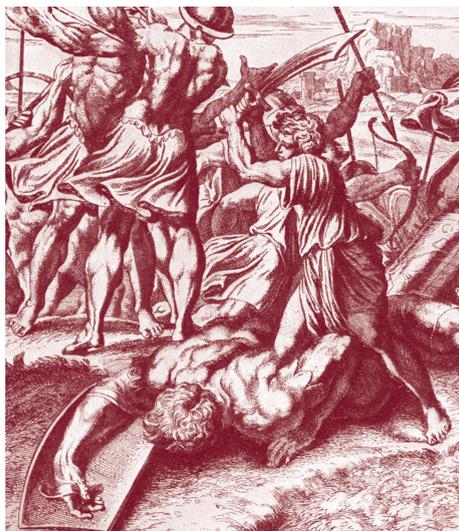


DELIA GAVELA GARCÍA (ED.)

ESCENARIOS EN CONFLICTO
EN EL TEATRO BÍBLICO ÁUREO



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2018

ESCENARIOS EN CONFLICTO EN EL
TEATRO BÍBLICO ÁUREO

DELIA GAVELA GARCÍA (ED.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «BATHIHOJA», 52

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIEN-
CIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ES-
PAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-54-1

Depósito Legal: M-38079-2018

New York, IDEA/IGAS, 2018

UN VÍTOR POR LA FE DE ABRAHAM¹

Piedad Bolaños Donoso
Universidad de Sevilla

«Que el verdadero siervo de Dios,
tan fino amante le ha de ser
cuando le açota con los desdenes,
como humilde criado cuando
le alaga con los favores»².

INTRODUCCIÓN

En este artículo pretendemos presentar la dramatización, a través de la *paraphrasis*³, que hizo Luis Messía de la Cerda de la vida de Abraham⁴ («padre de muchas gentes y hombre escogido «para ejercer una poderosa influencia sobre el porvenir religioso de las razas humanas»⁵), en su

¹ Ciertas partes de este trabajo serán recogidas en otro más amplio que acompañarán —como prólogo— a la edición de *El patriarca perseguido*.

² Niseno, 1636, p. 196.

³ Entendiendo «desde una perspectiva retórica, una forma de la *exercitatio*, consistente en la modificación libre del texto en prosa o en verso, mediante amplificaciones y glosa, omisiones u otros mecanismos de modificaciones» (San José Lera, 2003, p. 53).

⁴ ¿Personaje histórico? ¿Figura legendaria, conmemorada en las crónicas de un pueblo migratorio?

⁵ Darboy y Roca y Cornet, 1850, p. 187.

obra *El patriarca perseguido*⁶ y sus familiares más cercanos, especialmente sus dos esposas, figura clave de unidad para millones de seres humanos y patriarca reconocido como tal por las tres grandes religiones mono-teístas: cristiana (profeta⁷), musulmana (Ibrahim⁸), judía ('rabí'⁹ —en la literatura judía extrabíblica para los rabinos—) además de destacar y poder ser ejemplo para millones de seres humanos, por su obediencia, por su justicia, por ser fuerte en su fe, por su gran hospitalidad, por hacer siempre proselitismo..., pero, sobre todo, por ser el 'amigo de Dios' (además de Patriarca). No existe —que yo conozca— estudio alguno que se haya ocupado del mismo como personaje dramático de 'comedias'¹⁰ españolas del Siglo de Oro.

Pondré la mirada no solo en su figura ni solo en este siglo, sino que lo trabajaré por oposición a sus esposas: Sara (madre de Isaac) y Agar (madre de Ismael), pues son clave para poder comprender el funcionamiento de la obra al darse un paralelismo por contraste entre estas dos agonistas que es necesario tener en cuenta dado que modulan y conforman el mensaje ideológico del personaje principal de la pieza. También

⁶ El ms. estudiado procede de la biblioteca Palatina (Parma, Italia): ms. CC IV 28033-82. A pesar de que Valladares (2012, p. 263) menciona el título de la obra como *El patriarca perseguido, Abraham*, lo cierto es que el nombre de 'Abraham' está puesto interlineado en la portada del manuscrito y con otra caligrafía del amanuense que copió/redactó toda la obra, razón por lo que nosotros respetaremos la voluntad primera de su hacedor denominándola con el nombre corto. En breve será presentada su edición.

⁷ Dios le hizo revelaciones tanto en sueño como en plena posesión de sus capacidades cognitivas normales (Vegas Montaner, 2000, p. 139). Con los demás profetas Dios eligió solo una de estas vías. Fue de tal magnitud la estima y valor que el mundo cristiano tuvo de él que, incluso, llegó a compararlo con los personajes históricos más reconocidos de nuestra reconquista. Así, Juan de la Hoz y Mota, al tener que elegir un nombre para hacer referencia al personaje de Guzmán el Bueno, no se le ocurre otro que llamarlo «el Abraham castellan» (Cfr. Domínguez de Paz, 1996, pp. 553-562).

⁸ Ver el estudio de Vegas Montaner (2000). Fue el testigo que legitima al profeta.

⁹ En la tradición rabínica se presenta a Abraham como el primer hombre que reconoció la existencia de Dios.

¹⁰ Utilizo este término para referirme a una pieza dramática, sin especificar el género en términos clásicos. Aunque la identificación de géneros en la Comedia, más allá de la aparente unicidad de lo tragicómico, es un hecho de importancia crucial, ya que está en estrecha relación con las expectativas de su público, con la actitud que el auditorio adoptaría ante la representación; y si tenemos en cuenta que nosotros somos, como los espectadores del Seiscentos, receptores actuales de la obra, situarnos en una u otra perspectiva en función del género —tragedia o comedia— supondrá, también por nuestra parte, una actitud particular, esto es, una interpretación concreta de la pieza.

veremos a Abraham evolucionar con el paso del tiempo: del personaje concebido en el siglo xvii pasaremos a contrastarlo con brevedad con dos obras del siglo Ilustrado. La concepción de la función teatral es diversa y la mentalidad de su recepción es, igualmente, diferente¹¹. El personaje no es una entidad individual, sino un actante subordinado a la acción dramática, en cuyo contexto adquiere su sentido, por lo que se define por su relación con el resto que conforman el sistema (Couderc, 2006, pp. 11-32).

Nos ayudamos de ciertos textos teatrales dieciochescos con la ‘aparente’ misma temática de la vida de Abraham y de la que nos han quedado varios testimonios, que paso a presentar¹². Uno de ellos es un manuscrito¹³, depositado en los fondos antiguos de la Universidad de Sevilla que resulta ser copia de otro manuscrito depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁴, y llevan el mismo título: *Comedia. La fe de Abraham*¹⁵. Ambos textos coinciden con otra copia manuscrita depositada en el Archivo Municipal de Madrid¹⁶ cuyo autor dice ser, en la portada —con otra mano— Nicolás González Martínez¹⁷. De aquí se

¹¹ Si en principio supusimos que enriquecería nuestro trabajo esta labor, pronto pudimos comprobar la dificultad que encerraba dado que los hechos escenificados por un autor eran ignorados por los otros; así, en escasísimas ocasiones, tenemos relatos de los mismos acontecimientos.

¹² Debe de quedar claro que todos estos textos del siglo xviii no son objetos fundamentales para mi estudio sino que van a ser tomados como contrapunto —siempre que sea posible pues el objeto de desarrollo escénico del personaje bíblico varía según su creador y, como fueron muchos los acontecimientos acaecidos en la vida de Abraham, de igual foma son diversos los dramas— para la presentación que hizo de este personaje y sus esposas Messía de la Cerda en el Siglo de Oro, objeto central del mismo.

¹³ Biblioteca Universitaria de Sevilla: A 250/088(3). Cuando me tenga que referir a él lo haré con una S. Cuando cite esta comedia lo haré por el ejemplar sevillano.

¹⁴ Mss. de la Biblioteca Nacional: MSS/15536. En h. 23v: Cádiz, 1776. Le denominaré con las siglas BN.

¹⁵ Con este título se le adjudicó una comedia a Mira de Amescua según un documento publicado por Cotarelo y Mori (1904, pp. 42-45). Agustín de la Granja, responsable del equipo que ha realizado la edición de las obras completas de este autor no la recoge entre las publicadas.

¹⁶ Signatura: Tea 1-113-15B.

¹⁷ La autoría ha sido tomada del *Catálogo de autores teatrales del siglo xviii*, Jerónimo Herrera Navarro, p. 225 que pone, entre comillas, «Por don Nicolás Martínez». En esta copia se antepuso una portada moderna donde aparece el nombre del citado autor y se le ha puesto el título de *La fe de Abraham y sacrificio de Isaac*, título que lleva a confusión por ser el mismo que tiene el drama sacro. En su primitiva portada el título es: *La fe*

deduce que tenemos tres ejemplares de un solo testimonio que si antes dos de ellos figuraban en sus catálogos como ‘anónimos’ ahora, al menos tienen asignado un autor dieciochesco.

Por otra parte, se conservan otros dos textos manuscritos con el título, *La fe de Abraham y sacrificio de Isaac. Drama sacro*, en dos actos, igualmente depositados en la Biblioteca Municipal de Madrid con la signatura Tea 1-194-13A y B (dos apuntes de la misma obra) que se corresponden con un texto impreso, fechado en Madrid, en 1801¹⁸, cuyo autor es Pedro Simón Puerta¹⁹.

Una tercera versión del tema la hemos encontrado en otro manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid bajo la signatura Tea 1-113-15A²⁰ y con un título mixto dado que recoge el que llevaba la comedia, por una parte, y el drama sacro, por otro: *Comedia intitulada La Fee de Abraham y sacrificio de Ysaac* y en donde aparece el nombre del autor

de Abraham. Al fol. 4r aparece una falsa portada con esta leyenda: *Comedia famosa/ La fee de Abraham/ de tres ingenios / [dramatis personae: a dos columnas]*, todo ello recuadrado y el resto del folio es aprovechado para continuar por donde iba el texto en la página anterior. Por esta razón se equivoca Jerónimo Herrera, cuando en su *Catálogo...*, en la p. 426 dice: «Hay otra obra con el mismo título, de ‘tres ingenios’, a la que debe referirse *El Pensador*, 1762, II, pp. 154-6 y que fue representada en el teatro de la Cruz en 1762». Aquí no hay obra distinta alguna.

¹⁸ *Drama sacro*, / en dos actos, / que ha de representarse en el Coliseo / del Príncipe en la Quaresma / de este año. / Su autor.../ En Madrid / en la imprenta de Sancha. / Año de 1801. El ejemplar con el que trabajo procede de la Biblioteca Nacional: T. 26.043. Cuando me refiera a este texto lo haré con una I.

¹⁹ Según la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* esta obra se adscribía al género de ‘oratorio sacro’ [Andioc y Coulon, 1996, tomo II, p. 719]. Lo cierto es que los dos actos en los que se desarrolla su acción se centran, el primero, en la preparación, ataque y resolución positiva de Abraham contra los ‘enemigos’ que han capturado a Lot, al que su tío liberará. El segundo acto versa sobre el sacrificio supuesto que ha de llevar a cabo Abraham hacia su hijo Isaac y su liberación en el último momento por orden divina, una vez que ha comprobado Dios la obediencia y fe que éste tiene en él. La presencia de su esposa Agar es nula y la de Sara es muy ocasional.

²⁰ «*Comedia intitulada La Fee de Abraham / y sacrificio de Ysaac/* compuesta por Dn. Nicolás Martínez». Se trata de una refundición /recreación que utiliza el texto de la comedia de *La fee de Abraham* con un alto porcentaje de creación *ex novo*. Es posible que la autoría de la comedia que hemos comentado no se haya hecho sino partiendo de este testimonio sin haber llegado a su examen completo y haber descubierto que se trata de dos textos diferentes.

«Compuesta por Dn. Nicolás Martínez»: resulta ser una refundición de la comedia (no del drama sacro): *La fee de Abraham*²¹.

Nadie ha dicho que sería tarea sencilla acercarnos a esa posible o hipotética teatralización que el autor confirió a su agonista principal pues, dado que la temática no era novedosa y los espectadores estaban familiarizados con ella (sabido es que no fue lo más importante para los dramaturgos del siglo xvii), sí hubo de preocuparse por «buscar la isotopía semántica» —en palabras de Hermenegildo (1996, p. 24)— es decir, la coherencia de la escena con el mundo del espectador. Pero no solo coherencia y llamar la atención: este tipo de teatro religioso y en parte catequístico, ha de transmitir la fidelidad a la ‘ortodoxia’ del texto referencial y asegurarse que el mensaje que quiere transmitir llega claro —neutralizado de rasgos fantásticos— y eficazmente al espectador. Este contacto entre la teatralización del texto bíblico y el espectador es condición *sine qua non* «para que el objetivo de la instrucción religiosa se alcance» (Hermenegildo, 2009, p. 182). En este sentido, Ruiz Ramón señaló el carácter proteico de la fórmula dramática ‘tragicómica’ impuesta en la ‘comedia nueva’. Decía:

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: *la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era*. Es esa capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida [es] lo que constituye la gran hazaña del teatro español (Ruiz Ramón, 1983, p. 128)²².

Bien es cierto que no todos los temas bíblicos fueron siempre rentables dramáticamente hablando; pero en el caso que nos ocupa —la vida de Abraham, prototipo personificado de obediencia— no es así y por ello nos ‘sorprende’ que no fuera tomado por los dramaturgos del siglo xvii como objeto central y exclusivo de sus composiciones en más ocasiones. Sobre todo porque el personaje bíblico de Abraham y su familia encierran una propuesta dramática válida desde el punto de vista de la teatralización y de cierta instrucción religiosa, convertido en el hombre perfecto en su calidad de creyente y, sobre todo para los cristianos, por haber creído que Dios le daría un hijo que le nacería de su estéril esposa,

²¹ Es posible que fuera esta la obra que se representara en el teatro de la Cruz en 1762, tal como recoge Herrera (1993, p. 426).

²² La cursiva es nuestra.

Sara. Concedió el autor un profundo lirismo a la obra y fundamentalmente al personaje de Abraham, llegando a hacer de él la clave que nos muestra el por qué, a lo largo de los siglos, ha sido venerado por las tres grandes religiones monoteístas.

El conflicto dramático de Abraham se ha abordado —para nuestro estudio— desde dos perspectivas, aunque íntimamente imbricadas: bien desde un punto de vista individual y su relación con Dios, como individuo y cabeza de familia o bien en relación con Sara y Agar, sus esposas, que están subordinadas a su marido: «matrimonio y familia son dos instituciones ligadas e inseparables», dice Alamar (1998, p. 19). Si no encontramos originalidad en cada elemento constitutivo dramático, tendremos que atender a los matices propios del autor porque este drama bíblico —como tantos otros— presenta una estructura externa tripartita (a imagen de cualquier acción que desarrolla la comedia del Siglo de Oro) pero aquí con una gran dosis de narratividad. El poeta ha ido presentando / dramatizando algunas de las diez ‘tentaciones’ / persecuciones a las que Dios sometió a nuestro protagonista como consecuencia de la culpa original, a la que siguió la sentencia contra Adán y su descendencia: este santo patriarca, siempre finísimo en su fe (razón por la que la mayor parte de los creadores hacen alusión directa a ello en los títulos de sus obras) superó en diez momentos de su vida el caer en la desesperación. Sus persecuciones fueron:

1. Cuando le mandó salir de su patria.
2. El hambre le fuerza ir a Egipto, dejando Canaán donde estaba avencindado.
3. El faraón le arrebató a su mujer.
4. La guerra que tuvo con los cuatro reyes.
5. La desconfianza de tener hijos con Sara por lo que casó con Agar.
6. La llamada de Dios para que se circuncidase, siendo ya viejo.
7. Volver a arrebatarle, el rey de Jerais, a su mujer. [No dramatizado en la obra de Messía de la Cerda].
8. Echar la esclava —Agar— de casa por los enojos de Sara.
9. Echarla, por segunda vez, juntamente con Ismael, su hijo.
10. Y, la más terrible, el que matara a su hijo Isaac.

La diversidad de sucesos no aleja al drama de esa primera exigencia que Lope de Vega pidió desde su *Arte nuevo de hacer comedias*²³, la unidad de acción (aunque él no la cumpliera):

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo (vv. 181-187).

Así sucede en el drama que estudiamos por su protagonista: la fábula es única aunque la acción sea compuesta; podemos restarle cualquiera de los acontecimientos y seguiría siendo ‘el patriarca perseguido’ pues el poeta, aunque presenta gran parte de los males que padeció Abraham, no todos son necesarios para comprender la figura del patriarca. Se trata de un drama abierto. Es más, dada la categoría de la fuente misma —la *Biblia*²⁴— que recoge acontecimientos con dobles versiones y que la propia cronología de los hechos nunca se sabe cuál fue realmente —dada la diversidad de planteamientos que conocemos según la versión consultada—, solo podemos anunciar que nos encontramos con una yuxtaposición de sucesos (elaborados dramáticamente), más o menos extensos y de carácter abarcador, con los que el autor pretendió satisfacer hipotéticamente el gusto del espectador ávido de conocer «en dos horas / hasta el final juicio desde el Génesis» (vv. 207-208), en palabras de Lope, entendidas de forma metafórica. Y su creador, Messía de la Cerda, jamás vio la necesidad de justificar por qué no representaba las 10 persecuciones a las que fue sometido nuestro Patriarca: eligió las más rentables dramáticamente. De hecho, los otros autores del siglo XVIII centrarán su ‘historia’ en personajes y hechos muy diversos, no siempre

²³ Ed. de García Santo-Tomás, 2006.

²⁴ A partir del *Génesis*, capítulo 14, la *Biblia* abandona los textos de raíz yahvista (que hace uso del término Yahveh para referirse a Dios, al que presenta antropomórfico, manifestado de forma humana. Este género es probablemente propio del reino hebreo del sur o de Judá), para tomar el camino elohísta, (que hace uso del término Elohim para referirse a Dios, al que presenta más intrascendente. Este género es probablemente propio del reino hebreo del norte o de Israel), con una interpolación en forma de crónica, que se cree fue una adición posterior con el único fin de aderezar la figura de Abraham como guerrero.

coincidentes con los presentes en esta obra, aunque eso sí: nunca olvidaron el sacrificio de Isaac²⁵.

ANÁLISIS DE ABRAHAM EN RELACIÓN CON EL TODOPODEROSO: LA VOZ²⁶

Abraham se nos presenta, en primer lugar —como era de esperar—

²⁵ Resumo, como ejemplo, los acontecimientos dramatizados en el I acto de la *Comedia. La fee de Abraham* (testimonios S, BM, M1). La materia dramática está repartida en tres actos. En el acto I, cuadro 1.º: se recoge la espera de Abraham —que está en Canaan— por parte de su gente, a que vuelva de la guerra victorioso. Los criados no simpatizan ni con Ismael (que tiene una gran presencia en la obra), ni con su madre, Agar, por su soberbia y por su carácter colérico. Eliezer, su mayoral, ha sido el encargado de trasladar la casa de Abraham hasta Hebrón, donde le espera toda su familia. Cuadro 2.º: se hace presente el príncipe Abimelec, de caza, perdido de los suyos, y en un momento determinado ha visto el rostro de una mujer —que no sabe quién es, más allá de que pertenece a la familia de Abraham— de la que se ha quedado prendado. Oye voces procedentes del río pidiendo socorro. Se acerca, salva la vida a Astreo y éste se presenta (no es más que la personificación del Demonio): criado de Abraham (Dios) y llegó a Egipto donde se aplicó al estudio de las ciencias: lo sabe todo. Por eso le dice a Abimelec que le ayudará a conseguir lo que anda buscando: a la mujer que le ha robado el alma. Le cuenta que Sara es hermana de Abraham (aunque sabe que es su esposa pero así será más fácil llevar adelante su venganza). Le aconseja que al día siguiente —que habrá vuelto Abraham a casa— vaya a verlo, que le hará su huésped y así tendrá ocasión de conseguir a Sara. Para demostrar su ‘poderío’ hace ver al príncipe Abimelec la persona de Sara, hermosa, y así consigue encender aún más la llama del ‘apetito’ carnal. Astreo consigue atraerlo a su causa y ya no lo soltará. Cuadro 3.º: Abraham llega a su casa siendo recibido por su esposa, su hijo Ismael y sus criados, con todo tipo de parabienes. Ha vencido a tres reyes que, posteriormente, ha concedido la libertad. Trae regalos para todos. Pregunta por Isaac que no llega, hasta más tarde, a recibirlo. Todas son ‘gracias’ las del niño Isaac. También se preocupa por Ismael que lo encuentra retraído. Ismael se queja del desvalimiento en el que se encuentra, no tanto por él como por su madre. Sara interviene quitándole hierro a la situación, pero Abraham se percibe de que algo no va bien. Pregunta las razones del enfrentamiento y las alegaciones dadas por Sara (fol. 144) son las que más pesan en la balanza. De momento no toma ninguna decisión. Queda sola Sara, momento que aprovecha Astreo y el príncipe Abimelec para presentarse. Se declara el príncipe a Sara y ésta no da crédito a lo que está sucediendo. De repente se hace presente Abraham que reconoce al príncipe, el cual le cuenta una patraña para explicar su presencia en esa casa. De todas formas, no olvidemos que nos encontramos en su tierra y, como huéspedes que son, les invita a su corte. Abraham, en principio, rechaza la invitación pero es tanta la insistencia que, finalmente, accede a la petición del anfitrión. Hasta aquí el I acto.

²⁶ Para asumir que la presencia de Dios se conocía por medio de su ‘voz’, ver el libro de Manescal (1611, pp. 1-189, tratado I). En la introducción de la edición anunciada, será explotada más extensamente esta fuente.

en estrecha relación con el Todopoderoso: este es el actante ‘maravilloso’ de este drama; es el que protagoniza y provoca la destrucción o restablecimiento del equilibrio, convirtiéndose en el principal actante de la vida de nuestro protagonista, en la fundamental fuerza dinámica. Todo lo contrario de cómo se presenta en los textos dieciochescos: el Todopoderoso ha desaparecido como personaje. En la comedia, sí aparecen las fuerzas del bien (Ángel) y el mal (Astreo, criado de Abraham= Demonio). En el *Drama sacro*, Abraham es un hombre cristiano, plenamente integrado en la vida diaria de su familia y que alecciona a su hijo Isaac a seguir sus consejos: ser obediente, virtuoso, ha de tener compasión y ser humilde. No hace nada extraordinario que pueda sorprender a sus siervos: el contacto con su Dios no va más allá de una invocación para que le ayude a vencer a los enemigos que han capturado a su sobrino Lot, hombres tiranos y tomados por la ambición y despotismo:

Escucha, ¡oh justo Dios!, mi voz, benigno;
Confunda tu poder a los tiranos.
Yo solo en tu poder hoy me confío (I, acto I, esc. 3.^a).

Pero si el Todopoderoso áureo no pertenece al mundo de lo ‘real’, de lo visible, y es el eje sobre el que gira toda la fábula —pues es el que configura los pasos de Abraham— ¿cómo podremos convencer al espectador de que lo que contempla es real, auténtico y no es fantástico? La duda ya se la había planteado el doctor Hermenegildo y la respuesta, como en otras muchas ocasiones, nos la sugiere en uno de sus trabajos. Lo primero que debemos tener presente es la ‘intencionalidad realista’ que el autor ha querido conferir a su obra pues, aunque sabe que este tipo de personajes no se puede descodificar por la vía sensorial, se produce una «oposición dialéctica entre la identificación como fantasía de lo que ve y la percepción como realidad de lo que venera en su creencia» (2009, p. 356). Y esto es lo fundamental:

el lector/espectador no puede prescindir de la referencialidad impuesta por la cotidianidad del contexto socio-político-cultural. El hecho es que los textos asimilados a la catequesis o propaganda religiosa construyen su ‘realismo’ [...]: el creyente cristiano acepta la representación de un hecho milagroso como la figuración de algo ‘real’ a condición de que el magisterio o la tradición de siglos lo hayan permitido o consagrado, con lo que se estaría identificando lo real fingido, lo maravilloso, con lo tradicional o canónicamente propuesto y afirmado (2009, p. 357).

Nos ha de ayudar la representación pictórica que el espectador tenía en mente de todas estas situaciones ‘maravillosas’ que van a ser dramatizadas. Y esta es una de las razones fundamentales para que el autor elija una u otra ‘persecución’ en el caso de la vida de Abraham. Todas aquellas que han quedado en la retina por vía de la pintura, van a ser las preferidas del autor / espectador para llevar a cabo su misión pedagógica. La letra bíblica, al fin y al cabo, no es más que imagen, forma, figura. Como dice Rodríguez (2015, p. 170). «Teatro e historia confluyen de hecho en ese término único de «figura», sinónimo tanto del personaje dramático como del personaje bíblico en su calidad de tipo o alegoría (pre-figuración)».

Esta presencia divina la conocemos gracias a los signos propios de la teatralización, es decir, con acotaciones o didascalias externas exclusivas de la escritura dramática, como se hace con cualquier otro personaje real, concediendo a esta presencia un cierto realismo escénico, neutralizando las marcas de fantasía que pudiera tener el hipertexto de referencia (la Biblia). Las entradas y salidas de estos personajes sobrenaturales / maravillosos no producen asombro ni en Abraham, ni en Sara ni en Agar (ni el espectador se sorprende de que no se sorprendan) ya que van a ser aceptados como ‘natural’ en el circuito interno, el de la diégesis y el del escenario. Pero también en el circuito externo, el que engloba la escena y el público. Como dice Hermenegildo:

el espectador acepta el juego como algo natural, como algo inserto en la tradición y asegurado por el magisterio que ordena la percepción de los hechos que se escenifican como si fueran acontecimientos reales. De ahí que lo maravilloso de la presencia angélica quede bien integrado en el texto y en la vida diaria de los espectadores [...]. El juego de la presencia del ángel viene condicionado y ‘certificado’ por la tradición bíblica y sobre todo, por el magisterio de la Iglesia cristiana que acepta esa dimensión de lo maravilloso —la manifestación de lo divino— como algo real (2009, p. 362).

Es cierto que el grado de aceptación de lo ‘maravilloso’ puede variar según el espectador y su época —razón para su no presencia en el siglo XVIII— y su conocimiento del magisterio de la Iglesia. El conocimiento de la historia de Abraham —suponemos— debería de ser bastante universal.

La primera vez que se hace presente ‘La voz’ sobrenatural viene del cielo. Dice la acotación: *Entranse, cierran la cortina y dice una voz del cielo:*

(v. 161²⁷). Es la primera orden que recibirá Abraham para que salga de su tierra, Caldea, sin puntualizarle dónde tendrá que aposentarse. Eso sí: serán tantos sus ‘trabajos’ que le llamarán ‘Patriarca perseguido’ (v. 176). Le acompañarán: su padre, Lot y su esposa, además de dos criados. La obediencia y fe en la orden divina —a la que no le pone ni un solo reparo— marcarán este episodio de la vida de Abraham. Estas palabras venidas del Altísimo justifican sobradamente el título de la obra aunque no hayan sido jamás referidas en el texto bíblico pues no siempre sus actuaciones son fruto de ninguna persecución sino de una actuación de su libre albedrío. La presencia del ‘padre’ de Abraham viene impuesta por Dios en esta primera salida de su tierra (v. 177) frente al relato bíblico que nos hace ver que el cabeza de esta expedición es Tares, el padre, y no Abraham (*Génesis*, 11, 31).

Pero las voces ‘sobrenaturales’ solo las captan los elegidos, a quien Dios se dirige, de aquí que Abraham tenga que explicar a los suyos a dónde van, a dónde se dirigen:

Precepto es de Dios preciso
que de Caldea me ausente;
quien a Dios fuere obediente
siga conmigo este aviso
y ha de ser con brevedad
que estas gentes engañadas
para matarme a pedradas
ya corretean la ciudad
que, aunque desterrados vamos,
Dios va en la compañía (vv. 283-292).

De esta forma los espectadores no podrán sorprenderse de todos los acontecimientos maravillosos que desde este momento empiecen a ocurrir: la presencia divina hará el resto.

Desde la ciudad de Ur hasta Arán (Jarán) había mucha distancia. Tares, es un hombre de edad avanzada y decide quedarse en esta última ciudad a lo que, en principio, su hijo, Abraham, se opone. Pero no quiere, en verdad, contradecir a su padre, razón por la que comenta «buscaré quien me aconseje» (v. 593). Y he aquí que de nuevo se hace presente ‘la Voz’: es la fuerza que mueve la voluntad de nuestro protagonista. Ya no se dice que sea ‘divina’ pero se hace ver que se trata, una vez más, del

²⁷ Identifico la localización de la acotación con el número del verso al que precede.

Todopoderoso quien le aconseja que se haga la voluntad de su padre. Pero he aquí lo novedoso: en esta ocasión Lot (su sobrino) sabe que habla con Dios, y, ante la pregunta de uno de los ciudadanos arameos, responde con toda naturalidad que «está hablando con Dios». Ni asombro por parte de Lot ni por parte de Montano (ciudadano arameo). Esta situación —el abandono del padre— es la primera contrariedad que da inicio a las quejas de Abraham para asumir ser ‘el patriarca perseguido’ (v. 601). Desde la interpretación de los Santos padres, el cansancio de Tares no es más que la figura y sombra de muchos que, habiendo comenzado el camino de la religión o penitencia, con mucho brío, le dejan luego con lánguido desmayo (fol. 12v).

Vuelve a hacer acto de presencia ‘la Voz’ para advertir al rey de Egipto del castigo que recibirá si no deja libre a Sara, por ser mujer casada: morirá su hijo (vv. 1016-1027). En esta ocasión, el rey ha hecho una invocación a sus dioses paganos ofreciéndoles todo lo que quisieran si no dejaban morir a su hijo; pero la respuesta no puede venir nada más que del Todopoderoso, que, según recoge la Biblia (*Génesis*, 12, 17), los males que le sobrevendrían serían «plagas por causa de Sarai, mujer de Abraham». Sin embargo, nuestro autor ha inventado el personaje del hijo y la posible pérdida del mismo, en perfecto paralelismo con la pérdida de Isaac si Abraham no hubiera cumplido con el mandato divino. Ni el uno —el rey de Egipto— pierde a su hijo dado que cumplió de inmediato la orden divina y excusa su comportamiento llevado a él por no haberle dicho la verdad Abraham:

Eres tú solo el culpado
y yo el castigado soy.
Dente la que me entregabas
que no eres hombre de ley,
pues, por privar con un rey,
tu afrenta disimulabas (vv. 1032-1037).

ni el otro —Abraham— pierde al suyo pues, por mucho dolor que le produjera su sacrificio, no puso obstáculo a la orden divina para llevar a su querido vástago hasta el mismo. Los dos personajes sufren en sus carnes el dolor de la posible pérdida de un hijo; la recompensa la encuentran al depositar su fe en el Todopoderoso.

El acto II se inicia una vez que se ha producido la disputa entre Sara y Agar; esta ya en cinta, huye abandonando la casa de sus señores

(*Génesis*, 16, 6-13). Se encuentra en un bosque y es ‘un ángel’ (El Todopoderoso) el que, una vez más, guiará los designios de esta familia. Agar se sorprende de que, en figura de hombre, alguien la llame por su nombre. Le anuncia que dará a luz un varón al que pondrá de nombre ‘Ismael’ y que «de naciones extrañas / padre le haré llamar» (vv. 1670-1671). El sometimiento a la voluntad del Señor se hace parejo con la firme voluntad de aceptar la superioridad de Sara. Todo ello es recompensado con la victoria que Abraham obtiene sobre el rey Laomor.

Pero por esa victoria también ruega la propia Sara que, para congratularse con su Dios, se dispone a ofrecerle el sacrificio de un cordero. Le suplica por la vida de su esposo, resignándose a no tener descendencia. En esta ocasión precedida de música, lo mismo que cuando termina de hacerse el comunicado, ‘la Voz’ del Todopoderoso se hace audible para manifestar a Sara su próxima maternidad: tendrá un hijo que se llamará Isac «cuyo apellido a risa representa» (v. 1813). Este pasaje es una novedad absoluta de la obra dramática de *Messía de la Cerda* asemejándose a la Anunciación del ángel a María, para comunicarle su próxima maternidad. La prefiguración de un acontecimiento del Antiguo Testamento en donde podemos ver un hecho del Nuevo, es evidente pues este aviso, en la fuente bíblica solo se produce ante la persona de Abraham (*Génesis*, 16, 16). La reacción de Sara no puede ser nada más que de regocijo y sometimiento a la voluntad divina (vv.1819-1822) sin que desaproveche el autor el suave toque de ironía o humanismo que concede al personaje de Sara: también se alegra porque su oponente, Agar, dejará de burlarse de ella por su infecundidad: «ya dejará de afrentarme/Agar y su presunción» (1823-1824).

Y como ‘prefiguración’ será recogido igualmente en la comedia dieciochesca, manifestándolo el propio Abraham al hacer una breve reflexión:

Dudoso mi amor se halla
 en Sara y en Ismael,
 y ha de ser árbitro fiel
 mi celo en esta batalla;
 igualmente entre los dos
 está mi amor dividido:
 Ismael me ha enternecido;
 Sara es imagen de Dios:
 en Sara Deidad venero

como instrumento por quien
 el Verbo, para mi bien,
 humanado ver espero (S, acto I, fol. 143v).

Una última intervención divina se produce antes de finalizar el acto II. Se presentan tres ángeles a la puerta de la casa de Abraham. Nuestra ‘divinidad’, ‘la Voz’, se ha hecho cada vez más asequible, menos divina. Son confundidos con tres peregrinos y, aunque son tres a los que contempla Abraham, le es imposible dirigirse a ellos en plural. Son tres personas pero dice ‘adorar’ a uno solo de ellos. Abraham se lamenta por no poder superar esta contradicción. Uno de ellos le anuncia que pronto Sara será madre y, ante su cara de asombro, el peregrino con el que ha estado hablando Abraham le comenta que Él es la Verdad y no puede mentir. En premio a su fidelidad le anuncian el castigo que sobrevendrá a la región de Sodoma y sus ciudades: serán abrasadas con fuego y no les librá a sus habitantes ningún ruego. Una vez que ha negociado el número de justos que han de hallarse en estas tierras para no ser abrasadas y que se han marchado los tres ‘peregrinos’, queda meditando Abraham lo que ya habíamos sospechado: el misterio de la Santísima Trinidad²⁸, como bien comenta Rodríguez (2015, p. 168): «La verdad del sentido prefigurativo se sobrepone incluso a la veracidad de la Historia veterotestamentaria, que queda relegada a un segundo plano como simple letra o forma». Es lo que nos quiere presentar el autor y en un monólogo se precipita a su exégesis:

Que bien se hubieron los tres
 conmigo. Bien mostró Dios
 no haber tres dioses, ni dos,
 que lo que es Dios, uno es,
 y si vi de tres coronas
 aquella trina presencia,
 una era sola la esencia,
 aunque eran tres las personas (vv. 2019–2026).

Volvemos a encontrar la Voz del Todopoderoso en el acto III, en la última de las ‘persecuciones’ dramatizada por Messía de la Cerda: la orden que recibe Abraham para que sacrifique a su hijo Isaac. Acaba de

²⁸ Este mismo tema fue tratado por Diego Sánchez de Badajoz en su *Farsa de Abraham* (Rodríguez, 2015).

perder a su otro hijo, Ismael, pues Sara teme la mala influencia que el hermano mayor pueda ejercer sobre su hijo y han sido expulsados — madre e hijo— del hogar familiar a pesar de no estar convencido Abraham de que aquello sea lo mejor. Una vez más se siente ‘perseguido’ por una decisión injusta y esta vez emanada de su propia esposa: Sara. Ahora, se halla especialmente dolido al conocer que Dios le manda sacrificar a su único hijo, pero la orden no puede ser más tajante:

A Isac, tu hijo, a Isac, degüella y quema
 en la abundosa tierra que se llama
 de la visión; señala tu obediencia
 en uno de sus montes cuya fama
 del alto Olimpo no se diferencia (vv. 2737–2741).

Y su obediencia la puso en evidencia: ¿cómo podía desobedecer a quién tanto amaba? Cómo, dice, puedo oponerme si «aunque quiero a mi hijo, a Dios adoro» (v. 2757). El final de esta situación era conocida por todos y así se representó ante los espectadores: «*como se pinta*»²⁹ (v. 3135). Las distintas artes se dan la mano, una vez más, y el sincretismo de la acción justifica la necesidad de mencionar las diversas representaciones pictóricas que se habían hecho de este nuevo acto de obediencia por parte de Abraham.

Los textos dieciochescos no pudieron escapar de la acción más reconocida y dolorosa de Abraham: obedecer al Todopoderoso ante el mandato de sacrificar a su amado hijo Isaac. Este suceso será el tema único de la II Jornada en el *Drama sacro* y, tras haberle relatado el padre a su hijo ‘maduro’ todas las adversidades por las que habían pasado su madre y él (a modo de los inicios dramáticos áureos *in media res*), le llega el mensaje divino a Abraham en boca y figuración de un ángel:

Abraham, Abraham, del Hacedor eterno
 de cielo y tierra, escucha los preceptos:
 Él te manda que al Moriah con tu hijo
 unigénito Isaac camines luego,
 y allí tú mismo verterás su sangre,

²⁹ El pintor que se acercó a la tradición literaria de taponarle los ojos al niño Isaac fue Pedro de Orrente (1580–1645). Pintó un *Sacrificio de Isaac* (1616). Museo de Bellas Artes de Bilbao.

ofreciéndola a Dios en justo obsequio
(I, acto II, esc. 3.^a).

No se rebela ante la orden. La fe de Abraham está por encima de la injusta y dolorosa orden recibida pero no puede evitar instalarse en la duda pues si han de cumplirse las promesas del Todopoderoso de hacer su descendencia numerosa ¿cómo podrá suceder si mata a su unigénito?

¿cómo cumplirse
pueden las esperanzas...? ¿y no es cierto
que se opone a promesas tan seguras
este decreto triste? (I, acto II, esc. 4.^a).

Pese a ello, se recompone, y no duda ni un segundo más de la promesa Divina:

Mas yo debo
tan solo obedecer, mentir no puede
la palabra de Dios, pues sus decretos
eternos son. La duda es ya culpable,
culpa es examinar este misterio;
a obedecer voy, solo te pido
que me asistas, Señor, en el tremendo
lance que ya me aguarda... (I, acto II, esc. 4.^a).

En la comedia dieciochesca *La fe de Abraham* (S) esta duda se dramatiza con la intervención de Astreo (el demonio) que, personificado en el ‘mal’, siembra la desconfianza de poderse llevar a cabo la promesa divina: de los descendientes de Isaac nacerá el hijo de Dios.

Si en el texto de Messía de la Cerda Abraham sale silencioso a cumplir el mandato divino, acompañado de dos leales criados y sin que tenga conocimiento su esposa Sara de los acontecimientos que sobrevendrán, en la interpretación de este suceso por los autores dieciochescos, no pueden evitar el melodrama que supondrá esta acción en el personaje de la ‘madre’ que, nada más enterarse del futuro que espera a su hijo Isaac, exclama incesantemente contra el cielo y esa suerte injusta que Dios le ha deparado. La causa, la razón de por qué ha de suceder, no la sabe, por lo que se la pregunta a su esposo, Abraham —que no desaprovecha la ocasión para manifestar y hacer pública la fe que mantiene en Dios— responde:

No la sé; y pues no quiso el Ser Supremo
 declararla, tampoco solicito
 examinar la caua del misterio,
 que quando de sus labios la voz sale
 para imponer al hombre algún precepto,
 debe el mortal obedecer tan solo
 sin querer indagar aquel secreto (I, acto II, esc. 6ª).

Es una buena oportunidad para el autor dieciochesco este momento para hacer extensiva esta obediencia a todo el género humano: «debe / el hombre obedecer, no solo presto / sino resuelto y fuerte a sus mandatos». Todo lo que poseemos se lo debemos a Él: si nos dio el hijo es justo que lo reclame cuando quiera. El teatro como género literario elegido en el siglo XVIII para ‘enseñar deleitando’ se hace una vez más patente. En la comedia dieciochesca (S) es el propio Isaac el que reconforta a sus padres, presentándose el personaje más maduro que podría pensarse a un niño de corta edad:

ISAAC No hay temor que me acobarde
 si a Dios por mi guarda llevo (S, acto III, fol. 185v).

Desde el punto de vista de la estructura interna en la obra de Messía de la Cerda, este último acto se revela perfecto en tanto que las escenas o cuadros, aunque breves, no dejan ningún fleco sin haber completado su finalidad: si Agar fue expulsada de la casa familiar causando una gran angustia al Patriarca y con la misma nos quedamos nosotros como espectadores dado que tras esta secuencia se produce el anuncio del sacrificio de Isaac, Messía de la Cerda no quiere dejar ningún hilo sin atar para imaginar la salvación o no de Ismael y su madre. Y si se nos representa una bella escena con la salvación de Isaac, inmediatamente después coloca la salvación de su otro hijo, Ismael, que terminará felizmente cumpliéndose tal como, una vez más, reclama la justicia poética de la acción dramática.

SARAY / SARA

Uno de los personajes bíblicos que más ha llamado la atención a lo largo de los siglos ha sido Saray / Sara (“madre de reyes”), madre del pueblo escogido, por ser un personaje que —según dice Juan Agudo— fue «respetada del patriarca por su valor, querida por su obediencia y

estimada de todos por su hermosura» (37r); otros críticos insisten en su fortaleza y en su belleza como bien recuerda González Fernández (2005), además de perseguir una quimera: fundar un nuevo pueblo y ser el origen del mismo. Siendo su risa 'fácil' otra de sus características, según mencionan los más diversos testimonios de la tradición bíblica.

Pero su presencia en el texto bíblico cristiano, se produce, sobre todo, cuando es una mujer de avanzada edad por lo que ni lo uno —mujer fuerte— ni lo otro —mujer hermosa— tienen visos de credibilidad. Aunque se menciona por primera vez en el *Génesis*, 11, 30 para hacernos saber «que era estéril», no será hasta el capítulo 12, 9 cuando se recoge la primera interlocución directa entre Abraham y su mujer camino de Egipto y aquí no se hace alusión a la edad que tenía, aunque sí se menciona como una mujer hermosa, razón por la que Abraham teme que lo maten. Hay que esperar hasta el capítulo 17, 17 del *Génesis* —tras el anuncio de Yavé a Abraham (tenía 99 años) para decirle que bendecirá a Sara (la tradición le otorga diez años menos que su marido) y le dará un hijo de ella—, para saber qué edad tenía, cuando este le responde: «¿Conque a un centenario le va a nacer un hijo, y Sara, ya nonagenaria, va a parir?». En una segunda ocasión se vuelve a insistir en la edad avanzada de Sara. Ocurre en la conversación mantenida por Abraham y los tres forasteros a los que atendió en su tienda (*Génesis*, 18, 11): «Eran ya Abraham y Sara ancianos, muy entrados en años; había cesado ya a Sara la menstruación». De aquí el estupor y sonrisa de Sara cuando oyó que iba a ser madre. No hay duda, por su insistencia, que Sara, cuando parió a Isaac, era ya una mujer anciana: «Y concibió Sara y dio a Abraham un hijo en su ancianidad al tiempo que le había dicho Dios» (*Génesis*, 21, 2). Tenía Abraham cien años. Murió Sara con ciento veintisiete años (*Génesis*, 23, 1).

Examinemos a Sara como personaje dramático femenino que ha de asumir unos elementos imprescindibles para crear la tensión dramática necesaria para que avance la acción dramatizada de la vida de Abraham —en las secuencias en las que está presente—. Tales características han podido ser fruto de un afán autobiográfico por parte del autor para, a través de ella, expresar sus propios sueños, sus propias carencias, o formar parte de la leyenda que encierran todos estos personajes bíblicos. Una tercera opción hemos advertido: no son del todo inventadas pero sí dispuestas dramáticamente para conseguir el mayor rendimiento del objetivo propuesto.

Desde los inicios de la obra (acto I, 2.º cuadro) encontramos a Sara aconsejando a su esposo sobre cómo debe actuar con aquellos que no comparten sus mismas creencias, razón por la cual lo persiguen. Es la causa para que Abraham abandone su tierra por primera vez. La lógica de los acontecimientos se impone en la obra, siguiendo a Flavio Josefo (2013, p. 47) que recoge esta anécdota frente al silencio del texto bíblico. Y es muy probable que de allí lo tomara Messía de la Cerda. Dice Sara:

Menos me escuchas cuanto más te ruego;
¿por qué, Abraham, sus ignorancias lloras?
Hállase, avengan, idolatren ellos (vv. 21-23).

Insiste Sara: «Abraham, que nos perdemos...» (v. 31). No la escucha: Abraham sigue en sus trece, incluso le insta a que lo abandone, («Si sabes obedecer / quiero que solo me dejes», vv. 37-38), que se aleje de él. Es una situación tensa, propia de una pareja que se ama: ella prefiere que la maten, si han de hacerlo, con él. Él, sabedor de la misión divina y amparándose en su fe, dará incluso la vida por defender a su Dios. Finalmente, consigue alejar Abraham a su esposa Sara de su lado, que se despide, a pesar de la seguridad de su marido de que no le pasará nada, con una frase de temeridad. Y es aquí donde el autor deja traslucir una corriente misógina. En boca de Abraham, con respecto a su mujer, hace creer que todas esas manifestaciones de ‘dudas’ se dan porque «es mujer / y mujer enamorada» (vv. 59-60). Se puede ver en esta intervención la negación de una de las cualidades que siempre se le han otorgado también a esta mujer, la fe, y se presenta al personaje inmerso en la vida de cualquier mujer —como debería ser en aquellos días, presuponemos—, con una vida de negación personal en pro del marido, de la familia. También el criado Eliezer manifiesta su desprecio a la mujer cuando dice: «En siendo soldado es loco / y en siendo hembra, imperfecta» (vv. 1588-1589). Claro ejemplo de la concepción que se tenía de la mujer en aquellos siglos³⁰, así como de la dificultad de asumir por el cristianismo la igualdad entre los géneros preconizada por el Evangelio, cediendo

³⁰ Es de todos conocido cómo desde Aristóteles, Plinio, Quintiliano o el propio Santo Tomás en su *Summa Teológica*, hablaron de la ‘imperfección’ de la mujer frente al varón. Remito a estudios más contemporáneos como el de Delumeau (1989) y, especialmente, a su apartado «El discurso oficial sobre la mujer a finales del siglo XVI y a principios del XVII» para darnos cuenta de lo que pensaban contemporáneos de Messía de la Cerda.

ante obstáculos de hecho «nacidos del contexto cultural en que el cristianismo se difundió» (Delumeau, 1989, p. 478).

Volvemos a encontrar referencias a Sara ya en tierras de Egipto (acto I, cuadro 5). En esta ocasión vamos a conocer su hermosura a través de lo que dicen de ella otros personajes. Será Ricardo, sirviente del rey de Egipto (después pasará a ser hombre de confianza de Abraham), el primero en fijarse en ella. El autor empleará la ‘amplificatio’ de una lacónica alusión bíblica «Mira que sé que eres una mujer hermosa» (*Génesis*, 12, 11) pronunciada por su marido, a:

RICARDO Es un ángel; no se espera
que nazca otra más hermosa;
por las calles donde pasa
cuantos la miran, suspende;
pero, si los ojos hunde,
hasta las piedras abrasa.
¿Qué más extrañeza quieres
que asombra, porque te asombres,
su hermosura a los hombres
y su traje a las mujeres? (vv. 679-688).

El texto dramatizado es mucho más verosímil pues la belleza de Sara está descrita no por su marido, sino por un personaje que se basa en una percepción objetiva y que le otorga ese toque de realismo al ser envidiada por las mujeres ‘por su traje’. Con esta forma de manejar el autor la ‘anécdota’ consigue irse integrando en la *intencionalidad realista* que ha de otorgar a su texto, como ya hemos comentado.

También, el propio rey de Egipto da su opinión sobre la belleza de esta mujer; en primer lugar opina sólo por lo que le han referido de ella:

REY Diz que ha llegado
a Egipto una peregrina
cuya hermosura es divina (vv. 699-701);

y, más tarde, todos los que están a su alrededor quedan, igualmente, admirados:

AGAR ¿Qué estrella es esta que viene?
ARDANIA Agravio le hace la fama... (vv. 761-762).

Conviene subrayar los términos con los que se compara la belleza de esta mujer: belleza ‘divina’, dice el Rey, y Agar la compara con una ‘estrella’. En ambos casos la utilización de estos dos términos no es casual: por parte del personaje del rey se están adelantando acontecimientos dramáticos pues todos los males que le acarrearán por tomar la mujer de otro no pueden ser nada más que un castigo ‘divino’, como así fueron. Por parte de Agar, manifiesta la identificación de Sara con la Virgen, cuando aquella ‘estrella’ se detuvo en el portal de Belén señalando el fruto de su vientre como el hijo de Dios. Así, Sara, se muestra madre de todo el género humano por ser la prefiguración directa de la Virgen.

En el *Drama sacro* dieciochesco se elimina toda referencia al aspecto externo de esta mujer. La primera ocasión que se presenta lo hace con motivo de haberse enterado de que su esposo ha de marchar a la guerra para liberar a su sobrino, Lot, que ha sido hecho prisionero. Precisamente una de esas ‘persecuciones’ por las que pasa de puntillas el texto barroco y que en el del siglo XVIII será el tema de todo el primer acto. Inmersa en lágrimas y sollozos no puede articular palabra, estado en el que la encuentra su hijo Isaac, que viene a consolarla por imperativo de su padre. ‘Llorona’ pero sometida a la voluntad divina. Esta es la pobre imagen que ofrece este drama de Sara, que ha de resignarse a una extraña voluntad que no comparte y contra la cual no puede luchar.

No es lo que nos ofrece Messía de la Cerda. Él hace avanzar la acción y con ello vuelve a crear una tensión dramática importante para el desarrollo de su comedia. Me refiero al momento cuando Abraham ruega a su mujer que se haga pasar por su ‘hermana’ (*Dic obsecrote quod soror mea sis*: «Mi hermana te has de llamar / porque mi muerte es forzosa / si saben que eres mi esposa» [vv. 763-765]). Recibido este mensaje en ‘aparte’ pues se encuentran ante la presencia del Rey y toda su corte, Sara no puede nada más que responder brevemente, ofreciéndole tranquilidad a su marido («Yo sabré disimular...» [v. 766]). Pero en un momento de soledad, quedando el matrimonio frente a frente, Sara, sin poder contener su ira, le dice a su esposo: «¡Mira dónde me has traído! / ¿qué te parece, Abraham?» (vv. 863-864). O, más adelante, «¡Yo desespero!» (v. 906). Las quejas de Sara no le servirán de mucho y la sumisión de Abraham a las adversidades, que se hacen patentes, se evidencian: «Eres, aunque honesta, hermosa / y rey mi competidor» (vv. 881-882). Y es el momento donde se crece la ‘mujer’ Sara para transmitir a su esposo la fuerza necesaria para no rendirse:

SARA Ofrézcame faraón
 coral, perlas, plata y oro,
 su corona, su tesoro,
 su nobleza, su opinion,
 su sangre, su misma vida,
 que esto que puede ofrecerme,
 que nada podrá vencerme
 pues ya me tienes vencida (vv. 884-891).

El escritor ha previsto una macrosecuencia o cuadro de gran tensión dramática que rompe en varias ocasiones con otras microestructuras o subtemas secundarios de carácter más narrativo (p. e. el anuncio de la muerte de su padre o el anuncio de la muerte del propio hijo del rey), para conseguir alargar el tiempo dramático y con ello la propia tensión dramática de la obra. Por todo ello y a pesar de presentársenos una Sara ‘hermosa’, son otras cualidades las que más se destacan en este personaje: Lot le reconoce su ‘cordura’ (v. 907); Abraham habla de su ‘dulce esposa’ (v. 920); al rey le agrada su ‘gentileza’ (v. 952); Agar —tras su reconciliación con Sara— reconoce que es «mujer tan santa y tan grave» (v. 1825); y como resumen de todo ello, vuelve a repetir el rey que es «mujer que enseña virtudes» (v. 1053). Y nada más conmovedor que la visión de abrazar Sara a un bebé de otra madre, deseado para sí ante su esterilidad. Ricardo, ahora criado de Abraham tras abandonar al rey de Egipto, describe esta hermosa visión:

RICARDO Sara le tiene en sus brazos [*se refiere a Ismael*]
 y con mayor regocijo
 que si fuera suyo el hijo,
 le ha dado dos mil abrazos (vv. 2054-2057).

Nuestra Sara ha evolucionado: la ‘hermosura’ física de Sara se ha convertido en una hermosura espiritual que contrasta con el comportamiento nada honroso de su esposo al que, a pesar de hacer cosas contra su voluntad, siempre le mantiene la obediencia:

A obedecerte me obligo
 y, como vaya contigo,
 a donde fueres iré (vv. 2255-2257).

Ni en la fuente bíblica ni en nuestra obra se hace referencia al recibimiento que le hicieran a Sara los suyos tras ser despedida por el rey de Egipto; es más, la tensión se desvía, rápidamente, hacia el anuncio de la muerte del padre de Abraham y la toma de decisión de éste a abandonar Egipto en busca de su patria.

El tiempo dramático para conseguir la verosimilitud lo ha plasmado el autor en el paso de la I a la II jornada. En esta ya encontramos a la esclava Agar³¹ convertida en la esposa de Abraham (*Génesis*, 16, 1-5) y Sara, a pesar de haber sido ella quien propusiera a su esposo que tomara a Agar para fecundarla, como mujer de carne y hueso que es, se siente humillada por una esclava que no sabe respetar el lugar que le corresponde y que le provoca, a su vez, unos profundos celos (jornada II, cuadro 1; cuadro 2; cuadro 3; cuadro 5):

SARA	Agar, pues ¿con quién lo habéis? desocupad el asiento que no es buen comedimiento que entre y no os levantéis. ¡Levantadla a esa arrogante! ¡Asidla por los cabellos! (vv. 1276-1281).
------	---

Sara no deja de dar órdenes con tal de humillar a su esclava y ponerla en el sitio que le corresponde: «Yo como vuestra señora/ y vos como mi criada» (vv. 1321-1322). Los hechos llegan a mayores y las diferencias entre ambas se evidencian. La una porque se sabe ‘señora’ y quiere ser obedecida por la ‘esclava’. La otra porque se siente superior por haber concebido hijo de Abraham, dado que su primera esposa es estéril. La superioridad de Sara no se pone en duda porque así nos lo dice la fuente bíblica; pero no solo se ha de presuponer también el texto dramático sino que el autor la dejó bien refrendada. Cuando el ángel anuncia a Sara su próxima gravidez, en una clara prefiguración a la Anunciación de María, ella reconoce la inmensa gracia que le dispensa el cielo pero se alegra, también, porque, de esta forma «ya dejará de afrentarme —dice— / Agar y su presunción» (vv. 1823-1824).

Vuelve el autor a dar un salto en el tiempo al inicio de la III jornada. Ya el hijo de la esclava, Ismael, ha crecido: tiene 13 años. Y éste es capaz

³¹ La segunda esposa de Abraham, Agar, jamás es mencionada en el *Drama dieciochesco*.

de sentir el alejamiento y desafección que su padre tiene hacia él en favor de su otro retoño: Isaac.

Pero el más pequeño siente admiración por el hermanastro mayor, el cual aprovecha las circunstancias para extraviarlo del buen ‘camino’. Esta *amplificatio* de la narración bíblica concede a la trama verismo y tintes de realismo escénico. Tanto en la comedia como en el drama lírico dieciochescos se concede una madurez a estos dos personajes (los hijos) que hacen más creíble la rivalidad de las dos madres debido al trato que dispensa Abraham a sus dos descendientes.

La actitud premonitora de Sara con respecto a las malas acciones que puede enseñar Ismael a su hijo, concede al hecho dramático ese aporte de razones necesarias para que se pueda aceptar una consecuencia de ella y ocasionar una segunda acción: si se ha de expulsar por segunda vez a Agar —y en esta ocasión con su hijo ya crecido— hemos de aportar pruebas para entender actitudes nada favorables a la reputación del patriarca. Dice Sara:

Desobediente me sale...
 Búscale con Ismael [le ordena a Eliezer]
 y si le hallares con él
 riñele, azótale, dale;
 temo que le ha de estragar,
 que salga mal inclinado.
 Búscamele, así te goces,
 donde quiera que estuviere.
 Si luego no pareciere,
 llámale, dale mil voces,
 por, quizá, le torna escondido
 para hacer mil travesuras (vv. 2370-2381).

El encontrarlos ‘jugando’ a adorar a dioses paganos, subleva a Sara que solicitará a su esposo la expulsión de su casa a Ismael y a su madre. La lacónica y materialista descripción que presenta la *Biblia* de este hecho es como sigue: «Y vio Sara al hijo de Agar, la egipcia, el que ella había parido a Abraham, burlándose; y dijo a Abraham: “Echa a esa esclava y a su hijo, pues el hijo de una esclava no ha de heredar con mi hijo, con Isaac”» (*Génesis*, 21, 9-10), contrasta con la dramatizada por nuestro autor: razones de sobra existen para la expulsión. Con el discurso dialéctico mantenido por las dos mujeres —ante la presencia de su marido— en donde la fortaleza de espíritu de una se sobrepone al

convencimiento de que los hechos han de ser así, por la otra; el autor no necesita hacer intervenir la Voz sobrenatural que se presenta en la *Biblia* para que Abraham ejecute la voluntad de Sara, dado que los acontecimientos la respaldan. Es evidente que Messía de la Cerda no ha optado por el relato de la Alianza, de corte monárquico, sino por el texto de corte profético en el que la libertad del hombre se hace más patente: lo que importa es la actuación moral del hombre. En este caso se puede decir que es la propia Sara, indignada, quien asume el papel del Todopoderoso al ver con toda claridad qué es lo más conveniente para la familia:

SARA Pues es así, no te asombre [dice a Agar]
que con vana confianza
jugó la fee y la esperanza
que es mayorazgo del hombre (vv. 2500-2503).

Pues Agar con Ismael
vayan de casa: ella y él,
hijo y madre, de ambos juntos;
esto importa a nuestro honor
y Dios en ello es servido (vv. 2533-2537).

Y será, por primera vez, que el propio Abraham no acepte de grado tal decisión:

¿Por qué me dais esta pena,
señora? ¿Por qué? ¿Respeto
qué insulto, qué sin razón
han hecho Agar y Ismael? (vv. 2570-2573).

Sara le echa un pulso a su marido; no le cuenta lo que ha visto hacer a Ismael y lo que pretendía que hiciera Isaac. Y se mantiene firme en su petición. Titubea Abraham... Sara apela a las más altas instancias: «Y en caso que se me niegue / para el mismo Dios apelo» (vv. 20609-2610). Pero esta decisión cree que no es un capricho, tenía que seguir la historia su curso y le pide perdón a Agar: «perdona / que lo que hago es forzoso» (vv. 2672-2673).

La Sara que presentaron los autores dieciochescos no participa en la configuración dramática de su marido: se nos muestra bastante más preocupada por el devenir de los acontecimientos que ante la realidad cotidiana que parece no acompañarle. Es una esposa sensible, sentimen-

tal, compasiva y teme por el futuro incierto de su marido. Se ha convertido en la representante perfecta del drama lastimoso dieciochesco a imagen y semejanza de Laura en *El delincuente honrado* de Jovellanos. Comenta, ante la noticia de que su esposo ha salido a la liberación de su sobrino Lot:

Mísera, ¿dónde estoy?
 ¿Dónde alivio hallaré? ¿Dónde consuelo?
 El temor me detiene.
 ¡Oh tormento! ¡Oh dolor!
 Tiemblo por su peligro y por su vida.
 Ni un paso puedo dar... palpita el pecho,
 siento helarse mi sangre;
 no es posible aliviar la pena mía
 pensando en su peligro,
 y en tan triste momento
 vacila el corazón...dudo...¡oh...cielo!
 Al extremo llegó mi desconuelo (I, acto I, esc. 8.^a).

Desde el punto de vista dramático del texto de Messía de la Cerda, el clímax está presente: Abraham ha perdido a un hijo —Ismael— al que reconoce amar más de lo que creía por el hecho de habérselo arrebatado. ¿Es posible un mayor sufrimiento? Desconsolado como está, le llega la noticia de que tiene que sacrificar al único hijo que le queda: la voz del Todopoderoso le ordena sacrificar a Isaac:

A ese hijo que quieres y yo quiero
 me sacrifiques con cuchillo y fuego,
 a Isac, tu hijo, a Isac, a tu heredero,
 cuyo amor paternal te tiene ciego (vv. 2726-2729).

Y la voz de Sara no volverá a hacerse presente en la obra. Pero su figura dramática ha sido trazada con maestría por las manos del autor: de ser un personaje más que humano al inicio de la obra, termina provocando en su marido y en el espectador cierto rechazo —por su fuerte carácter que lo hace valer al saberse elegida por Dios— pues lleva al patriarca derrotado a la escena más conmovedora de la Biblia: un padre que ha de sacrificar a su hijo sin explicación alguna.

AGAR

Esposa de segundo orden de Abraham y madre en la esclavitud de su primer hijo, Ismael. Por todo lo que significa Ismael (a Mahoma se le considera descendiente de Ismael) es merecedora de un detenido examen a pesar de estar estrechamente relacionada con Sara, razón por la que nos hemos tenido que referir a ella anteriormente.

En tres grandes eventos encontramos dramatizada su existencia: Agar castigada por Sara por su prepotencia, al no saber administrar su subida repentina de la ‘nada’ y convertirse en mujer represora sobre sus iguales; Agar despedida por Abraham del domicilio familiar por querer conservar la paz familiar pronunciándose a favor de su legítima esposa; y Agar en el desierto a punto de fenecer. Pero sobre todo nos interesa por ser un personaje bíblico ‘sin voz’ al que cada autor tendrá la libertad de caracterizar a su albedrío. O dicho de otra forma: tras ella podemos ver mucho de lo que cada autor creador de una versión de este personaje podía o quería ver en situaciones semejantes que se ofrecieran en su vida cotidiana. Tanto es así, que los creadores dieciochescos la ignoran completamente: ninguno de ellos le otorga ‘la voz’ y, como mucho, se le concede un mínimo recuerdo.

Si bien es verdad que el personaje en nuestra obra áurea no se presta a una construcción compleja, sí es cierto que por su carácter de antagonista se nos presenta como un ser con más vida desde una perspectiva teatral. Aunque desde un punto de vista ideológico se rechace su apego a lo terrenal y se presente su furia como una característica negativa de su personalidad, no se puede obviar que estos rasgos humanizan en cierto modo al personaje.

En la fuente bíblica se dice: «Sarai, la mujer de Abraham, no tenía hijos. Pero tenía una esclava egipcia, de nombre Agar...» (*Génesis*, 16, 1-21). Messía de la Cerda ha querido ofrecernos cómo se hace Sara con la esclava egipcia: se la ofreció el rey egipcio a Sara en desagravio a las ofensas cometidas contra su persona. Cuando sale de Egipto (final de la I jornada) se la regala:

REY	De ser su esclava no dudes, [dirigiéndose a Agar] con ella te puedes ir que ganas mucho en servir mujer que enseña virtudes (vv. 1050-1053).
-----	---

Al autor no le gusta rodearse de situaciones embarazosas como le resultaba el que Abraham la tomara como una segunda esposa³² aun sabiendo que el derecho caldeo permitía que, si una esposa era estéril, era lícito que el padre de familia concibiese un hijo con una esclava³³: el fruto de esa unión carnal era considerado a todos los efectos como hijo legítimo de la pareja. Plantea entonces Messía de la Cerda la recepción de la esclava justo en los últimos versos de la I jornada y, en los primeros de la II, Agar ya es la esposa de Abraham, mostrándose irrespetuosa con su señora por lo que el autor ahorrará detalles escabrosos y presentará la acción con un salto temporal. Los detalles de su mal comportamiento son numerosos y no los conocemos solo por las palabras de la perjudicada más directa —Sara— sino por los miembros de la casa, sus iguales, que ahora tienen que servirla (Eliezer y Lucino).

Son unos cuantos versículos los que se han dedicado a esta mujer en la *Biblia*, pero el autor dramático —con gran maestría— consigue un cuadro perfecto de celos entre dos mujeres, de caracteres enfrentados, de lo más hermoso de la obra. Si en la fuente bíblica no tiene voz, en nuestra obra interviene con carácter y sabedora de la valía del hijo que había concebido:

AGAR	No ves que si he diferido lo que solía ejercitar, me guardo para criar los hijos de mi marido; si tu ingratitud se queja
------	--

³² En el contexto de las sociedades nómadas el que el hombre tuviera varias mujeres no fue inusual ni poco frecuente dando por sentado que lo más importante era que el patriarca asegurara el sustento de todo el clan y no pusiera en peligro su liderazgo, aun a costa de sacrificar un concepto: la fidelidad matrimonial, cuya aplicación en esta época es totalmente anacrónica, por no estar todavía el matrimonio ni las relaciones sexuales mínimamente reglamentadas en cuanto a mecanismo de articulación social mínimo. Lo más importante era salvar la vida, además de hacerse muy rico. Pero también es cierto que no se puede desprender fácilmente el autor de su profesión —sacerdote— y de sus convicciones religiosas. Bien sabe que la institución divina del matrimonio es una unión santa e indisoluble, como se puede leer en el *Génesis*, 2, 23-24; *Génesis*, 29, 14; *Mateo*, 19, 5-6.

³³ Isaac puede decirse que fue la excepción a esta regla en los casos que concemos en la *Biblia*: cuando casó con Rebeca, su primera esposa que también era estéril, no tomó a ninguna esclava para procrear. Pasados los años Isaac rogó a Yahveh y su mujer quedó embarazada dando luz mellizos: Esaú y Jacob.

porque este descanso elijo,
 más importa criar un hijo
 que hilar una madeja;
 tú sí estabas obligada
 a servir y obedecer
 porque importa a la mujer
 o criar o ser criada³⁴ (vv. 1351-1363).

Es clara, directa para conseguir sus objetivos y un tanto despiada con su interlocutora: le da un golpe bajo en lo que más le duele, como es el hecho de ser estéril. La corrigió Sara en público pero, sobre todo, son las duras palabras de Abraham las que más le hubieron de doler:

A que la sirvas te obligo:
 sirve, obedece contenta,
 no te aproveches tan mal
 del bien que te quise hacer,
 que pude hacerte mujer
 propia, pero no su igual (vv. 1433-1438).

Duras palabras y dura reacción de la esclava: si lo que más amaba el patriarca era a su futuro hijo, ella es partidaria —dice—:

Quiero se le dar a un oso
 y no a tan cruel marido;
 yo me voy y a aquella altiva
 dila que no se aperciba [se lo dice a Eliezer]
 contra mí de sin razones,
 que entre tigres y leones
 viviré porque ella viva (vv. 1523-1529).

«Y ella huyó de su presencia» (*Génesis*, 16, 6). Efectivamente y será cuando el ángel la encuentre y le comunique que ha de volver a casa de su señora, que tendrá un varón al que pondrá el nombre de Ismael (que en hebreo significa ‘Dios te ha escuchado’). Este encuentro produce en

³⁴ Es indudable que debemos entender este participio como ‘servir’ a tu esposo. No tenemos más que recordar las cualidades que se describen en el texto de los *Proverbios* (31, 10-31) sobre las cualidades que ha de tener una mujer con respecto a su esposo, para darse cuenta de que es una auténtica ‘sirvienta’.

nuestro personaje dramático un cambio radical: desde este momento todo será agrado, obediencia y humildad:

Seré humilde desde agora
pues tales nuevas me dan.
Contenta vuelvo y confusa
de la soberbia en que di (vv. 1678-1681).

Su reencuentro con Sara no puede ser más agradable para las dos: Agar reconoce que su señora es una mujer ‘santa’ a la que le debe «besar los pies / como en efecto tu esclava» (vv. 1831-1832). Y Sara se sorprende de la humildad que derrocha. Tal es así que el propio Abraham queda pasmado de esta estupenda relación.

Termina la II jornada y una vez más el paso del tiempo se presenta en estos entreactos, razón por la que Agar ya ha tenido el hijo y al inicio de la III, se encuentra jugando con Isaac. Pero el juego que le enseña Ismael al niño no es el más adecuado a sus creencias y convicciones. Sara lo ve todo y así, en familia y en presencia de la propia Agar, le pide a su marido que:

Pues Agar con Ismael
vayan de casa, ella y él,
hijo y madre, de ambos juntos;
esto importa a nuestro honor
y Dios en ello es servido (vv. 2533-2537).

Ni la fuente bíblica ni el *Aucto del destierro de Agar*³⁵ (que se basa en este segundo destierro) de la colección del *Códice de Autos Vijos*, esta petición de Sara se hace en presencia de la afectada. Este hecho da ocasión a intervenciones muy duras por parte de Sara; de sorpresa, rebelión y dolor por parte de Abraham; y de resignación por parte de Agar:

Pues mi señora es servida
haz lo que se te encomienda
que aunque en la vida me ofenda
puede que es suya mi vida (vv. 2548-2552).

³⁵ Hace unos años Hermenegildo (2009b) hizo un trabajo monográfico sobre este auto.

Mas sujétome a su acuerdo
 pues lo quiere mi fortuna;
 que soy esclava, en efecto,
 y es ley lo que se me ordena (vv. 2566-2569).

Esta resignación viene dada por el conocimiento que muestra sobre su destierro. Ya conoce que es una ‘orden’ del Todopoderoso. Sabemos que en la fuente bíblica se produce después, cuando Abraham duda de cumplir o no el deseo de su esposa. Pero como en el texto dramático está ausente esta orden divina asumiéndola, como he dicho, la propia Sara, pues se adelanta la acción dramática con respecto a su fuente. Extensas intervenciones de despedida de Agar e Ismael tienen lugar, de tono melancólico en tanto que recuerda los parabienes perdidos. Es muy probable que los espectadores empatizaran con Agar e Ismael cuando oyeran palabras salidas de la boca de un jovencito decir a su madre:

A vos no os ha de faltar
 con qué sustentar la vida:
 yo os ganaré la comida
 que bien la sabré ganar (vv. 2579-2582),

dejando —posiblemente, sin que nos envargue una presunción mental contemporánea— a Sara como mujer caprichosa e intransigente. La imagen plástica de este acontecimiento pudo ayudar a los espectadores a recordar como momento sublime y de tensión dramática esta situación. El autor supo darle la altura necesaria empleando un texto poético rico en imágenes y un *planctus* casi interminable para uno de los interlocutores, tanto que echa de su vista a su esposa, causante de todo este dolor:

Idos señora de aquí
 que os miro con descontento
 por haber sido instrumento
 del dolor que viste en mí (vv. 2684-2687).

El último cuadro del que son protagonistas Agar y su hijo lo situará Messía de la Cerda justo antes del acontecimiento apoteósico del sacrificio de Isaac. Esta magnífica posición estructural hace que la obra sea recordada por su última escena pero no menos por la penúltima. El verso mayor (endecasílabo) y la octava real como estrofa elegida para expresar el estado físico y anímico en el que se encuentra Agar, hacen

de este momento uno de los más sublimes de la pieza dramática, quizás como claro posicionamiento del autor en favor de los más débiles:

La espesa lengua al paladar pegada
 secó el aliento y casi ha perdido
 del remedio mil leguas apartada;
 muero de sed, peligro mal temido
 ¡ay, agua dulce! ¡ay, agua deseada!
 Bien nunca hasta estos tiempos entendida
 que navegó a la muerte a vela y remo.
 ¡Agua, Dios, agua!, que de sed me quemo
 (vv. 2863-2870).

Esa madre que mandó a su hijo a por agua y ya a falta de lucidez mental, a punto de desfallecer, cree que no se la quiere ofrecer, produce una angustia vital a los espectadores (cercana al rechazo de la instrucción religiosa que se perseguía). Pero la 'fe' de Agar supo salvar la situación. Dice: «Dios de Abraham poderoso / en ti espero, en ti confío» (vv. 2911-2912). Es lo suficiente para que brote el agua y sacien la sed madre e hijo.

Termina este cuadro con un toque de realismo que no podemos obviar. Ni los 'señores' ni las 'madrastas' debían de tener buena fama en la sociedad del siglo XVII: lo que les ha ocurrido, al fin y al cabo, procede de un «cruel esposo, al fin, señor» (v. 2949) dice Agar; mientras que Ismael le echa la culpa a su madrastra: «Cruel señora, al fin, madrastra» (v. 2950).

En resumen, la dramatización de la vida de Abraham en manos de Messía de la Cerda se ha realizado bajo el prisma más convencional y evangélico que podía darse en una mente como la suya: un hombre que se divorció³⁶ sin aparentes razones (que por ahora sepamos) para, al poco tiempo, hacerse sacerdote. No solo por los conocimientos propios de su última profesión sino por su firme convencimiento de estar en posesión de una justa interpretación / comprensión de la personalidad de este profeta. El debate entre 'ciencia' moderna y verdad bíblica no se hizo presente en estos primeros años del siglo XVII, fecha en la que se redactó la obra de Messía. Otra cosa muy distinta es la interpretación del mismo tema por los autores dieciochistas: quedan lejos de los deta-

³⁶ Será interesante poder acceder al expediente de esta separación que, por ahora, no ha sido estudiado.

lles preciosistas religiosos para quedarse en las anécdotas mas difundidas del cristianismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMAR LAPARRA, Mónica, «Mujer, familia y matrimonio en el antiguo Israel bíblico», en *Actas del primer Seminario de Estudios sobre la mujer en la Antigüedad (Valencia, 24-25 abril 1997)*, coord. Carmen Alfaro Giner y Alejandro Noguera Borel, Valencia, Sema, 1998, pp. 19-44.
- AGUDO Y VALENZUELA, Juan, *Epítome de las vidas de los Patriarcas, reyes y profetas del Testamento Viejo*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 9637, 435 fols.
- ANDIOC, René y Mireille Coulon, *Cartelera madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, tomos I y II, Anejos de *Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ARELLANO, Ignacio y FINE, Ruth (coords.), *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuet, 2010.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Madrid, Establecimiento de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1904.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuet, 2006.
- DARBOY, Georges y ROCA Y CORNET, Joaquín, *Mugeres de la Biblia*, Madrid/Barcelona, Llorens Hermanos Editores, 1850, 2 tomos.
- DELUMEAU, Jean, *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, versión castellana de Mauro Armiño, revisada por Francisco Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1989.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa M.ª, «El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, falta ciudad, falta editorial, 1996, pp. 553-562.
- DOMÍNGUEZ MATITO, FRANCISCO y MARTÍNEZ BERBEL, J. Antonio (coords.), *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Academia del Hispanismo / Fundación San Millán de la Cogolla, 2012.
- GLASER, Edwar, «El patriarca Jacob, amante ejemplar del teatro del Siglo de Oro español», *Bulletin Hispanique*, 58.1, 1956, pp. 5-22.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Tipología de personajes “hermosos” en el *Códice de Autos Viejos*», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 147-168.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Búsqueda de la verosimilitud escénica y teatro catequístico: *El aucto del destierro de Agar*», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos et al., Madrid, CSIC, 2009, pp. 355-364.

- HERMENEGILDO, Alfredo, «Teatralidad y narración en el *Códice de Autos Viejos*», en *Miscelanea Filológica dedicada a Alberto Porquera Mayo*, coord. Lola González Martínez, Lleida, Milenio, 2010, pp. 141-162.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de Autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- MANESCAL, Honofre, *Miscelanea de tres tratados. De las apariciones de los espíritus el vno, donde se trata como Dios habla à los hombres, y si las almas del Purgatorio bueluen: de Antichristo el segundo, y de Sermones predicados en lugares señalados el tercero*, con licencia y privilegio, en Barcelona, a costa de Geronymo Genoues, mercader de libros, año 1611 (Universidad de Granada: A 3-372).
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ROCA Y CORNET, Joaquín, *Mujeres de la Biblia*, tomo I, Madrid/Barcelona, Llorens Hermanos Editores, 1850.
- RODRÍGUEZ, Teresa, «Celebrar el pasado a la luz del presente: el tratamiento de la historia bíblica en el teatro religioso de Diego Sánchez de Badajoz (1554)», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional (AITENSO)*, dir. Isabelle Rouane y Philippe Meunier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 167-182.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique J., «Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega: hacia un nuevo deslinde en la producción dramática del Fénix», *Revista de Literatura*, L, 1988, pp. 37-60.
- ROUANE SOUPAULT, Isabelle y MEUNIER, Philippe (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional (AITENSO)*, [Especialmente: «Declinación teatral de la historia sagrada»], Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español desde sus orígenes a 1900*, Madrid, Cátedra, 1983.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Fray Luis de León: traducción, poesía y hermenéutica», *Bulletin Hispanique*, 105.1, 2003, pp. 51-97.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Panorama de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro», en *La Biblia en el teatro español*, coord. Francisco Domínguez Matito y J. Antonio Martínez Berbel, Vigo, Academia del Hispanismo/Fundación San Millán de la Cogolla, 2012, pp. 255-268.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este volumen recoge once trabajos de investigación relacionados con el conflicto como motivo literario, pero también como reflejo de una realidad histórico-social compleja, la de la España del siglo XVII, que tenía la religión como uno de sus principales ejes vertebradores y el teatro como una de las formas de ocio más universales y socialmente influyentes. Los autores, todos ellos reputados especialistas en el drama áureo (Tatiana Alvarado Teodorika, María Rosa Álvarez Sellers, Piedad Bolaños Donoso, Enrica Cancelliere, Francisco Domínguez Matito, Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Marcella Trambaioli), la historia de las religiones (Ruth Fine y Francisco Peña Fernández), la literatura escrita en latín (Teresa Jiménez Calvente) o el teatro contemporáneo (María Isabel Martínez López) se han acercado a la fuente bíblica y sus protagonistas (Jael, Raquel, Abraham, Jonás, etc.) para analizar su presencia en la comedia áurea, en sus antecedentes y en sus secuelas posteriores, a través del análisis de diversas obras y autores, para poner de manifiesto las múltiples perspectivas y escenarios desde los que se puede abordar el conflicto bíblico.

Delia Gavela García es Profesora Titular de la Universidad de La Rioja. Con anterioridad ha impartido clases en la UAM, en la Universidad de Carleton (Canadá) y en la UIMP, y ha sido profesora visitante en la Universidad de Roma-La Sapienza y en la Universidad de Toulouse-Le Mirail. Su campo de investigación se centra en la literatura española y su didáctica, con especial atención al teatro del Siglo de Oro. Forma parte de varios proyectos de investigación (La obra dramática de Agustín Moreto y CONSOLIDER), entre los que se cuenta BITAE (II): Nuevos paradigmas de interpretación teatral: respuestas para una sociedad en conflicto (FFI2013-47806-R), que ha propiciado la publicación de esta monografía.



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**



La BIBLIA
en el
TEATRO ÁUREO ESPAÑOL



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD

Equipo de Investigación BITAE II
FFI2013-47806-R

*Fundación
San Millán
de la Cigolla*

