouquet, 'El martirio de Santa Apolonia', que con la batuta en una mano y el libro que contenía letra y música en la otra, servía, a la vez, de apuntador y de guía escénico, como ocurre hoy en día en el *Misterio* de Elche.

Algo parecido ocurre en la *Farsa del Juego de cañas* de Diego Sánchez de Badajoz. Siguiendo el introito del autor tenemos que la acción dramática

debió de desarrollarse en una tablado situado, '[...] en parte que todo el auditorio lo vea', tablado que a su vez está dividido en dos partes: un arriba, que ocupará la Sibila ('que ha de estar en parte alta', y desde la cual dominará todo el movimiento escénico desarrollado abajo), y un abajo que, no sólo abarcará el tablado propiamente dicho, sino también toda la zona en que se sitúa el público espectador, pues ella ha de estar '[...] de manera que sojuzgue a todos y todos la vean', un todo que afecta tanto a los personajes dramáticos como a los espectadores en cuestión. La Sibila permanecerá sentada durante toda la actuación en una silla. La silla, objeto casi omnipresente en todas las obras de Sánchez de Badajoz, significa que el que la ocupa es el encargado de hacer oír la voz de la autoridad: '[...] todas las demás figuras han de estar y representar en parte escondida, donde nadie las pueda ver salvo la Sibila porque ha de dar razón de lo que hicieren'. La Sibila es la única que tiene acceso a la parte del escenario y será quien deba hacer explícito lo ocurrido al resto de los personajes y al público en general, aclarando al mismo tiempo la formulación alegórica de ello.

¹² Véase Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo* (Madrid: Taurus, 1992), p.179.

¹³ Esta idea desaparece puntualmente en el Renacimiento español para volver a resurgir fortalecida en el Barroco. Así, por ejemplo, en *El mágico prodigioso* de Calderón, Cipriano que cree tener en sus brazos la propia persona de Justina (por las artes de Demonio con quien firmara un pacto con su sangre) se encuentra al quitarle el velo que se trata de un esqueleto que gravemente le avisa: 'Así, Cipriano, son/ todas las glorias del mundo'. Véase A. Valbuena Briones (ed.), *Pedro Calderón de la Barca: Obras completas*, 3 vols (Madrid: Aguilar, 1969), I (*Dramas*), 636.