



HAL
open science

Asesinatos y otras maldades bíblicas en el Códice de Autos Viejos

Luis Gonzalez Fernandez

► **To cite this version:**

Luis Gonzalez Fernandez. Asesinatos y otras maldades bíblicas en el Códice de Autos Viejos. *Biblias Hispánicas*, 2013, 2, pp.277-288. hal-00961021

HAL Id: hal-00961021

<https://hal.science/hal-00961021>

Submitted on 19 Mar 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ASESINATOS Y OTRAS MALDADES BÍBLICAS

EN EL *CÓDICE DE AUTOS VIEJOS*¹

Luis González Fernández
LEMSO-FRAMESPA,
Université de Toulouse II

Resumen.

El presente artículo estudia la evocación y puesta en escena de la violencia en dos autos que se encuentran en el *Códice de Autos Viejos*, compilación de 96 obras dramáticas compuesto hacia 1575. Las dos piezas en cuestión están inspiradas respectivamente en la prisión a manos de los filisteos y posterior muerte de Sansón y la decapitación de san Juan Bautista. Se estudia cómo actúan los personajes negativos, de manera colectiva en la primera obra y de manera más individualizada en la segunda.

Palabras clave: *Códice de Autos Viejos*; violencia; teatro religioso; Biblia; reescritura

Abstract.

*This article studies the presentation and staging of violence in two religious plays from the *Códice de Autos Viejos*, a collection of 96 plays that was compiled around 1575. The two texts taken into account are inspired respectively on the captivity and death of Samson and on the beheading of St John the Baptist. Special interest is placed on the negative characters described as acting as a group in the first play and in a more individual fashion in the second.*

*Keywords: *Códice de Autos Viejos*; violence; religious theatre; Bible; rewriting*

¹ Este trabajo se inserta dentro del marco del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2010-17870: «La Biblia en el teatro áureo español (I): Del *Códice de Autos Viejos* a Lope de Vega», coordinado por Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de La Rioja.

Cualquier lector medianamente atento de las Sagradas Escrituras no habrá dejado de fijarse en la asombrosa cantidad de actos de violencia que pueblan las páginas de los distintos libros tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo. Algunos reflejan actos de justicia, otros de venganza, y otros de mera maldad gratuita. Son numerosos los episodios narrados de asesinatos de toda índole (homicidios, uxoricidios, parricidios en sus múltiples acepciones, golpes traidores, y masacres de poblaciones —defensas e indefensas), al igual que los que narran vejaciones de las más imaginativas. No creo que sea necesario recordar detenidamente estos episodios ya que a cualquiera le vendrán a la mente los más escabrosos y sangrientos. El paisaje bíblico está sembrado de cadáveres, de tuertos, de mancos y de ultrajados.

Esta breve incursión en maldades inspiradas en historias bíblicas se centrará concretamente en dos piezas de la colección conocida como *Códice de Autos Viejos*, compilada hacia 1575 y publicada en su totalidad por vez primera por Léo Rouanet en 1901. Las dos obras en cuestión son el *Aucto de Sansón* (número XIII de Rouanet) y el *Aucto de la degollación de sant Juan Baptista* (XXXV)². Ambas escenifican la muerte de un personaje, el protagonista epónimo, al igual que actos de crueldad o de injusticia, actos perpetrados como fruto de la malevolencia. Se intentará aquí sencillamente evocar los procedimientos de la construcción de la maldad en estos autos si bien conviene aclarar que los malos son caracterizados como tales desde el inicio de las obras, generalmente cortas, y a lo largo de ellas, con enfoques variados, como se irá viendo.

El *Aucto de Sansón* es una obra somera, sucinta, que apenas amplifica el relato bíblico de origen (Jueces 16, 16-31) que también se caracteriza por su relativa brevedad, una vez pasada la etapa inicial en la que Dalila (Dalida en el texto del *Aucto*) intenta sin éxito sonsacar a Sansón la razón de su fuerza extraordinaria.

² Por el mero interés histórico José Antonio Mateos Royo (1996-1997: 103-115) da la siguiente noticia referida a Zaragoza: «En 1518 Carlos V contemplará en el Mercado los autos de la Degollación del Bautista, la Ascensión y el Juicio Final», dos títulos coinciden con algunos de los que se encuentran en el *CAV*, sin que esto por supuesto nos lleve a suponer que se trate de los mismos, pero da fe quizá de la popularidad de estos temas bíblicos. Añade a este respecto Mateos Royo (p. 113) lo siguiente: «Si los carros de construcción más sencilla permitían variar los episodios representados con facilidad, la mayor sofisticación de otros los hacía más propicios para el desarrollo de unos temas determinados en una línea quizás más interesada por el logro de un mayor efectismo que por la introducción de novedades en el repertorio. Esta posibilidad explicaría la larga permanencia de algunos entremeses —la Ascensión del Señor, el Juicio Final—, tan populares por otra parte, hasta bien entrado el siglo XVI y conferiría al material escénico utilizado una notable importancia en el desarrollo del entremés en la capital aragonesa durante su última etapa».

Se da en la pieza un rápido repaso al contexto bíblico de tensiones israelita-filisteas, se explica a lo largo de la primera mitad de la pieza la ocasión inicial en que fue capturado Sansón, la resolución del famoso enigma que él mismo había propuesto a los filisteos, y la matanza que llevó a cabo con la quijada de asno³: luego se encamina la acción casi directamente al plato principal que constituye el engaño que sufre el protagonista a manos de la intrigante Dalida, las vejaciones corporales y morales que experimenta Sansón ante los airados filisteos y el estruendoso final de la historia en el templo, con la consiguiente destrucción de los enemigos. Curiosamente todo el largo proceso de tentación y burla que protagonizan Sansón y Dalila en el relato bíblico no encuentra lugar en esta pieza. Habría que preguntarse si esta escisión de lo lúdico, que se podría insertar además en la larga tradición de mujeres engañosas frente a maridos poco cautelosos, no constituye ya un primer paso hacia la presentación negativa de la filisteo. El relato bíblico, recordemos, con este juego de amantes y lucha de sexos, tiene no solo gracia sino que contiene al mismo tiempo un marcado suspense, que el dramaturgo sacrifica en aras de otros procedimientos dramáticos mucho más directos. No podía no conocer el autor esta parte de la historia si tomamos en cuenta la fidelidad del resto de su adaptación para las escenas que desarrolla (y recuerdo de nuevo que el autor nos ofrece un detallado resumen de buena parte de su fuente bíblica). Se trata pues de una omisión clara y calculada⁴ de la primera parte del relato bíblico. Presentar a Dalida como mujer engañosa desde el principio hubiera desde luego dado lugar a la caracterización de una mujer malvada en toda regla, pero Sansón, en el relato original, se burla de ella y en cierto modo desprestigia su estrategia femenina, que se muestra en los pasos iniciales incapaz de quebrar la astucia del forzudo: el que al final caiga en la trampa se debe más al cansancio, aburrimiento y hastío del marido que a las habilidades (siempre las mismas, de hecho) de la filisteo. Nuestro dramaturgo, en cambio, presenta a una Dalida inmediatamente triunfadora. La acotación que nos anuncia su llegada (*Sale[n] Sansón y Dalida su mujer* [v. 320]), da paso a la pregunta de Dalida sobre las fuerzas del marido. Éste contesta inmediatamente revelando que su fuerza reside en sus cabellos y de ahí el dramaturgo pasará a la representación de la captura, las vejaciones, mutilación y posterior desenlace espectacular. Todo esto en una obra en la que el dramaturgo decide presentar la captura del protagonista (que el relato bíblico

³ Si bien se omiten aquí la mayoría de sus acciones violentas, Sansón es, en lo que se refiere a su presentación en el texto bíblico y en palabras de Guadalupe Seijas, «un personaje contradictorio. Dotado de una fuerza excepcional, al mismo tiempo es capaz de experimentar intensos arrebatos de ira y de sentir una gran atracción por las mujeres, lo que le convierte en un hombre débil. En el ciclo de este héroe son numerosos los episodios relacionados con la violencia, que en muchas ocasiones es desproporcionada, desmedida» (2011: 255).

⁴ Cabe también la posibilidad de que el auto fuera más largo y que por lo tanto contara con las diversas tentativas previas de Dalila y que el texto que nos ha llegado en el manuscrito esté incompleto o haya sido reducido al estado actual.

multiplicaba por cuatro, debido a las consiguientes fugas de Sansón): en la pieza dramática apenas si hay suspense (aunque cabe preguntarse si se lo ha de buscar en una historia tan conocida). A Dalida se la ve entonces capaz de desarmar a Sansón de entrada; su fuerza persuasiva es por lo tanto magnificada en la medida en que le basta una sola tentativa para engañar al incauto juez israelita. Este primer paso de maldad de Dalida, que permite capturar a Sansón, lleva al segundo que sería o bien participar en lo que sigue (aunque no consta en el texto dramático, y esto es mera suposición), o bien el de transformarse en espectadora de las vejaciones que siguen: se convertiría así Dalida en testigo silencioso, pero público, y que por lo tanto merece casi igual condena moral que los verdugos y las acciones violentas que cometen.

El dramaturgo que compuso la pieza no escatimó desde luego en lo que se refiere a la brutalidad cuando trasladó al escenario lo narrado en el texto bíblico. A partir de unos someros detalles en el texto sagrado el autor construye su episodio. En lo referente a las crueldades, nada se esconde al espectador, todo lo más tremendista se muestra hasta (habría que preguntarse) con cierta delectación⁵. Una vez cortado el cabello de Sansón será Dalida, siguiendo el autor fielmente el relato de Jueces 16, quien llame a los filisteos en los siguientes términos:

Los contrarios de Sansón,
¡vení! Veis, aquí os muestro
al mismo enemigo vuestro,
que sus fuerzas nada son:
poco ha sido ahora diestro.⁶
(vv. 361-365)

En cuanto al pueblo enemigo, la rúbrica que indica la próxima réplica lee «Filisteos» en plural en la versión de Rouanet (así como todas aquellas que anuncian una toma de palabra filistea), la lista de *dramatis personae* dice «Los felisteos» (*sic*), sin diferenciación, y el manuscrito del Códice suele indicar la parte hablada de manera abreviada «Filj.». Quizá sea

⁵ El que la muerte o la vejación de un 'bueno' reciba una descripción un tanto detallada hasta tal punto que uno se pregunte si el dramaturgo no está gozando de sus habilidades para presentar horrores no parece ser privilegio de esta pieza: un siglo más tarde en *San Pedro de Arbués*, el asesinato del santo se describe con un detalle y una pausa harto espeluznantes y en boca del diablo que está muy contento con el resultado. Me permito remitir a mi «Algunos delitos de sangre...» (2008).

⁶ Cito por la edición de Rouanet (1901: tomo 1), modernizo la acentuación, puntuación y ortografía básica que no presente particularidades fonéticas. Se podría quizá ver en el verso 365 una leve alusión a las otras veces en las que resistió a los engaños de su mujer, aunque es imposible calcular si se refiere a la materia bíblica o a una parte del texto dramático omitido.

sobreinterpretación de mi parte la idea de pluralizarlos, o quizá la mención en la lista de personajes indique una representación *colectiva* de los malvados enemigos de Israel, que los hace hablar como si de una sola voz se tratara, borrando así por una parte toda individualización y dando a entender, por otra, que toda la raza filisteo es enemiga⁷: los únicos diferenciados, si aceptamos la pluralidad de «Filj.» (véase abajo) son Dalida (la única mujer) y un Bobo (también filisteo, hemos de suponer, ya que se une a ellos como se verá a continuación⁸). Con el uso colectivo de la palabra la maldad patente de unos pocos verdugos se transfiere a todo el pueblo enemigo. Ahora, esta interpretación es algo problemática. Una vez sobre el prisionero, los Filisteos dicen lo siguiente⁹:

¡O cuán bien cumplido has,
Dalida, la tu promesa!
Ligaldo con toda priesa
aquesas manos atrás,
pues hoy *llevamos* tal presa.
Ya que ligado le *habemos*,
porque más pene y se duela,
en una atahona muela
y los ojos le *saquemos*,
do pague tanta cautela.
Pásate acá compañero
y *ayúdanosle* a cegar.

BOBO Así se puede secar,
Atamelo al moledero,
verés cual le hago andar.

Sácanle los ojos, y átenle al atahona y canten

⁷ No es este el lugar para entrar en largas disquisiciones sobre comportamiento social, pero quisiera apuntar que lo que se representa en escena aquí corresponde con el funcionamiento de la violencia de grupo en conflictos intercomunitarios, por decirlo de alguna manera. A este propósito las palabras de Ervin Staub (1989: 77) me parecen pertinentes: «Belonging to a group makes it easier for people to act in ways are out of the ordinary. Joining a group enables people to give up a burdensome self and adopt a shared and valued social identity. At the same time they can shed the inhibitions and limitations of individual identity, the formed structure of the self that is limiting even at the best of times, much more so when the self is devalued. Thus, as group members they can open up emotionally. They more easily experience love, connectedness, and caring within the group. Anger and hate toward outsiders can come to the fore, especially if the group's beliefs promote these feelings. And they no longer need to take individual responsibility for their actions; no one is responsible, or the group is responsible, or the group's leader».

⁸ Esto dicho, bajo el nombre de Carretero se encuentra entre los judíos de Sequí que son quienes en la primera parte de la obra convencen a Sansón para que se entregue maniatado a los filisteos.

⁹ Versos 366-381; énfasis mío en lo que se refiere al texto hablado.

Aunque la réplica filistea contiene cierto número de verbos conjugados en la primera persona del plural (*llevamos, habemos, saquemos, ayúdanosle*), lo cual daría validez a una representación coral, el tercer verso citado contiene la forma imperativa «Ligaldo» que implica un(os) locutor(es) que se dirige(n) a al menos dos más. Esta sencilla suma nos lleva a considerar la presencia de al menos tres malos contra el Sansón inválido, dos de ellos diferenciados del primero, aunque todo esto sea conjetural, y no nos lleve a ninguna conclusión extraordinaria. La posterior invitación al Bobo para que participe en las acciones vejatorias añade un cuarto a la lista de enemigos, pero lo que más interesa es la respuesta de éste, que se dirige quizás a un *tú*. Es, sin embargo, difícil saber si *Atamelo*, se ha de pronunciar *átamelo* (imperativo sing.), o *atámelo* (imperativo pl.)¹⁰, el *verés* del verso siguiente no deja lugar a duda de que se dirige a varias personas a la vez. La pluralidad vocal podría también simplemente incluir a un filisteo y a Dalida, quizá también ya el Bobo, personajes suficientes para justificar la primera persona del plural. A pesar de lo interesante (desde el punto de vista de la asimilación en un solo grupo de los malos) que hubiera sido una interpretación coral para los filisteos, basándonos en la indicación marginal de parte hablada y a lista del reparto, no creo que se pueda del todo mantener esta hipótesis de representación; como mucho quizá tengamos una especie de polifonía con distintas partes dichas por distintos actores, pero las bases para tal afirmación son escurridizas. Los malos, en todo caso, se unen no solo en el acto de cegar al indefenso Sansón sino en cantar juntos un insultante villancico mediante el cual la vejación que sufre el protagonista cobra mayor fuerza dramática al añadir a la violencia el ultraje verbal; todo acaba en este momento en una especie de fiesta macabra. En ella participan todos, ya sea en modo coral o más estrictamente colectivo: la diferencia interpretativa de lo que ocurre no cambia mucho, sea cual sea la manera de realizarla, la maldad es en esta obra, por resumir de alguna manera, un acto voluntario de un pueblo frente al representante de otro.

La escena vejatoria se construye de manera fluida con la incitación al hecho por la malvada Dalida, con la que el poeta no pierde, curiosamente, mucho tiempo descriptivo (como queda dicho arriba), a pesar de la oportunidad que le brindaba un misógino desarrollo de semejante personaje. Tendríamos que suponer que, como mala conocida y notoria, no se requiere una presentación detallada de su condición moral. Ni siquiera se detiene el autor en desarrollar una escena de corte amoroso, al menos no en detalle: el intercambio entre Sansón

¹⁰ Agradezco a Mercedes de los Reyes el haberme señalado esta sutil diferencia que, si aceptamos el caso segundo refuerza la idea *colectiva* de los interlocutores.

y Dalida es breve, al igual que todo lo demás. A los filisteos les sobra tiempo para acometer al debilitado Sansón que apenas bulle y desde luego no habla para objetar por los malos tratos que recibe. La escena transcurre, al menos verbalmente, en una secuencia rápida en la que queda patente la superioridad filistea y la impunidad momentánea de la que gozan, simbolizada, cabe pensar, por la actitud bravucona del Bobo, personaje tradicionalmente cobarde¹¹, pero que aquí se une a la tropa filistea sin temor y sin demora. Somos testigos de una especie de linchamiento, salvando el hecho de que nadie ahorca a nadie, pero la violencia es, parece ser, contagiosa de unos a otros y a la mayor indefensión de la víctima se añade el creciente número de asaltantes. La rapidez de la acción y la parquedad de las palabras parecen corroborar esta idea de linchamiento. Igual de rápida será la escena final en la que Sansón, pasado un tiempo (escénicamente breve pero suficientemente largo en lo que se refiere a su vida, con ayuda divina, para que le haya crecido el cabello), servirá de instrumento para la ira de Dios y aplastará a los filisteos bajo las piedras del templo. El auto, por su brevedad y por la concisión dramática representa de manera bastante fiel el relato bíblico, igual de breve, igual de violento, e igual de eficaz. Es un auto en el que la violencia cobra un marcado protagonismo y en el que otros procedimientos dramáticos (como la intriga amorosa) pasan a un segundo plano.

La superioridad numérica de los filisteos y la invalidez (debida expresamente a la voluntad de Dios y de las tretas de Dalida) de Sansón, da desde luego pie a cierto *pathos*. Aunque el dramaturgo no le saque realmente mucho partido, tampoco tenía por qué buscarlo pues no lo encuentra en su fuente bíblica, donde los hechos se narran sin buscar ninguna reacción particularmente compasiva en los lectores. Mayor grandeza tiene Sansón ciego y maniatado para matar a sus numerosos enemigos, que cuando, en plena salud, veía y aporreaba, quijada de asno en mano, a los filisteos que cruzaba en sus andanzas en el desierto.

Para resumir brevemente, el papel de los malos en este auto es plural en varios sentidos, podemos diferenciar a dos personajes nombrados (Dalida y el Bobo) y luego a un grupo de (¿cuántos?) filisteos en los que el dramaturgo ofrece una mínima jerarquización verbal. La maldad se construye aquí mediante la superioridad numérica, por las acciones violentas cometidas y la justicia expeditiva que ejecutan, así como por la manifiesta indefensión de la víctima en el momento de su captura y posterior tortura. Como en otras obras del CAV, no se

¹¹ Ver al respecto, y entre otros, los siguientes trabajos: Crawford (1911), Reyes Peña (1987), Diago (1994) y Hermenegildo (1999).

busca describir extensamente la maldad¹², la historia bien conocida y una acción explícita son capaces de suplir esta ausencia y ahorran al dramaturgo adjetivos.

Si así se arreglan ciertos asuntos en el Antiguo Testamento, en el Nuevo, en el apartado «atropellos de la justicia» tiene un lugar de predilección *El auto de la degollación de sant Juan Baptista*. El dramaturgo recrea sobre las tablas un conocidísimo episodio bíblico¹³ que gozó de gran fortuna plástica a lo largo de la Baja Edad Media y del Renacimiento. El relato neotestamentario, como el que acabamos de exponer arriba, se caracteriza también por una exposición concisa y breve, pero el autor, a diferencia del autor del *Auto de Sansón*, emplea maravillosamente la *amplificatio* para crear una pieza con diálogos mordaces y conferir así una profundidad nada desdeñable a sus personajes. Lejos de las escuetas pinceladas bíblicas de los evangelistas Mateo y Marcos, los personajes que pueblan este auto hablan y discurren largamente. Ello es sobre todo cierto de los personajes malos que, en resumen, son todos salvo el Bautista, único personaje bueno de la pieza, solo ante el peligro de la Corte corrupta de Herodes¹⁴, de su mujer, hijastra¹⁵, verdugos y cortesanos. La superioridad numérica de los malos, que hemos podido comprobar en el *Auto de Sansón*, es aquí abrumadora y se traduce no solo por el número físico de adversarios, siete contra uno (aunque aparecen tardía y anacrónicamente Santiago y San Andrés¹⁶), sino por una caracterización esencialmente negativa de todos ellos. Parecido procedimiento se puede observar en el reparto de otras piezas martiroológicas del *Códice de Autos Viejos* como el *Auto de Sancta Bárbara* y el *Auto de Sancta Eulalia*, donde las santas vírgenes se enfrentan

¹² Para cuestiones en torno a la descripción de personajes en el CAV me remito a González Fernández (2005), y a las observaciones que se hacen al respecto.

¹³ El relato se encuentra en Mateo 14, 6-9, y Marcos 6, 17-29. Este auto junto con otras obras sobre el mismo tema ha sido estudiado por Miguel Ángel Pérez Priego (1981).

¹⁴ Algún remordimiento se le atribuye aquí a Herodes, pero el autor no desarrolla mucho este aspecto. Cabría señalar que el Herodes de esta pieza, aunque se le describe como tirano, no parece estar del todo pintado como los «Herodes» de otras tradiciones dramáticas europeas (aunque en ellas se trate a menudo del Herodes mandatario de la matanza de los Inocentes). Para algunas descripciones someras de su personaje y la manera en que se representaba ver E. K. Chambers (1903: vol. II, 48, 57, 90 y 139). Ver abajo también la nota 17.

¹⁵ El nombre de la joven no consta en el relato propuesto por los evangelistas (tampoco en nuestro auto), será el historiador Flavio Josefo quien, en sus *Antigüedades judías* (libro XVIII, 5,4), dé el nombre de Salomé a la hija de Herodías.

¹⁶ Uno de los siete es un paje que entra para anunciar que es el cumpleaños de Herodes, su presencia no tiene en sí nada de malvado, pero, como miembro de la corte corrupta del Tetrarca, lo incluyo en la nómina de «malos».

solas a sus verdugos, lo cual no hace sino acentuar la valentía heroica de las primeras y la perfidia y crueldad de los segundos¹⁷.

Denominador común tienen el *Auto de Sansón* y la *Degollación* en la medida en que la violencia ejercida y la consecuente pérdida de vida de sendos héroes es resultado de la maldad femenina. En ambos casos una mujer será quien incite a la violencia o permita su ejecución. No ha de sorprender que ambos relatos sigan simplemente el modelo bíblico con los mismos nombres y el mismo argumento básico, pero allí donde la Biblia solo ofrece una breve exposición, el *Auto de la degollación* nos pinta a una Herodías de lo más tremendamente cruel y vengativa de acuerdo con una tradición misógina bien establecida. La muerte del Bautista es deseada a modo de una venganza casi pueril: la ofensa del predicador salpica tanto o más a Herodes —que tiene suficiente tiránico discernimiento como para encarcelar al molesto Juan pero sin llegar a ejecutarlo por reconocer en él no sólo alguien que detenta la verdad sino alguien que no merece morir—, como a las dos comanditarias de la muerte. Herodías no ve ningún obstáculo moral a sus deseos de venganza y su maldad se traslada con una facilidad y rapidez asombrosas a su hija, igual de malvada que la madre, y perfecto instrumento para lo que trama la incestuosa esposa.

La representación de los malvados en la pieza corre esencialmente a cargo de Juan Bautista, aunque la obra se abre con una conversación entre el rey Herodes (que se presenta a sí mismo en términos soberbios y tiránicos: «y un príncipe soberano / mal se somete a la ley», dice) y un tal Cornelio, quién, ya desde sus primeras palabras corrobora y amplifica lo dicho por el Tetrarca: «Toda la hebraica milicia / habla en ti como tirano» (vv. 16-17). Pero la descripción más devastadora la pone el autor en boca del Bautista, que exclama en términos de cierta resonancia apocalíptica:

Dime, bestia insaciable,
generación de serpiente,
di, Tetrarca abominable,
¿la tierra, cómo consiente
tu vicio tan detestable?
¿Cual rey divino y humano

¹⁷ Valga lo que valga, no deja de ser curioso que el manuscrito cuente uno tras de otro los autos siguientes: *La degollación de sant Juan Baptista* (XXXV); *la Muerte de Adonías* (XXXVI); *El martyrio de sancta Bárbara* (XXXVII); y el *Martyrio de Sancta Eulalia* (XXXVIII). Quizá sea coincidencia (aunque en el caso de las dos vírgenes lo dudo), o quizá el compilador haya querido reunir aquí una serie de piezas en las que se escenificaban muertes violentas: tenemos sucesivamente tres cabezas cortadas y una mujer quemada (tras una larga serie de vejaciones).

te dieron autoridad
para que como tirano
tu cometieses maldad
con la mujer de tu hermano?
No te dejes convencer
de tan flacas vanidades,
porque basta una mujer
a poner muchas ciudades
a punto de perescer. (vv. 36-50)

En breve espacio tilda a Herodes de tirano, animal e incestuoso¹⁸. La subsiguiente conversación entre el rey y Juan Bautista harán que el primero, por no oír las reconvenciones del santo, lo mande encarcelar. Digno de mención es el toque misógino con el que acaba Juan sus acusaciones iniciales, ya que el resto de la trama irá en gran parte a corroborar lo que él avanza aquí. A pesar de la caracterización de personaje negativo con la que carga Herodes, las verdaderas malas de la historia son Herodías y su hija. La escena entre el rey y el Bautista da paso a una conversación en la que la madre, roída de odio por el desplante que suponen las acusaciones de Juan, urde, mediante la corrupción de la hija, el sangriento final del acusador. La historia es conocida y no merece detenerse mucho en los detalles. En lo que respecta al auto, madre e hija, tal para cual, gozan con la idea de poner fin a los días de Juan y la menor usará sus mejores tretas para engatusar a Herodes hasta que este prometa cualquier cosa como pago por el baile que ha de ejecutar. Herodes no tendrá más remedio que aceptar lo pedido por su hijastra, muy a su pesar: degollar al Bautista.

La ejecución se lleva a cabo de manera eficaz con las palabras expeditivas de un alguacil:

Baptista, yo soy mandado
del Tetrarca mi señor
que mueras hoy degollado,
para que cese el rumor
desta ley que has publicado. (vv. 241-245)

¹⁸ Interesante al respecto, aunque se refiere al Herodes de los misterios ingleses tardomedievales y renacentistas, es el clásico artículo de Roscoe E. Parker (1933). Ver también Charles Mazouer para quien Herodes (esta vez el de la masacre de los Inocentes en un misterio francés) es: «un personnage charnel, exemplaire cette fois du mal, et saisissant» (2002: 58).

Ante la alegría de morir mártir expresada por san Juan, el alguacil responde sin miramientos y cierta conciencia profesional: «Abrevia tu sermón; / extiende el cuello, ¡oh Baptista!», y tras unos pocos versos nos revela la acotación: «*Aquí le cortan la cabeza a San Juan*» (v. 266). El auto sin embargo no acaba así, pues se procede, siempre siguiendo el guión bíblico a la entrega de la cabeza en un plato y, sobre todo (y esto es lo más llamativo), a la expresión de júbilo de Herodías, veinte versos en los que se congratula de la muerte de su enemigo. El auto, desde luego pone el peso de la culpa y de la consiguiente maldad no ya en un rey tiránico pero finalmente sujeto a una tiranía mayor, la de unos amores denunciados como ilícitos, sino en las propias mujeres, claros ejemplos del mal en la obra.

Esta pieza y la anterior hacen arrancar el verdadero mal de unas acciones llevadas a cabo por mujeres, con las implicaciones que esto podía acarrear: Dalida entrega a Sansón de manera despiadada y el mismo sentimiento se puede observar en Herodías, con la diferencia de que su caracterización dramática es más extensa, más maliciosamente elaborada, y más cargada de un deseo cruel de venganza: todo esto se ve desdoblado en el personaje de la hija: se puede sin embargo establecer el hecho de que tanto Herodías como Dalida se sirven de terceros para vejar a los dos hombres. Los filisteos, ejecutores del mal se funden en un colectivo donde la individualización resulta difícil, todos obrando por la destrucción deseada del enemigo. En la *Degollación*, los enemigos son también plurales, pero el autor los diferencia bien, y el grado de individualización es grande: no es un pueblo contra otro sino unos individuos malvados que alevosamente (en el caso de las mujeres) o cobardemente (en el caso del rey) llevan a un santo al martirio. Juan se deja degollar alegremente y no hay castigo escénico para los malos, que sabemos condenados de todas maneras (ya de antemano) a un infierno más que merecido. Sansón, sin poder gozar del halo de santidad, obra un último acto de justicia como juez de Israel al condenar a muerte a quienes lo habían condenado a una vida sin luz. La maldad se paga, desde luego: los malos serán condenados y pagarán por los crímenes cometidos. Lo que quizá más sorprenda es la poca atención que parecen prestar los dramaturgos al patetismo de las escenas de muerte: ambas, quizá por ser tan conocidas, se presentan de una forma sucinta sin gran aparato, como algo casi normal, al igual que la maldad que las acompaña y da sentido.

Obras citadas

CHAMBERS, E. K. (1903): *The Medieval Stage*, Oxford, Clarendon Press.

- CRAWFORD, J. P. Wickersham (1911): «The Pastor and Bobo in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Romanic Review*, 2, pp. 376-401.
- DIAGO, Manuel V. (1994): «El simple, un precedente de la figura del donaire en el siglo XVI», *Criticón*, 60, pp. 19-26.
- JOSEPHUS [Flavio Josefo] (1965): en Louis H. Feldman trad., *Jewish Antiquities, Vol. VIII, Books 18-19*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press-William Heinemann, The Loeb Classical Library, n° 433.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (2005): «Tipología de personajes hermosos en el *Códice de Autos Viejos*», *Criticón*, n° 94-95, pp. 147-168.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (2007): «Algunos delitos de sangre en la comedia de santos (y diablos)», en Amaia ARIZALETA *et al.* (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or, vol. II*, Toulouse, Méridiennes, pp. 405-418.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1999): «Formas y funciones dramáticas del loco festivo: el *Códice de autos viejos* (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12, pp. 49-72.
- MATEOS ROYO, José Antonio (1996-1997): «Teatro religioso y configuración escénica: Los entremeses del Corpus de Zaragoza (1480)», *Archivo Filología Aragonesa*, n° 52-53, pp. 103-115.
- MAZOUER, Charles (2002): «Marguerite de Navarre et le mystère médiéval», *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, n° 26, 4, pp. 51-64.
- PARKER, Roscoe E. (1933): «The Reputation of Herod in Early English Literature», *Speculum*, n° 8, pp. 59-67.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1981): «La cabeza del Bautista, una tradición teatral», *Anuario de Estudios Filológicos*, n° 4, 1981, pp. 183-195.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1987): «La figura del pastor en el *Códice de Autos Viejos*», *Dicenda*, n° 6, pp. 429-442.
- ROUANET, Léo (1901): *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4. Vols., Barcelona-Madrid, L'Avenç-M. Murillo.
- SALOMÓN, Noël (1985): *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

SEIJAS DE LOS RÍOS-ZARZOSA, Guadalupe (2011): «Algunas consideraciones sobre la violencia en el Libro de jueces», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, nº 60, pp. 243-271.

STAUB, Ervin (1989): *The Roots of Evil: The Origins of Genocide and Other Group Violence*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.