

# Teatralidad en la Biblia y la Biblia en el teatro. Eslabones perdidos

Julio TREBOLLE BARRERA

Universidad Complutense de Madrid  
trebolle@filol.ucm.es

A José Paulino Ayuso, *in memoriam*

## RESUMEN

Los textos de la Biblia atesoran un rico potencial de teatralidad. Así, el libro de *Job* contribuyó al desarrollo de la concepción del *Theatrum Mundi*. Sin embargo, la concepción judía y cristiana del mundo y de la historia, a pesar de sus tragedias y Pasiones, está muy alejada de la tragedia griega. La figura de Job sirve de contraste a lo trágico en la tragedia *El Rey Lear*. Una fórmula de exorcismo originaria de la Biblia aparece en *Hamlet*, *Macbeth* y en obras de tema fáustico –*El mágico prodigioso* y los *Faustos* de Marlowe y de Goethe–, como también sorprendentemente en *Don Quijote* y en otras muchas obras en las que el diablo se presenta en escena. La *Salomé* de Oscar Wilde se inspira en el lenguaje del *Cantar de los Cantares* y de las profecías apocalípticas. La ritualidad y la sacralidad son comunes a la Biblia y al teatro en la búsqueda de representación de lo invisible a través de lo visible.

**Palabras clave:** Teatro, Biblia, tragedia, libro de Job, Rey Lear, Don Quijote, Salomé.

## Theatricality in the Bible and the Bible in the theater. Missing links

## ABSTRACT

The texts of the Bible treasure a high amount of theatrical potential. Thus, the book of *Job* constituted the basis of the *Theatrum Mundi*. Nevertheless, the Jewish and Christian conception of the world and history, despite its tragedies and Passions, is far removed from Greek tragedy. The figure of Job constitutes a contrast to the tragic in *King Lear*. An exorcistic formula from the Bible appears in *Hamlet*, *Macbeth*, and in plays of the Faustian theme –*El mágico prodigioso* and Marlowe's and Goethe's *Fausts*–, as well as, surprisingly, in *Don Quixote* and in many other plays where the devil appears on stage. Oscar Wilde's *Salome* finds inspiration in the language of *Song of Songs* and of apocalyptic prophecies. Rituality and sacredness are common to the Bible and theatre in the quest for representation of the invisible through the visible.

**Keywords:** Theater, Bible, tragedy, book of Job, King Lear, Don Quixote, Salome.

SUMARIO: 1. El judaísmo y el cristianismo ante el teatro y la tragedia. 2. La figura de Job en el *Theatrum Mundi: El rey Lear*. 3. Escenas de conjuros y exorcismos: de *Macbeth* a *Don Quijote*. 4. La tragedia «Salomé» entre el *Cantar* y el *Apocalipsis: eros y thánatos*. 5. La ritualidad común a la Biblia y al teatro.

FECHA DE RECEPCIÓN: 15 DE 05 DE 2013  
FECHA DE ACEPTACIÓN: 23 DE 06 DE 2013

En los últimos años de la vida de Shakespeare el puritanismo iconoclasta comenzó a proscribir el teatro en Inglaterra hasta su total prohibición entre 1642 y 1660. En aquellos años florecían en España el teatro de Calderón y la imaginería barroca. Pero el mundo del teatro no dejaba de suscitar reparos morales e incluso la censura. Los puritanos ingleses creían ser fieles a la Biblia prohibiendo el teatro; Calderón creía serlo poniendo en escena figuras y temas bíblicos. ¿Proscribe la Biblia el teatro o lo promueve e inspira? ¿Cae la representación teatral bajo el mismo interdicto bíblico que la representación plástica?

## 1. EL JUDAÍSMO Y EL CRISTIANISMO ANTE EL TEATRO Y LA TRAGEDIA

Los judíos de Alejandría podían conocer la larga tradición teatral del antiguo Egipto. Escritos de época tardía conservan textos dramáticos de tiempos antiguos, en prosa, en verso o en una mezcla de prosa y poesía. Se conocen títulos y fragmentos de obras como *El nacimiento y apoteosis de Horus*, pieza histórica de gran espectáculo que se remonta a la época del Imperio Antiguo; o también *La derrota de Apofis*, comedia de comienzos de la dinastía XVIII a.C., así como otras de fecha antigua, aunque imprecisa: *El combate de Tot contra Apofis*, *Horus picado por un escorpión*, *Isis y sus siete escorpiones*, obra ésta de contenido moral, o *El regreso de Seth*, de propaganda política. Todas ellas presentaban a los dioses con caracteres humanos al modo de las tragedias griegas<sup>1</sup>.

Una veintena de ciudades de la Palestina helenístico-romana disponían de magníficos teatros, algunos de los cuales han sido restaurados y son sede de importantes festivales de teatro, música y danza. Sobresalen los teatros de Cesarea del mar, Samaria, Beth-Shean, Séforis, Gerasa o Jerash (con tres teatros, dos de ellos intramuros), Bozrah, Filadelfia, Petra y Rabbath-Ammon –la actual Amán–, pero también otros de poblaciones más pequeñas como Dor, Maiumas (cerca de Cesarea), Hippos o Susita, Dionysias, Abila y Gadara (Umm Keis). Distaban entre sí más o menos unos veinte kilómetros y se alzaban incluso en lugares próximos al desierto. Ello da idea del grado de cultura alcanzado en el país en una época convulsa pero inmensamente creativa como fue la que precedió y siguió al cambio de era.

En Palestina los judíos, las mujeres en particular, tenían vedada la asistencia a los espectáculos de teatros, circos y anfiteatros. Así lo atestiguan fuentes rabínicas que reflejan el punto de vista de los rabinos de Palestina como *Génesis Rabbá* (87,7) y el tratado talmúdico *Avoda Zará* (16a y 18b). Inscripciones de Mileto y de Afrodiasias muestran que, por el contrario, los judíos de la diáspora frecuentaban los teatros sin que les preocupara demasiado el carácter pagano de unos espectáculos ligados a cultos como el de Dionisio. A los rabinos no les alarmaba tanto la supuesta frivolidad del mundo teatral y la exhibición en escena de cuerpos desnudos sino más bien la creati-

<sup>1</sup> D. Étienne, *Le théâtre égyptien*, Éditions de la Revue du Caire, 1942, pp. 111-113.

vidad inherente al teatro y, en concreto, la creación de un tipo de sacralidad ficticia o real pero potencialmente alternativa a la del culto religioso. El hecho es que no existió un teatro judío hasta el siglo XIX, aunque se puedan rastrear sus primeros pasos en el Renacimiento y en el siglo XVIII. Tampoco el mundo cultural islámico conoció la experiencia del teatro. Borges muestra a un Averroes incapaz de captar el verdadero sentido de las palabras «tragedia» y «comedia» en Aristóteles: «Nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir»<sup>2</sup>.

Sin embargo, en la época helenística y en el ambiente cultural de la ciudad de Alejandría existía un teatro destinado a un público judío. En un período impreciso, entre mediados del s III a.C. y mediados del s. I a.C., un judío alejandrino llamado Ezequiel el Trágico escribió en griego tragedias inspiradas en temas bíblicos, inaugurando así una tradición que alcanzaría gran éxito y desarrollo en el teatro europeo. De su obra *Exagogé* se conservan 17 fragmentos con un total de 269 versos. En ella escenificaba episodios del libro del *Éxodo* y en particular un sueño simbólico en el que Moisés tenía una visión del trono divino en lo alto de la montaña del Sinaí. No deja de resultar sorprendente que un autor judío monoteísta alcanzara a concebir una apoteosis de Moisés en la que el mismo Dios le cede asiento en su trono divino. La referencia a la celebración de la fiesta de la Pascua muestra que esta obra estaba destinada a un público judío<sup>3</sup>.

Determinados pasajes y personajes bíblicos inspiraron desde muy pronto la creación y representación de obras teatrales. Los textos de la Biblia atesoran un rico potencial de teatralidad. Simon Levy, conocido director de teatro israelí, descubre en ellos acotaciones escénicas muy precisas sobre el tiempo, el espacio, el movimiento, el vestido, la iluminación u otras indicaciones que invitan a la representación teatral de numerosas escenas bíblicas. En su obra *La Biblia como teatro* analiza con detalle la presentación en escena de figuras femeninas como la concubina de Gibeá, Débora, Tamar, Rut y Ester y también de otras masculinas como Elías, Jonás, Ezequiel, Moisés, Jehú y David<sup>4</sup>.

Herodes es una típica figura bíblica que pasó muy pronto de la narración al teatro. Según Flavio Josefo este rey construyó en Jerusalén un teatro de madera y más tarde en Cesarea otro de piedra, lo que marca el tránsito en esta época de las construcciones temporales en madera a las permanentes en piedra y mármol<sup>5</sup>. Desde el teatro medieval al *Trauerspiel* barroco el rey Herodes se convirtió en prototipo del tirano acompañado siempre por la contrafigura de un mártir, Juan Bautista en este caso. Como afirmaba Walter Benjamin, «los dramas que tienen a Herodes como protagonista... tienen puntos de contacto con las tragedias de mártires»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> J.L. Borges, «La busca de Averroes», en *El Aleph*, Madrid, 1997, p. 106

<sup>3</sup> P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezechiel le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden – Boston, 2006, pp. 15 y 141.

<sup>4</sup> S. Levy, *The Bible as Theater*, Brighton, 2000, p. 5. Cfr. igualmente, N. Ararat, *Drama in the Bible*, Jerusalem, 1997, p. 2.

<sup>5</sup> A. Lichtenberger, «Jesus and the Theater in Jerusalem», en *Jesus and Archaeology*, ed. J.H. Charlesworth, Grand Rapids MI – Cambridge UK, 2006, pp. 283-300.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, 1990, p. 57.

La figura del rey Saúl parece poseer una dimensión trágica. No sin razón inspiró a Vittorio Alfieri la tragedia que lleva su nombre (1782), en la que asistimos a la degradación de un carácter fuerte, un héroe fiado de su poder y rebelde frente a un Dios tiránico como el proclamado por Samuel y el sacerdote Abimelec. Arrastrado por sus titánicas pasiones, muere en la soledad trágica del suicidio. Mientras que los suicidas del mundo grecorromano mueren con estoica dignidad y *contemptus mundi* como Sócrates o Séneca<sup>7</sup>, Saúl es reprobado en la Biblia por dejarse caer sobre la espada al igual que Catón el Joven quien, tras leer el *Fedón*, se arroja sobre su espada para no caer en manos de César. Más tarde Shakespeare hará exclamar a Macbeth: «¿Por qué tendría que actuar como un necio romano y perecer sobre mi propia espada?» (*Macbeth*, VII, iv, 30)<sup>8</sup>.

El historiador Leopold von Ranke hacía de este rey el primer personaje trágico de la historia. Igualmente, Gerard von Rad, representando un estado de opinión generalizado entre los biblistas, aproxima esta figura a la tragedia griega<sup>9</sup>. K.-P. Adam llega a proponer que el relato del suicidio del rey Saúl puede responder a influjo de la tragedia griega, explicable en el contexto de las relaciones entre el mundo griego y el de Israel en el s. IV a.C.<sup>10</sup>. En el fondo de esta cuestión late un problema no resuelto: la definición de tragedia y de lo trágico en el marco de los contactos entre el mundo clásico y el bíblico oriental<sup>11</sup>.

Otros personajes bíblicos como Job, Sansón, Jeremías o David, parecen poseer una dimensión trágica. Pero, las discusiones en torno a la cuestión de si existen, o no, motivos trágicos en los textos bíblicos, no hacen sino poner de relieve la dificultad de definir no sólo la tragedia como género literario, sino también lo que con Unamuno podría denominarse «el sentimiento trágico de la vida». Es ésta una categoría atemporal y universal que puede hallarse tanto en el libro de *Job* como en Esquilo, Sófocles, Shakespeare o Racine. Según María Zambrano (1995), «La tragedia de Job de no haber hallado solución completa con la vuelta del favor divino, sería el núcleo de toda tragedia y por tanto de la forma misma de este género que como tal contendría toda posible tragedia: el hombre encerrado dentro de su existencia, a solas, sin más»<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> A.J.L. Hooff, *From Autothanasia to Suicide. Self-killing in Classical Antiquity*, London-New York, 1990, pp. 85-96.

<sup>8</sup> William Shakespeare, *Macbeth*. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, 1987, p. 325.

<sup>9</sup> G. von Rad, *Theologie des Alten Testaments, Band I. Die Theologie der geschichtlichen Überlieferungen Israels*, München, 1969, p. 337; J.Ch. Exum, *Tragedy and Biblical Narrative. Arrows of the Almighty*, Cambridge, 1992, pp. 16-42; Y. Amit, *Hidden Polemics in Biblical Narrative*, Leiden, 2000, pp. 173-176; W.L. Humphreys, «The Tragedy of King Saul: A Study of the Structure of 1 Samuel 9-31», *Journal for the Study of the Old Testament* 6 (1978), pp. 18-27.

<sup>10</sup> K.-P. Adam, *Saul und David in der jüdischen Geschichtschreibung. Studien zu 1 Samuel 16 - 2 Samuel 5*, Tübingen, 2007; id. «Nocturnal Intrusions and Divine Interventions on Behalf of Judah. David's Wisdom and Saul's Tragedy in 1 Samuel 26», *Vetus Testamentum* 59 (2009), pp. 1-33.

<sup>11</sup> Cfr. los capítulos «El drama de la creación y la visión 'ritual' del mundo», «El dios malo y la visión 'trágica' de la existencia» y «el mito 'adámico' y la visión 'escatológica' de la historia», en P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, 1960, pp. 465-608.

<sup>12</sup> M. Zambrano, «El 'Libro de Job' y el pájaro», en *El hombre y lo divino*, México, D.F., 1995, pp. 385-40.

En el personaje y en el libro de *Job* se ha querido reconocer el carácter e incluso la forma de una tragedia comparable a las de Eurípides<sup>13</sup>. Ya Quevedo escribía que «en cierto género [es] un poema dramático, una gravísima tragedia, en que hablan personas dignas della, todos reyes y príncipes; el lenguaje y locución digna de coturno; magnífica y decorosamente grande»<sup>14</sup>. El prólogo del libro de *Job*, los diálogos, las noticias de mensajeros, la aparición última del Dios Yahvé y el epílogo final ofrecen puntos de comparación con una tragedia griega, pero el texto bíblico no pertenece al género teatral y, menos todavía, al específico de una obra trágica.

La concepción judía del mundo y de la vida está según George Steiner muy alejada de la tragedia, al igual que «el cristianismo es una visión antitrágica del mundo»<sup>15</sup>. Otro pensador judío, Ludwig Wittgenstein, afirma: «La tragedia consiste en que el árbol no se dobla sino que se rompe. La tragedia es algo no judío»<sup>16</sup>. Otro filósofo, Karl Jaspers, afirma igualmente que «la redención cristiana contradice la idea de la tragedia»<sup>17</sup>, y un reconocido teólogo, Urs von Balthasar, sostiene que «[*Job* trata] una situación muy cercana a la de una tragedia griega»<sup>18</sup>. Por el contrario, Northrop Frye considera que el libro de *Job* lejos de ser una tragedia es una verdadera comedia por el simple hecho de terminar con un *happy end* como es el final feliz de la *Divina Comedia*. Dante justificaba el título de *Comedia* conforme a la concepción clásica que prescribía para la tragedia un comienzo feliz y un final desgraciado y lo contrario para la comedia. Este esquema —«primero el mal y luego el bien»— es, según Max Weber, conatural al modo de pensar bíblico. Josef Roth concluye su reescritura de la historia de *Job* con un final milagroso para escándalo de los críticos que lo consideran un final imposible en una novela moderna<sup>19</sup>. En el judaísmo y en el cristianismo el final ha de ser siempre un *Alehuja*, como en el libro de los Salmos o en el *Mesías* de Hendel.

Pero si no existe tragedia en la Biblia y por ende tampoco en el judaísmo y en el cristianismo, durante siglos existió un teatro cristiano inspirado en episodios y personajes de la Biblia. Los Misterios del medioevo o *Mystery Plays* (ciclos de Chester, York y Wakefield) así como los autos sacramentales del barroco español escenificaban los misterios bíblicos desde Adán y Eva hasta la muerte de Cristo, su descenso a los infiernos y resurrección de entre los muertos<sup>20</sup>. Estos dramas medievales tienen a Cristo por protagonista más que a Herodes y muestran también por ello puntos de contacto con las que Walter Benjamin calificaba de «tragedias de mártires». La historia sacra desde la caída de Adán y Eva hasta la redención por la cruz de Cristo es una historia martirial que en el medioevo era percibida como una verdadera tragedia, tanto por el sufrimiento ocasionado por la pérdida del paraíso como por el sufrimien-

<sup>13</sup> H.M. Kallen, *The Book of Job as a Greek Tragedy*, 2ª ed., New York, 1959, p. VII.

<sup>14</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *La constancia y paciencia del Santo Job*, en *Obras Completas. Obras en prosa*, Estudio preliminar, Edición y Notas de Felicidad Buendía, Madrid, 1979<sup>3</sup>, pp. 1476-1540.

<sup>15</sup> G. Steiner, *La muerte de la tragedia*, Barcelona, 2001, pp. 9-10 y 242.

<sup>16</sup> L. Wittgenstein, *Observaciones*, Ed. G.H. Von Wright, Trad. Elsa Cecilia Front, Madrid, p. 14.

<sup>17</sup> K. Jaspers, *Ueber das Tragische*, München, 1958, p. 16.

<sup>18</sup> H.U. von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica, VI Antiguo Testamento*, Madrid, 1998, p. 249.

<sup>19</sup> J. Roth, *Job*, Barcelona, 1981.

<sup>20</sup> R. Woolf, *The English Mystery Plays*, London, 1972.

to necesario para rehacer tal pérdida. Sin embargo, en el «Paraíso» del Dante Cristo no aparece ya en la cruz, sino que ésta emana un resplandor que figura al Cristo glorioso. El sufrimiento no tiene cabida en el Paraíso. Esta concepción de la *Divina Comedia* tiene su correspondencia plástica en los pórticos de la Gloria de las catedrales medievales o en el tímpano Oeste del Baptisterio de Parma (entre 1196 y 1216), que muestra a un Cristo con los estigmas de la Pasión, mientras los ángeles tocan la trompeta de la resurrección a unos muertos que se alzan expresando la esperanza de la gloria.

Sin embargo, el hombre moderno reflejado en el teatro moderno prefiere o tiene por más auténticos los finales negros que los esperanzados, el Prometeo encadenado más que el liberado, el Infierno más que el Cielo de la *Divina Comedia*, las danzas macabras de la muerte más que los autos sacramentales de las fiestas del Corpus Christi. En el teatro o en la ópera modernas caben a lo sumo figuras como la de María, trasunto de una Magdalena Dolorosa, en la ópera *Wozzeck* de Alban Berg (1923). En la escena primera del tercer acto María, que acaba de ser infiel a Wozzeck, aparece enfrascada en la lectura del evangelio: «Y no se encontró mentira alguna en su boca... Entonces los fariseos llevaron ante Él una mujer que vivía en adulterio y Jesús le dijo: ‘Yo no te condeno, vete y no peques más’». Entonces su pequeño niño se acerca a María que lo rechaza por un instante, pero, reaccionando inmediatamente, le narra un cuento premonitorio de lo que será la suerte de su hijo: «Érase una vez un niño pobre, que no tenía padre ni madre, todos habían muerto y no tenía a nadie en la Tierra y tenía hambre y lloraba día y noche...». María pasa rápidamente las hojas de la Biblia preguntándose por lo escrito sobre la Magdalena hasta encontrar el pasaje: «Y se postró de rodillas a sus pies, los besó y los lavó con sus lágrimas y los ungió con unguento». María exclama entonces dándose golpes de pecho: «¡Salvador! ¡Quisiera ungirte los pies! ¡Salvador! ¡Tú que te apiadaste de ella, apiadate también de mí!». En esa noche Wozzeck mata a María de una cuchillada en la garganta. El asesino intenta esconder el cuchillo en un pozo pero cae y se precipita al fondo. Pasan junto al pozo el científico y el capitán que habían traicionado tanto a María como a Wozzeck y escuchan los gritos que proceden del fondo, pero siguen camino insensibles a la tragedia que acaba de consumarse. Esta figura de María se aproxima a la de Sonia en *Crimen y Castigo* que investiga el misterio del mal y del sufrimiento, pero también y sobre todo el poder del amor que perdona incluso allí donde no cabría más que el odio.

## 2. LA FIGURA DE JOB EN EL *TEATRUM MUNDI*: *EL REY LEAR*

Aunque no exista en el mundo de la Biblia un teatro como género y representación escénica, el libro de Job como otros escritos bíblicos posee una teatralidad o unas características escénicas que dan lugar a las recreaciones literarias que del mismo se han hecho a lo largo de la historia de la literatura. Sólo en los comienzos del siglo XX—hasta el año 1992— se cuentan 66 dramas sobre *Job*, entre ellos la obra de un es-

pañol, Luis Haranburu Altuna (1975)<sup>21</sup>. El *Prólogo* en el cielo de *El Fausto*, inspirado en la escena inicial del libro de Job, prepara y anticipa el final del drama de Goethe: los cielos se abren para acoger al protagonista, quien conforme a la tradición fáustica debiera morir sin redención posible.

El libro de *Job* contribuyó al desarrollo de la concepción del *Theatrum Mundi*. La metáfora del teatro aparece en una carta de Pablo, aunque en referencia al circo romano: «como condenados a muerte, dándonos en espectáculo al mundo entero, lo mismo a ángeles que a hombres» (*1 Corintios* 4, 9). Clemente de Alejandría decía también que los mártires cristianos «reciben la corona del triunfo en el teatro del mundo». Este *topos* llega a la literatura occidental tanto desde la grecolatina como desde la bíblica. Quevedo lo aplica al capítulo primero de *Job*: «teatro es este capítulo de la contienda entre Dios y Satanás, remitida la victoria a la paciencia de Job». Cada ser humano representa un papel en el gran escenario que es el mundo: «Al nacer lamentamos haber venido a este gran escenario de locos», dice el rey Lear en un lamento jobiano. Otro famoso monólogo, el de un melancólico Jaques, compara el mundo con un escenario —*All the world's stage*...—, como las siete edades del hombre, desde niño hasta la «segunda infancia», con los siete actos del espectáculo de la vida humana: «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes. Tienen sus entradas y salidas, y un hombre en su tiempo representa muchos papeles, y sus actos son siete edades...» (*A vuestro gusto* Acto II, escena vii).

Calderón es el primer poeta que convierte el *theatrum mundi* dirigido por Dios en asunto de drama religioso. Gracián modifica la metáfora haciendo de la Naturaleza el gran escenario de la vida, «El gran teatro del Universo», título del capítulo segundo de *El Criticón*. Los autos sacramentales nacidos de textos bíblicos o empapados de ellos eran posiblemente el cauce más efectivo de contacto del pueblo con las Escrituras, en particular por lo que se refiere a las figuras y temas bíblicos. En esta tradición Job es el hombre corriente y el hombre corriente es Job. En *El gran teatro del mundo*, el mendigo representa la figura de Job y parafrasea el soliloquio inicial del poema bíblico: «Perezca, Señor, el día / en que a este mundo nació. / Perezca la noche fría / en que concebido fui / para tanta pena mía...». El personaje «El mundo» concluye: «...que así, maldiciendo el día, maldijo el pecado Job»<sup>22</sup>. También el rey Lear maldice como Job el día de su nacimiento: «¡Ah, maldito! ¡Maldito sea aquel día!» (*El rey Lear* IV, iv, 176)<sup>23</sup>. Mientras las brujas danzan y desaparecen, Macbeth exclama: «Que esta funesta hora sea por siempre maldita en el calendario» (*Macbeth*, IV, i, 132).

El libro de *Job* ha podido ser considerado una obra precursora o un modelo arquetípico de *El proceso* de Kafka, del *Mito de Sísifo* de Camus y, en particular, del

<sup>21</sup> G. Langenhorst, *Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung*, Mainz, 1994, pp. 409-411; cfr. el capítulo «Au théâtre avec Job» en J. Asurmendi, *Job*, Paris, 1999, pp. 153-170.

<sup>22</sup> Versos 77-78 y 1175-1202, Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, Edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, 1980.

<sup>23</sup> William Shakespeare, *El rey Lear*, Edición de M. A. Conejero Dionís-Bayer, Madrid, 2000, p. 229.

teatro del absurdo de Beckett, Adamov o Ionesco<sup>24</sup>. Job yace como un perro sobre un estercolero fuera de la ciudad, lugar simbólico de exclusión social, al igual que el perro de Odiseo, Argos, que «yacía despreciado entre el estiércol de mulos y vacas amontonado ante la puerta...» (*Odisea* XVII 294-295). En *Fin de partie* de Samuel Beckett, el ciego Hamm pasa la vida en una silla de ruedas y sus padres, Nagg y Nell, en sendos cubos de basura. El cementerio acoge a un grupo de marginados en *El cementerio de automóviles* de Arrabal (1957)<sup>25</sup>; en *Guernica* (1959) es un WC el que sirve de refugio y también de cárcel a una pobre vieja aprisionada por los escombros de las bombas que explotan a su alrededor. Ionesco convierte el Leviatán del libro de *Job* en su *Rinoceronte* (1960), símbolo de la alienación totalitaria, de la fuerza bruta y ciega que lo destruye todo a su paso.

La figura de Job sirve de contraste a lo trágico en la tragedia *El rey Lear*<sup>26</sup>. Los actos II-IV –desde las escenas de la tormenta hasta el encuentro con Cordelia– parecen ser una reescritura del libro de *Job*<sup>27</sup>. En palabras de Harold Bloom, Lear «es a propósito una figura jobiana [...] Shakespeare pretendía que su audiencia viera a Job como el modelo de la situación de Lear»<sup>28</sup>. Por otra parte, según Harold Fisch, la obra es «intensamente cristiana e intensamente pagana a un tiempo... como una contienda entre Job y Prometeo»<sup>29</sup>. Kermode reconoce también este carácter bifronte: «Shakespeare asemeja Lear a Job, pero negándole las recompensas divinas; los sufrimientos de Lear parecen concluir para volver a renovarse»<sup>30</sup>. Al contrario que en el libro bíblico, en la obra del dramaturgo inglés el sufrimiento desemboca en una muerte trágica y no en el perdón o la reconciliación como pudiera esperarse tras el afectuoso diálogo entre Lear y Cordelia. Ella implora la bendición del padre –«Mirad, Señor, y elevad vuestras manos para la bendición...»–, y el padre el olvido y el perdón de la hija: «Tened paciencia conmigo. Os lo ruego, olvidad y perdonad» (IV, vii)<sup>31</sup>.

La figura de Job conforma también las de Gloucester y Edgar, este último «un contraste jobiano al modelo prometeico»<sup>32</sup>. Los monólogos y sentencias de Edgar, disfrazado de mendigo, recuerdan el estado y los soliloquios de Job: «...el aspecto más po-

<sup>24</sup> D. Cox, *The Triumph of Impotence. Job and the Tradition of the Absurd*, Rome, 1978.

<sup>25</sup> M.E. Navarro Martínez, «Referentes sagrados en *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal», en *El teatro y lo sagrado de M. de Ghelderode a F. Arrabal*, ed. F. Torres Monreal, Murcia, 2001, pp. 249-268.

<sup>26</sup> En *El Mercader de Venecia* y en *Ricardo II* se perciben también influjos del libro de *Job*, cfr. R.L. Colie, «The Energies of Endurance. Biblical Echo in King Lear», en Rosalie L. Colie and F.T. Flathiff, *Some Facets of King Lear*, London, 1974, pp. 117-144.

<sup>27</sup> J. Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, New York, 1964, p. 104.

<sup>28</sup> H. Bloom, *Poesía y creencia*, Madrid, 1991, p. 65 (Título original: *Ruin the sacred Truths. Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge MA, 1991); idem, *William Shakespeare's King Lear: Modern Critical Interpretations*, New York, 1987, pp. 1-2.

<sup>29</sup> H. Fisch, *The Biblical Presence in Shakespeare, Milton, and Blake. A Comparative Study*, Oxford, 1999, p. 123.

<sup>30</sup> Frank Kermode en la Introducción a la obra editada por él mismo, *King Lear: A Casebook*, London, 1969, p. 18.

<sup>31</sup> William Shakespeare, *El rey Lear*, p. 241; edición inglesa de Kenneth Muiv, *King Lear*, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, London, Methuen, 1972, p. 205.

<sup>32</sup> H. Fisch, *op. cit.*, p. 127.

bre y el más vil / de cuantos tiene la penuria para, menospreciando al hombre / acercarlo a las bestias. Recubriré mi cara de inmundicias, / de harapos mi cintura, con nudos mis cabellos enmarañaré, / con ostensible desnudez he de afrontar / los vientos y persecuciones de los cielos» (II, iii); «¿Quién le da una limosna a este pobre de Tom?... A quien ha asediado el demonio maligno con el fuego y la llama; con el vado y el remolino, sobre pantano y ciénaga; y le ha tentado con el cuchillo en la almohada y con la soga en el reclinatorio; que le ha puesto veneno en la mesa...» (III, iv); «Rogad porque triunfe la justicia. Si vuelvo junto a vos alguna vez os traeré consuelo»; «Tanto ha de sufrir un hombre su partida como su llegada; es necesario madurar» (V, ii).

Dos tramas se entrecruzan en *El rey Lear* como en un contrapunto musical. La protagonizada por Gloucester y sus hijos corre paralela y, en ocasiones, subordinada a la de Lear y sus hijas. Según Harold Fisch, este contraste responde a la oposición entre el modelo bíblico de una peregrinación bajo el signo de la bendición y el de una catástrofe inevitable bajo el signo de la maldición, característico de una tragedia griega. La línea argumental en torno a Gloucester sigue el modelo moral bíblico. Edgar, su máximo representante, acude directamente al código ético de la Biblia: «... honra a tus padres. No jures en vano, no blasfemes y no forniques con la esposa legítima de otro. No codicies...» (III, iv). Como Jacob ante Isaac (*Génesis* 27), Edgar pide la bendición de su padre Gloucester y le cuenta su «peregrinación» de mendigo disfrazado<sup>33</sup>.

La figura jobiana de Edgar tiene mayor presencia en la edición *in Folio* de 1623 que en la *in Quarto* de 1607. Las dos ediciones son auténticas. La segunda responde a una revisión de la obra realizada por el propio dramaturgo. El cambio más decisivo de una edición a otra se refiere a la muerte de Lear. En la primera edición el rey muere con una nota de desesperación: «Nunca más volverás, ¡nunca, nunca, nunca, nunca, nunca!... Os lo ruego, soltadme este botón. Gracias, sire, Oh, oh, oh, oh» (*Thou'ilt come no more, / Never, never, never, never, never! / pray you uundo this button. thanke yo sir, O, o, o, o*). En la segunda desaparecen estos gritos de dolor «Oh, oh, oh, oh» y se añaden las que serán las últimas palabras de Lear: «Veis esto? ¡Miradla! ¡Mirad sus labios! ¡Mirad! ¡Mirad!» (*Do you see this? Looke on her, look her lips, / Looke there, looke there*). Lear muere creyendo que Cordelia está viva; su muerte se aproxima así a la de Gloucester, descrita por su hijo Edgar tras haberle pedido su bendición: «mas su agobiado corazón / ¡ay!, demasiado débil ya para la lucha, / entre los dos extremos de la pasión, alegría y dolor, / se quebró sonriendo» (V, iii, 196-199).

No puede decirse, como se ha hecho, que Lear muera redimido. Al igual que Kafka en *El proceso*, Shakespeare no quiso ni pensó concluir su drama con una promesa redentora a la manera de *Job*. El *happy end* es abortado desde un principio, aunque al concluir la tragedia queda en el aire el fantasma de una visión prometedoras. En definitiva, lo pagano y lo bíblico-cristiano contribuyen a mantener de principio a fin la desgarradora tensión de esta sublime tragedia.

<sup>33</sup> H. Fisch, *op. cit.*, pp. 132 y 137-142. La traducción de Manuel Ángel Conejero no permite descubrir el tema bíblico de la peregrinación asociado al de la bendición: «pedí su bendición, y de principio al fin conté mis sufrimientos» (*I ask'd his blessing, and from first to last / Told him my pilgrimage*), V. iii. 195-6).

La referencia de Edgar al código bíblico «Teme al demonio maligno, honra a tus padres...» se encuentra en el contexto de numerosas referencias al demonio maligno y a varios diablos con nombres propios. Llama la atención la pregunta varias veces repetida «¿Quién va?» (*Who's there?*), «¿Qué eres?» (*What art thou...?*), seguida de la respuesta «Es el demonio maldito...» o «Es el demonio N», en alusión a varios demonios designados cada uno con su nombre. Nos hallamos, como veremos, ante un larga tradición literaria que hace eco a antiguas fórmulas de exorcismos y conjuros halladas en textos apócrifos judíos y cristianos y en otros paganos de época helenística y romana. Se trata de la escena en la tormenta, una de las fundamentales de la tragedia, en la que Lear y particularmente Edgar pronuncian soliloquios entrecruzados (III, iv):

|                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|---------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bufón (Dentro)            | No entres, amo. Hay un espíritu. ¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡A mí!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Kent                      | Dame tu mano. ¿Quién va?                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| Bufón (Dentro)            | ¡Un espíritu! ¡Un espíritu! Dice que se llama «Tom pobre».                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Kent                      | ¿Qué eres que te revuelves en la paja?<br>¡Sal de ahí!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| (Entran Edgar y el Bufón) |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Edgar                     | ¡Atrás! El demonio maldito me persigue [...]<br>¿Quién le da una limosna a este pobre de Tom?... A quien ha asedidado el demonio maligno con el fuego y la llama [...]<br>Caridad para el pobre de Tom que el maldito demonio atormenta [...]<br>Teme al demonio maligno, honra a tus padres [...]                                                                                                                                     |
| Bufón                     | ¡Mira! Ahí llega un fuego que camina.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Edgar                     | Es el demonio Flibbertigibbet, el abominable; llega con el crepúsculo y se va con el canto del gallo; es el que nubla el ojo, el que lo pone bizco y hace el labio leporino; es el que corrompe el trigo maduro, y atormenta a la pobre criatura de la tierra.<br>Fue a pie por los valles tres veces San Withold<br>y en pesadilla nueve secuaces encontró.<br>Le dijo: «A tierra, atrás,<br>semilla del diablo, jura tu fe y atrás». |

Estos últimos versos parecen ser un «conjuro» contra las pesadillas causadas por el diablo y sus secuaces, contra las que se invoca al santo protector, San Withold. Seguidamente Lear, Kent y Gloucester repiten la pregunta «¿Quién es...?», referida al diablo, príncipe de las tinieblas conforme a la denominación bíblica, o a varios demonios cuyos nombres y ocupaciones es preciso identificar: Modo, especializado en asesinatos; Mahu en el robo; Obidicut, el demonio de la lujuria; Hobbididence, príncipe del mutismo, y Flibbertigibbet, de gestos y muecas:

|            |                                                         |
|------------|---------------------------------------------------------|
| Lear       | ¿Quién es éste? ( <i>What's he?</i> )                   |
| Kent       | ¿Quién va ahí? ( <i>Who's there</i> ) ¿Qué buscáis?     |
| Gloucester | ¿Quiénes sois vosotros? Vuestros nombres.               |
| Edgar      | Tom Pobre, que come ranas, sapos, renacuajos, lagartos, |

salamandras; que, con rabia en el corazón, cuando el demonio se enfurece, come estiércol de vaca por ensalada, se traga viejas ratas y carroña de perro, bebe agua verde del estanque, y es fustigado de parroquia en parroquia, puesto en cepos, encarcelado y castigado [...] ¡Atrás Smulkin, atrás demonio!

Gloucester ¿Cómo? ¿No tendría Vuestra Gracia compañía mejor?

Edgar El príncipe de las tinieblas es un caballero. Modo, le llaman; y Mahu...  
[...]

Lear ¿En qué os ocupáis? (*What is your study?*)

Edgar En evitar al diablo y en matar alimañas.

En la escena siguiente Edgar hace nuevas alusiones al diablo que parece querer hacer de él un poseso: «El diablo maligno me muerde la espalda» [...] El diablo maligno acecha a Tom Pobre con voz de ruiseñor. Hoppedance pide a gritos dos arenes para el vientre de Tom. No graznes, ángel negro; no tengo comida para ti». [...] *Purr*, el gato es gris». Todavía en la escena primera del acto IV Edgar enumera cinco diablos en un pasaje omitido en la edición *in Folio*: «Cinco diablos han estado a la vez dentro de Tom Pobre: Obidicut, el de la lujuria; Hobbididence, príncipe del mutismo; Mahu, del robo; Medo, del asesinato, y Flibbertigibbet, de gestos y muecas, que hace tiempo que posee a sirvientas y doncellas. ¡Guardaos entonces, amo!» (IV, i, 58-60).

### 3. ESCENAS DE CONJUROS Y EXORCISMOS: DE *MACBETH* A *DON QUIJOTE*

Edgar disfrazado de mendigo hace el papel de loco endemoniado y como tal responde a la pregunta «¿Quién eres...?», dirigida a un diablo o un ser infernal para un exorcismo o conjuro. También en *Hamlet* Horacio se dirige al espíritu o fantasma del rey difunto, conjurándole: «¿Quién eres tú, que usurpas esta hora de la noche / y la forma intrépida y marcial / del que fue en vida el rey de Dinamarca? / Por el cielo te conjuro que hables» (*What art thou that usup' st this time of night [...] By heaven I charge thee speak*, I, i, 46-49)<sup>34</sup>. La escena del «espectro», «ánima en pena» o «espíritu infernal» que sale de su tumba para pedir que no se olvide su memoria, tiene algo de bíblico-cristiano, más allá de la alusión de Marcelo al «canto del gallo» o de otros ecos bíblicos similares. En su primer soliloquio Hamlet se queja de la prohibición bíblica del suicidio: «que no hubiese fijado el Eterno su ley contra el suicidio» (*Or that the Everlasting had not fixed this canon 'gainst self-slaughter*, I, ii, 131-132). El problema del «ser o no ser» es entonces el de existir o dejar de existir, quitarse la vida estoicamente conforme a la filosofía que Horacio representa al principio («Hay

<sup>34</sup> William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Philip Edwards, Cambridge, 1985, p. 77.

más cosas en la tierra y en el cielo, Horacio / de las que tu filosofía pudo inventar», I, v, 166-167) o sobrevivir, en el caso de Hamlet para que se guarde memoria de lo desvelado por su padre y, en el de Horacio que coge la copa envenenada con el propósito de suicidarse, para que pueda al final contar la historia de Hamlet («Y pues que más tengo de antiguo romano que de danés... / He aquí el veneno, aún no agotado», V, ii, 335-336). Los ecos bíblicos se hacen particularmente densos en la escena de las calaveras y del entierro de Ofelia, que enloquece para olvidar y se suicida<sup>35</sup>. El problema del «ser o no ser» es un conflicto entre la posición estoica y la cristiana ante el suicidio sobre el trasfondo de otro conflicto entre memoria y olvido, cordura y locura. El espectro recuerda una y otra vez: «Acuérdate de mí», «No lo olvides».

En la escena de las calaveras Laertes salta dentro de la fosa en la que Ofelia va a ser enterrada, pidiendo a los sepultureros ser enterrado vivo junto con su hermana muerta, protestando así su amor por ella: «Amontonad ahora vuestro polvo sobre el vivo y la muerta hasta convertir este llano en monte más alto que el Pelión o la celeste cumbre del Olimpo azul». Hamlet se acerca a la fosa y se dirige a Laertes con la pregunta «¿Quién es ese...?» como a un ser demoníaco «cuyos acentos de aflicción conjuran a los errantes astros, haciéndoles detener su curso, como oyentes heridos de estupor?». Hamlet se precipita entonces dentro de la fosa y Laertes le maldice con un «¡Que el demonio lleve tu alma», a lo que Hamlet replica: «Mal modo de rezar». No puede escapársenos el simbolismo y la fuerza de la situación dramática en el interior de la fosa, entre invocaciones a demonios y a poderes maléficos que conjuran el curso de los astros y entre alusiones bíblicas y paganas.

Cuando en *Macbeth* las brujas se retiran diciendo «...¡Silencio que ya acabó el conjuero», Banquo y Macbeth preguntan: «Y éstas, ¿quiénes son de aspeto tan extraño...? [...] ¿sois espectros?», «¿Quiénes sois?». Las brujas pronostican que Macbeth será rey y Banquo padre de reyes, a lo que éste comenta luego: «¡Cómo! ¿Puede el diablo decir la verdad?» (*Macbeth*, I, iii, 39.106). La última escena de la tragedia retorna a esta primera con Macbeth convertido en demonio infernal al que se dirige la típica pregunta (V, vii, 5-9)<sup>36</sup>:

|               |                                                                                          |
|---------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Joven Seyward | ¿Cómo os llamáis?                                                                        |
| Macbeth       | Escuchar mi nombre os horrorizaría.                                                      |
| Joven Seyward | No, aunque vuestro nombre fuese más abrasador que ningún otro en el infierno.            |
| Macbeth       | Yo me llamo Macbeth.                                                                     |
| Joven Seyward | Ni el mismo demonio habría podido pronunciar un nombre que fuese tan odioso a mis oídos. |

<sup>35</sup> La meditación de Hamlet sobre la calavera sigue el modelo retórico de las meditaciones devocionales de la época, como el expuesto en la obra de Luis de Granada, publicada en inglés en 1582, *Of prayer and meditation*. Cfr. H. Fisch, *op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>36</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, p. 321. Cfr. Marx, Steven, *Shakespeare and the Bible*, Oxford, 2000. «Se imagina mal Mackbeth y Lady Mackbeth sin Ahab y Jezabel», George Steiner, *Prefacio a la Biblia hebrea*, Madrid, 2004, 83.

Cabe objetar que la pregunta «¿Quién eres tú...?» o «¿Cómo os llamáis?» cumple simplemente la función de presentar a un personaje en escena. Tal es efectivamente el caso en numerosas ocasiones, pero el contexto marca una diferencia cuando se trata de espectros y diablos o de quien muestra apariencia de serlo.

La pregunta que introduce a un demonio o espectro aparece en las obras de tema fáustico. Así en *El mágico prodigioso* Calderón introduce al diablo con la pregunta de Justina: «¿Quién eres tú, que has entrado / hasta este retrete mío, / estando todo cerrado?», a lo que el Demonio responde: «No soy yo sino quien, movido / de ese afecto que tirano / te ha postrado y te ha vencido / hoy llevarte ha prometido / adonde está Cipriano» (vv. 2834-2293)<sup>37</sup>. En *El condenado por desconfiado* de Tirso Enrico pregunta: «¿Quién eres?», y el demonio le responde: «Salte al momento, / y no preguntes quién soy» (vv. 2281-2282)<sup>38</sup>.

Fausto pregunta a Lucifer en el *Fausto* de Marlowe: «¿Quién eres tú, que tan repulsivo pareces?». Entran luego en escena los siete pecados capitales, precedidos por un gaitero, y Fausto pregunta a cada uno por su nombre y condiciones: «¿Quién eres tú el primero? – Soy la Soberbia... Y tú, el segundo, ¿quién eres? – Soy la Avaricia», y así sucesivamente se presenta cada uno, especificando sus preferencias, hasta la séptima y última: «¿quién eres tú, coqueta?» – ¿Quién, yo, yo, señor? Alguien que antes prefiere un bocado de carne que cuarenta de pescado fresco. Y con Lujuria empieza la primera letra de mi nombre. ¡Al infierno todos, fuera! ¡Sigue tocando, gaitero!», termina Lucifer. En una escena anterior Fausto pregunta a Mefistófeles: «¿Qué es ese dueño tuyo, Lucifer? – Archirregente y general de todos los demonios... ¿Y qué sois los que vivís con Lucifer? – Espíritus desventurados que con Lucifer caímos...»<sup>39</sup>.

En el *Fausto* de Goethe, escena en «El gabinete de estudio», la aparición repentina de Mefistófeles detrás de la estufa, vestido de estudiante vagabundo, suscita la pregunta de Fausto y la respuesta de Mefistófeles: «¿Cómo te llamas? – Baladí me parece la pregunta para uno que tanto desdeña la palabra, y que huyendo de toda apariencia sólo busca el fondo de los seres. (Fausto:) – [...] se os apellida Dios de las moscas, Corruptor, Mentiroso. Veamos pues: ¿quién eres tú? (Mefisto:) – Una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre obra el bien...» (*Nun gut, wer bist du denn? – Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will, und stets das Gute schafft*). En un párrafo de la misma escena Fausto comenta: «Para semejante engendro infernal es buena la *Clave de Salomón*». Se trata de la *Clavicula Salomonis*, obra de demonología y magia muy difundida en el Renacimiento. Todavía más tarde en la escena de sueños y brujas de «La Noche de Walpurgis», Fausto pregunta «¿Quién es aquélla?» y Mefistófeles responde: «Obsévala con atención. Es Lilith», y Fausto de nuevo:

<sup>37</sup> Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, 1985, p. 141.

<sup>38</sup> Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, Edición de Ciriaco Morón y Rolena Adorno, Madrid, 1978, pp. 183-184.

<sup>39</sup> Ch. Marlowe, *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*, Edición de Julio César Santoyo y José Miguel Santamaría, Barcelona, 2001, pp. 65-66 y 89-94.

«¿Quién?». →«La primera mujer de Adán [...] Cuando con su cabellera logra atrapar un joven, no lo suelta tan fácilmente», explica Mefistófeles<sup>40</sup>.

Adrián Leverkühn pregunta en *Doktor Faustus* de Thomas Mann al intruso cuya presencia le produce en el cuerpo la sensación de un frío infernal: «¿Chi e costa?... ¿Quién me trata de tú?». La respuesta es la que corresponde a un diablo desprovisto de sus atributos tradicionales de cuernos y cola pero dotado de una nueva maldad que sólo el siglo XX ha conocido y cuya frialdad muy pocos han sido capaces de denunciar a tiempo<sup>41</sup>.

En *Asesinato en la catedral* de T.S Eliot, Tomás (Becket) pregunta al Cuarto Tentador «¿Quién sois que me tentáis con mis propios deseos?», y el Coro comenta: «Los Señores del Infierno están aquí»<sup>42</sup>.

En el teatro español, el *Diablo Cojuelo* de Luís Vélez de Guevara introduce la figura del diablo que se hace presente a la pregunta: «¿Quién diablos suspira aquí?... – Yo soy, señor Licenciado, que estoy en esta redoma, a donde me tiene preso ese astrólogo que vive ahí abajo... Pero tú has llegado a tiempo que me puedes rescatar, porque este a cuyos conjuros estoy asistiendo me tiene ocioso, sin emplearme en nada, siendo yo el espíritu más travieso del infierno... – ¿Eres demonio plebeyo y de los de nombre? [...] ¿Eres Lucifer? [...] ¿Eres Barrabás, Belial, Astarot?»<sup>43</sup>.

En otros géneros literarios la aparición del diablo o de un ser de ultratumba suscita la misma pregunta, con una respuesta más o menos detallada sobre el nombre, paradero y competencia del aparecido y una referencia más o menos velada al conjuro o exorcismo que correspondería practicar. Así, en su visita al *Inferno* Dante no cesa de preguntar a los espectros que allí moran: «¿Quién eres tú que vienes a destiempo? [...], pero ¿quién eres tú que estás tan sucio? (*Divina comedia* VIII 33-35); «¿Quién es, maestro, aquel que se enfurece / pataleando más que sus consortes [...]?» (XIX 31-32); «¿Y quién es ése a quien en horamala / dejaste, has dicho, por salir a flote?» (XXII 79-80); «¿Quién son los dos mezquinos / que humean [...]?» (XXX 91-92); «¿‘¿Quiénes sois’ Y el cuello irguieron» (XXXII 44); «¿Quién eres tú que así reprendes a otros? (XXXII 87)»<sup>44</sup>.

En el *Paraíso Perdido* Satán pregunta a la Muerte, guardiana de las puertas del infierno: «¿De dónde vienes y quién eres tú, / Forma execrable, que osas oponer, / Torva y terrible, tu contrahecha frente / En mi camino hacia aquellas puertas? [...] A esto contestó el airado espectro: – ¿Eres tú el Ángel traidor que fue el primero / En quebrantar la fe y la paz del Cielo...? (vv. 680-690)»<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, Edición de Manuel José González y Miguel Angel Vega, Madrid, 1987, pp. 143-144 y 221-222.

<sup>41</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, Traducción de Eugenio Xammar, Barcelona, 2001, pp. 261-262.

<sup>42</sup> Eliot, T.S., *Asesinato en la catedral*, Madrid, 1997, pp. 37 y 39.

<sup>43</sup> Luís Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Edición de Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, 1989, pp. 73-74.

<sup>44</sup> Dante Alighieri, *Divina comedia*, Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, 1999.

<sup>45</sup> John Milton, *El Paraíso perdido*, Edición de Esteban Pujals, Madrid, 1998, pp. 129-130.

En el «Sueño del infierno» y casi en cada página de los *Sueños* de Quevedo se puede leer la típica pregunta por la identidad del demonio o condenado a la que sigue una descripción de sus cualidades y funciones<sup>46</sup>.

El santo asceta de *La tentación de San Antonio* de Flaubert rechaza las insinuaciones de una mujer tan hermosa como la Reina de Saba y se le aparece entonces a un niño pequeño como un enano. «¿Quién eres?», pregunta, y el niño deforme y de aspecto miserable responde: «Tu antiguo discípulo Hilarión», la figura diabólica que tienta al ermitaño con todas las herejías que puedan hacerle tambalear en su fe<sup>47</sup>.

En *La hora del diablo* de Pessoa a la pregunta «¿Quién es usted? ¿Por qué va disfrazado así?» responde el aludido: «Señora mía, yo soy el Diablo. Sí, soy el Diablo. Pero no me tema ni se sobresalte..., porque soy realmente el Diablo, y por eso no hago daño a nadie». Un diablo inofensivo y simpático es la transfiguración final de una figura temible que siempre había sido preciso identificar para poder conjurarlo<sup>48</sup>.

*El séptimo sello* de Bergman da comienzo con la escena en la playa en la que el caballero recién llegado de las cruzadas advierte una presencia extraña a su espalda y pregunta: «¿Quién eres tú?». «La Muerte», responde la figura de negro. El caballero entabla una partida de ajedrez con la Muerte conjurando así su poder al menos temporalmente.

La clave para explicar estas coincidencias en torno a la pregunta «¿Quién eres (tú)?» dirigida a un diablo o a un ser ultratumba —o que simplemente se le parezca o aparente serlo como Edgar—, ante el que es preciso protegerse y, llegado el caso, practicar un conjuro o exorcismo, se encuentra en textos de exorcismos paganos, judíos y cristianos de muy diversa procedencia, que han sido estudiados por Pablo Torijano Morales en *Solomon the Esoteric King: From King to Magus. Development of a Tradition*<sup>49</sup>. Reflejan concepciones egipcias, babilónicas y persas muy extendidas en el mundo oriental en la época helenístico-romana. El esquema básico es un diálogo entre exorcista y demonio a base de preguntas y respuestas: «¿Quién eres tú?», «¿cuál es tu nombre?», «¿en qué astro resides?», «¿cuál es tu actividad?», a lo que el diablo contesta puntualmente. Conocido el mal o la enfermedad que éste provoca, será posible aplicar el correspondiente remedio. Este esquema se encuentra en un exorcismo judío hallado en un manuscrito de la cueva 11 de Qumrán (11PsAp<sup>a</sup>), escrito en la primera mitad del siglo I de nuestra era. Aparece más desarrollado en el *Testamento de Salomón*, justamente del Salomón exorcista, una obra de judíos helenizados reelaborada posiblemente por cristianos en el siglo IV: «Cuando escuché estas cosas, Yo, Salomón, después de levantarme de mi trono, vi un demonio temblando y estremeciéndose, y le dije: «¿quién eres tú?, ¿y cuál es tu nombre?» El demonio dijo: «me llamo Ornías» y le dije: «dime en qué signo del Zodíaco resides»... «en Acuario y estrangulo a los que residen en Acuario... pero soy anulado por Uriel el arcángel». Sa-

<sup>46</sup> Francisco de Quevedo, *Sueños*, Edición de Mercedes Etreros Mena, Barcelona, 1984, pp. 133-135.

<sup>47</sup> Flaubert, G., *La tentación de San Antonio*, Edición de Germán Palacios, Madrid, 2004, p. 65.

<sup>48</sup> Fernando Pessoa, *La hora del diablo*, Traducción de R. Vilagrassa, Barcelona, 2003, p. 16.

<sup>49</sup> Torijano Morales, P., *Solomon the Esoteric King: From King to Magus. Development of a Tradition*, Leiden-Boston, 2002; id., «Exorcismo y literatura. Pervivencia de las fórmulas de identificación demoniaca en la literatura occidental», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 9 (2004), pp. 211-226.

lomón sella al diablo y le asigna una tarea en la construcción del templo. Esta misma estructura de exorcismo aparece también en *Preguntas de Bartolomé o Evangelio de Bartolomé*, obra escrita posiblemente en Egipto entre el siglo II y el V, en un contexto que ya no es el de un exorcismo. De este modo se inicia el proceso de adaptación de la fórmula de exorcismo en la literatura occidental señalado anteriormente, relacionado sin duda con rituales de exorcismos muy conocidos y practicados durante la Edad Media. En el año 1614, el mismo de la aparición de la segunda parte del Quijote, se publicó el *Rituale Romanum* con indicaciones precisas sobre cómo debía proceder el exorcista ante el poseso y su diablo.

Cervantes adapta esta fórmula de exorcismo o de conjuro en la escena de Sancho caído en la sima. Don Quijote se asoma a lo profundo y pregunta (en cursiva los términos significativos al respecto) (II, 55)<sup>50</sup>:

– ¿*Quién* está allá abajo? ¿*Quién* se queja?

– ¿*Quién* puede estar aquí o quién se ha de quejar –*respondieron*–, sino el asendereado de Sancho Panza, gobernador, por sus pecados y por su mala andanza, de la insula Barataria, escudero que fue del famoso caballero don Quijote de la Mancha?

Oyendo lo cual don Quijote, se le dobló la admiración y se le acrecentó el pasmo, viniéndosele al pensamiento que Sancho Panza debía de ser *muerto* y que estaba allí *penando su alma*, y llevado desta imaginación dijo:

– *Conjúrote* por todo aquello que puedo *conjurarte* como católico cristiano que me digas *quién eres*; y si eres *alma en pena*, dime qué quieres que haga por ti[...].

– Desta manera –*respondieron*–, vuestra merced que me habla debe de ser mi señor don Quijote de la Mancha, y aun en el órgano de la voz no es otro, sin duda.

– Don Quijote soy –replicó don Quijote–, el que profeso socorrer y ayudar en sus necesidades a los vivos y a *los muertos*. Por eso *dime quién eres*, que me tienes atónito: porque si eres mi escudero Sancho Panza y te has *muerto*, como no te hayan *llevado los diablos*, y por la misericordia de Dios estés en el *purgatorio*, sufragios tiene nuestra santa madre la Iglesia Católica Romana bastantes a sacarte de *las penas* en que estás, y yo, que lo solicitaré con ella por mi parte con cuanto mi hacienda alcanzare; por eso acaba de declararte y dime *quién eres*.

– ¡Voto a tal! –*respondieron*– y por el nacimiento de quien vuesa merced quisiere juro, señor don Quijote de la Mancha, que *yo soy* su escudero Sancho Panza y que nunca me he muerto en todos los días de mi vida.

Don Quijote repite varias veces «te conjuro», «dime quién eres». Al parecer no es Sancho sino los diablos que se lo han llevado o almas en pena o voces de ultratumba quienes responden en plural por tres veces en nombre de Sancho y lo identifican. De este modo la sima deja de ser una simple cueva; es un lugar infernal o el purgatorio. Sin embargo, el sentido simbólico de la escena tiene mayor alcance que el de una purgación o de reconocimiento propio, o de una permanencia en un purgatorio que per-

<sup>50</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, 1998, p. 1080.

mite pasar a una vida nueva. Para captar el sentido de esta caída, se la ha de relacionar con los ascensos y descensos de Sancho y de Don Quijote, como también de Lucifer. En este sentido es posible avanzar sobre lo propuesto por Alfonso Rey: «La caída en la sima del labrador y su asno supone un contrapunto prosaico –parodia, pues, de otra parodia–, al descenso del hidalgo a la cueva de Montesinos (II, 22-23)»<sup>51</sup>. Antes de la bajada de Don Quijote a la cueva de Montesinos, Sancho pregunta al guía, famoso estudiante, que los conduce a la cueva: «quién fue el primer volteador del mundo». Sancho responde: «sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos» (II 22). El término «volteador», o «volatinero», «acróbata», se explica en el propio contexto: «...cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos». Es el motivo literario de la caída de Lucifer a los infiernos, apenas sugerido en el libro bíblico del *Génesis*, pero ampliamente desarrollado en la literatura apócrifa, en particular en el libro de *Henoc*, hoy mejor conocido gracias a los nuevos textos de Qumrán. En los textos mitológicos de Mesopotamia los demonios pueblan los mundos de la adivinación y de la magia. Eran espíritus de la atmósfera, de vientos o tormentas a los que se atribuía el origen de las enfermedades<sup>52</sup>. En la Biblia los ángeles caídos acaban convertidos en demonios que habitan el nivel más bajo y oscuro de los siete cielos, el más alejado del empíreo y más cercano a los humanos a los que tientan desde el aire.

#### 4. LA TRAGEDIA *SALOMÉ* ENTRE EL CANTAR Y EL APOCALIPSIS: *EROS Y THÁNATOS*

Volviendo al mundo del teatro y a la figura del tirano representado por Herodes –en este caso Herodes Antipas–, la obra de Oscar Wilde *Salomé* explota al máximo elementos simbólicos de los libros bíblicos, más allá de las numerosas citas y alusiones implícitas en el texto. A partir de la segunda mitad del siglo XIX la danza de la hija de Herodías ha inspirado centenares de obras literarias, como también de composiciones musicales y de obras plásticas. Wilde figura a Salomé como la serpiente primordial de los mitos del antiguo Oriente y del relato del *Génesis* en los que es declarada «maldita» y cae aplastada o pisoteada como la iconografía cristiana la representa bajo los pies de la Virgen. De igual modo Yokanaan maldice a Salomé con las palabras bíblicas «Maldita seas, hija de madre incestuosa, maldita seas». Las últimas palabras del profeta a Salomé son justamente «Estás maldita, Salomé, estás maldita». Este declarar a Salomé maldita enlaza con el motivo apocalíptico del Ángel de la muerte. El Bautista profetiza que morirá aplastada como la serpiente paradisiaca:

<sup>51</sup> A. Rey, «Capítulo LV. De cosas sucedidas a Sancho en el camino, y otras que no hay más que ver», en F. Rico (ed.), *op. cit.*, Volumen complementario, pp. 206-8.

<sup>52</sup> E. Jiménez Sánchez, *La imagen de los vientos en la literatura babilónica*, Tesis doctoral, Programa de Doctorado en Ciencias de las Religiones, Departamento de Estudios Hebreos y Arameos, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

«Que los capitanes de la guerra la atraviesen con sus espadas, que la aplasten bajo sus escudos». La obra concluye con la orden de Herodes a los soldados «(Matad a esa mujer!)». Sigue la acotación escénica: «Los soldados se abalanzan y aplastan bajo sus escudos a Salomé, hija de Herodías, princesa de Judea». La que portaba al rey un escudo con la cabeza de Yokanaán muere aplastada bajo los escudos.<sup>53</sup>

El obsesivo e inquietante «He de besar tu boca» de Salomé recuerda el «Que me bese con los besos de su boca» del *Cantar de los Cantares*, libro que inspira el lenguaje de Salomé en la obra de Wilde. Su beso es un mordisco, como el de Eva a la manzana paradisiaca (*Génesis* 3), con tonos sádicos al estilo de Swinburne: «La morderé con mis dientes como se muerde una fruta madura». Esta alusión resulta evidente, pues sigue a las palabras que Herodes dirige a Salomé como Adán habló a Eva: «Traed fruta. (*Traen fruta*). Salomé, ven a comer fruta conmigo. Me gusta mucho el mordisco de tus dientecitos en una fruta. Dale un mordisquillo a esta fruta, y luego yo comeré lo que dejes». La fruta aludida es evidentemente la manzana, como cuando Salomé exclama: «Tengo sed de tu hermosura. Hambre de tu cuerpo. Y ni el vino ni las *frutas* pueden aplacar mi deseo»<sup>54</sup>. Los motivos del «vino» y la «manzana» están tomados del *Cantar*, que habla de «frutos exquisitos» (*Cantar* 4,16), pero sobre todo del vino: «y bebo de mi vino» (5,1), «mejores que el vino tus amores» (1,2 y 4,10), «tu aliento, aroma de manzanas, tu paladar, vino generoso» (7,9-10). En lugar de «tu aliento», Marvin H. Pope traduce «la fragancia de tu vulva»<sup>55</sup>. La relación entre vulva y vino aparece en un verso anterior, en la descripción de la amada de la cabeza a los pies: «tu vulva, cuenco torneado, ¡no falte vino mezclado!» (7,4).

A las numerosas citas bíblicas recogidas en la edición española de Mauro Armiño se añaden todavía algunas más, relacionadas con otras tantas comparaciones: el cuerpo como un lirio, las manos como palomas, la boca como una cinta escarlata sobre una torre de marfil y el rostro oculto por el velo. Así, el joven sirio dice de ella: «Como un narciso agitado por el viento... Parece una flor de plata», y Salomé de Yokanaán: «Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca segó el segador [...] Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo» (*Cantar* 2,1-2). El joven sirio dice también: «Sus manecitas blancas se agitan como palomas que vuelan hacia el palomar [...] Es como una paloma que se hubiera perdido...» (4,1). La comparación bíblica de los ojos con palomas tras el velo es más difícil que la de las manos que se agitan como palomas en Wilde. El traductor relaciona «Tu *boca* es como una *cinta escarlata* sobre una *torre de marfil*» con «Como *cinta de escarlata* son tus labios... Como la *torre de marfil* es tu *cuello*» (4,3-4). La comparación que sigue «Como una *granada* cortada por un cuchillo de marfil», procede también del *Cantar*: «tus sienes, entre el velo, son dos mi-

<sup>53</sup> Oscar Wilde, *Salomé*, Traducción, prólogo y notas: Mauro Armiño, Ilustraciones: Aubrey Beardsley, Madrid, 1997, pp. 54-59, 94-95, 106, 110-111. Katherine Brown Downey, *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*, New York – London, 2004.

<sup>54</sup> O. Wilde, *Salomé*, pp. 66 y 108. En el original inglés las frutas son manzanas: «I am athirst for thy beauty; I am hungry for thy body; and neither wine nor *apples* can appease my desire».

<sup>55</sup> «*the scent of your vulva*», Pope, M.H., *Song of Songs*, Garden City NY, 1977, p. 593.

tades de granada» (4,3). El velo cubre aquí el rostro de nuevo, como en la declaración de Salomé al joven sirio: «Te miraré a través de los velos de muselina, dice Salomé al joven sirio». El motivo de la danza de los siete velos en Wilde, tomado de Flaubert, parece asimismo anticipado en el *Cantar*<sup>56</sup>.

Pero el punto de encuentro más significativo entre la *Salomé* de Wilde y el *Cantar* bíblico se encuentra al final de ambas obras. Antes de besar la cabeza desprendida del cuerpo de Yokanaán, gustando así «el sabor acre de la sangre y del amor», y antes de morir ella misma, Salomé afirma que «el misterio del amor es más grande todavía que el misterio de la muerte», alusivas a las del *Cantar*: «Porque el amor es más fuerte que la muerte» (8,6). Cuando Salomé exclama «Ni los ríos ni los mares podrían apagar mi amor por ti», está parafraseando el *Cantar*: «Los océanos no podrían apagar el amor, ni los ríos anegararlo» (8,7). El lenguaje profético-apocalíptico puesto en boca de Juan el Bautista y el erótico-místico del *Cantar* con el que se expresa Salomé dan expresión al tema del amor y la muerte, de la fascinación del placer erótico unido al terror de la muerte<sup>57</sup>. El lenguaje del *Apocalipsis* aporta también el material simbólico de los presagios que anticipan la desgracia: el ángel de la Muerte bate sus alas sobre la escena, la luna pálida se vuelve roja y el suelo sobre el que baila Salomé se baña de sangre. La última de las ilustraciones de Beardslay a la edición de la obra de Wilde figura al lascivo Herodes como un diablo en el momento de disponer el cadáver de Salomé en un cofre que es a un tiempo tumba y lecho de placer<sup>58</sup>. De este modo el tema universal de *eros* y *thánatos*, desde las figuras de Lear y Cordelia a las de Herodes, Yokanaán y Salomé, adquiere en estas obras sutiles connotaciones bíblicas que proceden de modo especial del libro de *Job* y del *Cantar de los Cantares*.

## 5. LA RITUALIDAD O SACRALIDAD COMÚN A LA BIBLIA Y AL TEATRO

El teatro y la Biblia poseen en común la ritualidad. La representación teatral y la liturgia religiosa acontecen en un espacio designado en hebreo con el mismo término, *bamah*, que significa escenario, estrado o proscenio y también altar, santuario o iglesia. No cabe mayor expresión de la proximidad de dos formas de puesta en escena, la

<sup>56</sup> O. Wilde, *Salomé*, pp. 35, 37, 46, 54 y 119

<sup>57</sup> O. Wilde, *Salomé*, pp. 108 y 110.

<sup>58</sup> El motivo fundamentalmente bíblico del «aliado del diablo» o del «contrato de venta del alma al diablo» tiene algunas de sus primeras manifestaciones en textos conservados en lengua armenia publicados recientemente por M. Stone. Se trata de la leyenda del jeirógrafo de Adán, difundida en relatos, poemas y cuadros pictóricos griegos, eslavos, armenios, búlgaros y rumanos. Adán suscribe un manuscrito en el que reconoce quedar sujeto a Satán. Sólo Cristo con su venida rompe el jeirógrafo y arroja a las serpientes que lo guardaban. Cfr. Frenzel, E., «Aliado del diablo», *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, 1980, pp. 8-14; quinta edición alemana ampliada: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, 1999, pp. 691-694; Stone, M., «The Legend of the Cherograph of Adam», en *Literature on Adam & Eve. Collected Essays*, eds. G.A. Anderson, M.E. Stone & J. Tromp (eds.), Leiden, 2000, pp. 149-166; id., *Adam's Contract with Satan. The Legend of the Cheirograph of Adam*, Bloomington & Indianapolis, 2002.

de un auto sacramental eucarístico o la del «teatro sagrado» de vanguardia<sup>59</sup>. Tanto el teatro griego como el medieval cristiano surgieron del culto sagrado. Los misterios medievales nacieron en las iglesias de donde pasaron a los atrios y luego a las plazas públicas.

El puritanismo de todos los tiempos y lugares ha querido preservar la sacralidad de la Biblia y de los espacios sagrados frente a la escenificación en lugares y contextos profanos. Un velo ha de separar los espacios más sagrados de los que no lo son tanto: el «lugar santísimo» o *Sancta Sanctorum* del «lugar santo» o nave del Templo y éste del atrio exterior (*Éxodo* 26,13). El profeta Ezequiel critica a los sacerdotes porque «no han distinguido/separado entre lo santo y lo profano, ni han enseñado la diferencia/separación entre lo puro y lo impuro» (*Ezequiel* 22,26). Esta separación va más allá de lo espacial e incluso de la separación entre sagrado y profano, entre puro e impuro, para afectar a la verdad de lo escenificado en un escenario o en otro. Para el puritano Milton la literatura pagana –el teatro griego– era ficción engañosa, mientras que la bíblica y cristiana es expresión de la verdad. Milton asociaba Atenas con la falsedad de la ficción artística, irreconciliable con la verdad representada por Jerusalén.

Sin embargo, la manifestación de lo sagrado no se produce en estado puro. Necesita de una realidad visible, de lo profano revestido de sacralidad, de la expresión a través de mitos, objetos y símbolos. La manifestación de lo sagrado en el espacio y en el tiempo de la experiencia humana crea un universo simbólico, un sistema global de significación, por el que el sujeto es y se siente parte del mundo objetivo, sin oposición entre sí mismo y el mundo de los objetos. Lo sagrado es a la vez material y espiritual, sensible e insensible, por lo que la expresión de lo sagrado en las diversas religiones se ha servido de dos formas básicas: la icónica que utiliza la imagen y la representación plástica y teatral, y la anicónica que excluye la representación antropomorfa de la divinidad y de lo sagrado. El catolicismo latino y mediterráneo propició el florecimiento del icono y del teatro sagrado. El protestantismo germánico y anglosajón impulsó la aniconía, con mayor incidencia en las zonas calvinistas que en las luteranas y con mayor radicalidad en Holanda, donde provocó el colapso del arte religioso y a la postre el fomento del arte «tout court». El interdicto bíblico de la imagen conduce en definitiva a la representación de lo invisible, a un teatro de lo invisible hecho visible, a la idea de que, en palabras del director de teatro Peter Brook, «el escenario es un lugar en el que puede aparecer lo invisible»<sup>60</sup>. La Biblia y el arte –el arte teatral en este caso– tienen en común la expresión de las emociones y de los sentimientos que suscita la aproximación a lo invisible, lo misterioso o místico, lo «fascinante y tremendo», términos con los que Rudolf Otto define lo sagrado o numinoso<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Ch. Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, 1992, pp. 38-47.

<sup>60</sup> P. Brook, *The Empty Space*, New York, 1969, p. 38.

<sup>61</sup> R. Otto, *Lo santo*, Traducción de Fernando Vela, Prólogo de Manuel Fraijó, Biblioteca Universal - Ensayo Contemporáneo, Barcelona 2000.