

LA BIBLIA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
Dirigida por Gregorio del Olmo Lete

III. EDAD MODERNA
Coordinado por Adolfo Sotelo Vázquez

E D I T O R I A L T R O T T A
FUNDACIÓN SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

TEMÁTICA BÍBLICA Y FICCIÓN EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

María José Rodríguez Sánchez de León

La elección de los temas literarios en una época concreta de la historia constituye un asunto cuyo interés no sólo concierne a la literatura comparada sino que resulta especialmente rentable para conocer el proceso de evolución de la historia literaria, de la historia del gusto y de la transformación cultural de las sociedades. A través de la pervivencia, la modificación o la desaparición de un relato o de un personaje simbólico se puede averiguar cómo y por qué las literaturas desarrollan determinadas versiones de un tema. La investigación tematólogica posee, en este sentido, indudables ventajas históricas y hermenéuticas pues permite comprender el significado de la elección de un motivo en virtud de sus relaciones con la evolución de las ideas históricas, sociales y poéticas. Además, la materia sobre la que versa una obra literaria sirve para estudiar la construcción del imaginario de un autor y de un periodo literario o de una época dada. El ámbito de la tematología, esto es, el análisis comparado de las transformaciones históricas de un tema en diferentes discursos, y el de la crítica temática o análisis del tema en una obra¹ ofrecen, por consiguiente, valiosas informaciones para la comprensión de los contenidos de las obras literarias en un contexto histórico e ideológico concretos. No obstante, tales trabajos también poseen la ventaja de señalar la conexión de los temas, los motivos y los tópicos literarios

1. Véase la oportuna diferenciación establecida por Tousson (1965: 36), así como lo comentado al respecto por Chardin (1994: 132-147) y Brunel (1997: 3-12), así como el resumen que ofrece Gnisci (2002: 136-137). Para valorar su relación con la hermenéutica, véase Domínguez Caparrós (1999: 202-217).

con las estructuras textuales². Quiere esto decir que el conocimiento temático se vincula a la constitución histórica de determinados géneros literarios o simplemente con la disposición textual de las obras. Utilizando la terminología de Genette, permite comprobar la relación entre *ficción* y *dicción* o, lo que es lo mismo, entender de qué manera las obras literarias ajustan el carácter imaginario de sus objetos a las características formales del discurso³.

Aplicado este planteamiento a la presencia de la temática bíblica en la literatura de ficción española del siglo XVIII, puede decirse que ésta refleja la conciencia del valor cultural de los temas bíblicos y su conexión con la tradición literaria preexistente. La literatura dieciochista recurre a la materia bíblica por considerarla el fundamento de las sociedades cristianas y también, como se verá, por razones de prestigio poético-literario. La utilización en esta época de determinados episodios o personajes bíblicos se realiza sobre la base de la inevitable conexión que guardan las obras literarias con la historia de las ideas y de la cultura cristiana así como con el desenvolvimiento de la historia de la literatura en Occidente. La materia bíblica representa así la supervivencia literaria de un imaginario colectivo que se debe preservar por razones históricas, poetológicas e incluso sociopolíticas.

Esta situación resulta aún más llamativa si se tiene en cuenta que las literaturas europeas del siglo XVIII se hallan inmersas en un proceso de desacralización. La emancipación de la religión que se había obrado en otros órdenes del pensamiento afectó a la literatura, especialmente a la culta, de modo que ésta mostró también su confianza en la inteligencia humana y un particular interés por emular el sentido humanista de la cultura característico del Renacimiento. Los temas predominantes se alejan así de la Biblia, si bien, precisamente por ello, algunos escritores se sirvieron de las obras literarias para vindicar la fe católica, en particular cuando sintieron la amenaza que para los valores tradicionales representaba la introducción en España de la heterodoxia proveniente de la Francia revolucionaria. Así pues, por lo excesivo y podría decirse que anacrónico de este afán teológico-moral, la literatura española se dirige preferentemente hacia temas y objetivos más conformes con la ideología ilustrada y el pensamiento laico moderno. Cuando las Luces son las que dominan, los intelectuales se empeñan en modernizar los usos y comportamientos

2. Véase Levin (1972: 91-109). Resulta oportuno diferenciar aquí entre los conceptos de *tema* y *mito*, para lo cual puede verse Segre (1981: 3-23); Sellier (1984: 112-126; Chardin (1994: 134); Naupert (2001: 64-114) y Guillén (2005²: 234-237).

3. Véase Genette (1993: 27).

sociales y en divulgar el conocimiento científico y tecnológico. La literatura busca entonces educar a los nuevos ciudadanos mostrándoles otros caminos poéticos. Dicho de otro modo, tiende a reflejar el mundo contemporáneo y a hacerlo de manera más realista que alegórica⁴.

La polémica en torno a los autos sacramentales constituye una buena prueba de ello. Denostados por su carácter alegórico y por la ausencia de verosimilitud, las autoridades civiles y eclesiásticas consideraron que los autos no servían ni para difundir las verdades de la fe ni para mostrar los principios del arte dramático⁵. Además, el público los aplaude cada vez menos. Para los neoclásicos y los ilustrados, e incluso para los espectadores, no constituían sino vestigios del Barroco y símbolos de un gusto nocivo más propio del Antiguo Régimen que de una nación que ansía formar parte de la elite cultural europea. Por eso, los autos reciben las mismas objeciones que los oradores sagrados de lenguaje y formas barroquizantes. La literatura dieciochista va así alejándose progresivamente del pasado literario y político mientras busca establecer nuevos modelos literarios con los que responder al espíritu de reforma que alienta la ideología ilustrada en todos los órdenes de la vida pública.

No obstante, tal renovación supuso que los asuntos bíblicos tuvieran que elevarse a la categoría de mitos universales, encarnación de una idea cuyo alcance simbólico no se identifica con un tiempo histórico concreto⁶. Concebida de esta manera, la utilización de la materia bíblica constituye un procedimiento para, por una parte, instaurar los principios artísticos de la poética neoclásica y, por otra, favorecer la canonización de determinados géneros literarios y de los autores que históricamente los han representado. La recurrencia a algunos temas bíblicos en el siglo XVIII español se explica entonces por constituir prácticas literarias hipertextuales, es decir, obras que mantienen relaciones de derivación respecto de textos anteriores por

4. Debe entenderse aquí por *alegoría* lo manifestado por Goethe en 1797: «La alegoría muda un fenómeno en concepto, un concepto en imagen, pero de tal modo que el concepto está todavía limitado, completamente envuelto y mantenido por la imagen y expresado por ella» (en Wellek 1989: 245). Así pues, la literatura dieciochista utilizó la alegoría modalmente para expresar una lectura a la que debe añadirse secundariamente un significado moral. Véase Fletcher (2002: 15-31). Por su parte, la percepción realista implicaba una actualización mimética de la obra literaria sobre cuya base se establece la significación moral o, en su caso, ontológica.

5. Sobre la polémica y la prohibición de los autos sacramentales, véanse los trabajos de Esquer Torres (1965: 187-226); Hernández (1980: 185-220) y Palacios (1992: 245-259).

6. Véase Frye (1996: 33-53).

razones poetológicas⁷. La literatura de ficción de este siglo asocia la reconstrucción de la norma poética con la imitación de determinadas obras consideradas modelos universales. Desde este punto de vista, se piensa que la literatura nacional sólo podrá alcanzar cotas similares a las logradas por la francesa con la tragedia del siglo XVII o la británica con la poesía épica cuando en su repertorio cuente con ejemplos de similar valía.

En el caso de estos dos géneros literarios, la temática bíblica se valora como instrumento capaz de imponer en el panorama literario español un gusto literario que goza del aprecio general de los hombres cultos. La contribución española a la configuración del ideal poético que supone el aristotelismo implica recurrir a temas que garanticen la identificación nacional con los asuntos y formas más universales del clasicismo. La temática bíblica pierde así su significación ético-religiosa. Se convierte en un medio para la institucionalización poética de los géneros literarios más elevados o, lo que es lo mismo, se utiliza para demostrar que España puede sumarse al grupo de naciones capaces de construir obras poéticas merecedoras de la admiración universal. Los episodios y personajes bíblicos son, en consecuencia, tratados como patrimonio común del género humano e incluso como asuntos recurrentes exigidos por convención genérica. En tal caso, la forma implica el tema siendo éste intertextual⁸. A través de la reiteración de temas procedentes de la Biblia se renueva el repertorio genérico para igualar la capacidad creadora de los autores españoles con las figuras más excelsas del panorama poético mundial. Por ello no es extraño que esta literatura se vincule a los ambientes literarios más cultos y, en concreto, a las academias consideradas como «sociedades del pensamiento».

Mas ese afán emulador llevaba aparejado una reinterpretación poética de los sucesos y de los personajes. La literatura más culta del siglo XVIII convierte con frecuencia los temas bíblicos en mitos literarios a los que recurre por constituir versiones poéticas de los relatos bíblicos. Significa esto que, aun cuando su origen último se encuentre en las Escrituras, sus referentes son propiamente literarios⁹. El reto para el artista se halla entonces en lograr un lenguaje

7. Véase Genette (1989: 14-15). Sobre la constitución del canon en el siglo XVIII, véase Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000: 143 ss.).

8. Para el concepto de intertextualidad, véase Martínez Fernández (2001: 56-64).

9. Véase Frye (1996: 148-149). La información puede completarse con los análisis propuestos en Chabrol y Marin, eds. (1975); Frye y Macpherson (2004), y con el estudio de la transformación de los mitos bíblicos que realiza Frye (1982).

personal mediante el cual deja asomar su individualidad creadora. Los poetas líricos intentarán crear imágenes únicas con unos contenidos enraizados en la tradición literaria occidental. En este sentido, la utilización de una temática archiconocida servirá para evidenciar los logros obtenidos por cada nueva aportación. Otra cosa es que el poeta lo consiga y que, en vez de imágenes innovadoras, nos las ofrezca prosaicas. A pesar de ello, lo significativo no es la perduración en sí misma de los temas sino la voluntad de enlazar el pasado y el presente de la cultura. El tema deja de interesarnos por lo que contiene de invención pero nos cautiva porque el poeta ha procurado dotar de diversidad y hasta de nuevos sentidos a un patrimonio imaginario común. De este modo, la recurrencia al paraíso bíblico perdido, el tema del ángel caído o el Juicio final aumentan la creencia en que la salvación humana es posible pero generan la expectativa de la diferencia metafórica. El juego poético se nutre de esa oscilación entre la continuidad de unos temas y su aplicabilidad moral y la modelización individual que dentro de las convenciones genéricas le está permitido realizar al poeta¹⁰.

Pero los héroes bíblicos también personifican determinados motivos o situaciones que guardan una relación alegórica respecto de la realidad contemporánea. La Biblia ofrece pasajes y protagonistas que pueden erigirse en un trasunto poético de la situación social, moral o política que atraviesa España en el siglo XVIII. Digamos que, sobre los episodios bíblicos, puede realizarse una reconfiguración conceptual en la que la adecuación a la verdad bíblica no impida que la obra se vincule a la temporalidad presente¹¹. El poeta recurrirá a los personajes o sucesos de la Biblia porque le anima el propósito de mostrarla como una fábula ejemplarizante. Los modelos bíblicos, dada su amplitud, desempeñarán una función social e ideológica mayor que la que podría resultar de una creación personal¹². Así pues, a las razones de prestigio y de tradición se unirán las asociadas a su condición de actualizada representación simbólica. Sin embargo, la intencionalidad subyacente en la elección de un determinado tema puede perder con el tiempo intensidad y, lo que es peor, vigencia. En el Siglo de las Luces, tales materiales no llevaron aparejadas experiencias poéticas

10. La obra literaria es el resultado poético de la conjugación de lo personal, lo nacional y lo universal y sobre dicha interrelación se construyen sus significados. Véase Rodríguez Sánchez de León (2002: 237-274). En relación con este asunto puede verse la reinterpretación de Milton por parte de Vicente Aleixandre estudiada por Pérez Romero (1996: 381-396), y lo comentado por Martínez Fernández (2001: 29-30).

11. Véase Frye (1977: 78).

12. Sucede lo mismo con los personajes históricos, véase Chasca (1958: 1-36).

nuevas convirtiéndose en meros recuerdos del pasado. Carecían de la fuerza creadora necesaria para haber dinamizado la literatura nacional por lo que los asuntos bíblicos acabaron por encontrar su refugio en la literatura popular.

I. LA POESÍA LÍRICA: DEL BARROQUISMO A LA EMULACIÓN DE LA ÉPICA CULTA

A tenor de lo antedicho, conviene advertir que la presencia de la Biblia en la poesía lírica estuvo determinada por el funcionalismo que en el siglo XVIII se le atribuye. Los asuntos bíblicos se incorporan a la lírica siguiendo la estela de la poesía religiosa de épocas anteriores sin que apenas se le adjudiquen otros objetivos que aquellos para los que su composición fue destinada: celebración de festividades religiosas, actos académicos y, todo lo más, alguna vindicación de la fe católica en los últimos decenios del siglo. En conjunto, puede decirse que la poesía religiosa carece del lirismo y de la fuerza poética que caracteriza a otras manifestaciones de aquel siglo¹³. El hecho de que la poesía dieciochesca española se incline a favor de temas e ideales más actuales limitó considerablemente el interés por la materia bíblica cuya presencia casi se reduce al reinado de Felipe V por constituir éste una etapa continuista respecto de la época barroca.

En efecto, la poesía lírica de la primera mitad del siglo refleja el estado de decadencia general en que la sociedad y la cultura españolas se encuentran sumidas. Ni la poesía religiosa ni el resto de la que por aquellos años se compone constituye otra cosa que una reiteración a menudo vana e insustancial de formas y temas heredados del Barroco. No es de extrañar, pues, que la poesía más barroquizante de la primera mitad del siglo siga convirtiendo en protagonistas de los poemas a las figuras más emblemáticas del Nuevo Testamento, esto es, Jesús y María, ni que las obras publicadas al iniciarse el siglo pasen de ser ejercicios de poetas aficionados¹⁴. Sin embargo, no es esto decir que la poesía religiosa careciera de cultivadores. De hecho,

13. Véase Arce (1970: 31-51 y 1980: 278-364).

14. Es el caso de los poemas narrativos de Andrés de Alcázar y Zúñiga, maestro de campo nacido en Méjico y autor de *El benjamín de la Santísima Trinidad y niñas de sus ojos, la gracia; y descripción del hombre, desde el oriente de su nacer hasta el ocaso de su morir* (1721), del *Viaje de Nuestra Señora a Egipto* (1722) de Gabriel León y Luna y de la *Lira misteriosa para el camino de la Pasión* (1727) de Antonio Téllez de Acevedo, censor y autor a su vez de una zarzuela dedicada al cautiverio de Jesús (*Glorias de Jesús cautivo y prodigios del rescate de la imagen de Jesús Nazareno*, impresa en 1732). Véase Aguilar Piñal (1996: 44-53).

los certámenes convocados con motivo de la canonización de los jesuitas Luis Gonzaga y Estanislao de Kotska contaron con un elevado número de participantes¹⁵. De igual modo, hay que destacar la gran cantidad de poemarios hagiográficos que se publicaron, probablemente debido al interés que las vidas santas suscitaban al amparo de las comedias de santos.

La poesía bíblica del primer periodo del siglo repite los motivos barrocos de inspiración sin que ni siquiera exista en los poetas una voluntad poética definida ni un afán de trascendencia. Los poemas están escritos como expresión de su espiritualidad o en alabanza del Dios creador y del sacrificio de su Hijo y de la Virgen María. Mayoritariamente tienen un carácter piadoso alcanzando cierto mérito lírico en conocidos autores de los años treinta y cuarenta y sobre todo entre los asistentes a las academias literarias más famosas del periodo, la Academia granadina del Trípode (1738-1748) y la madrileña Academia del Buen Gusto (1749-1751). Junto a los nombres de Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo o Torres Villarroel se sitúan Luzán, el Conde de Torrepalma y Montiano y Luyando, escritores cuyo talante reformista les inclina, en unos casos, a la depuración y recuperación del buen hacer poético del Siglo de Oro español¹⁶ y, en otros, a la introducción del clasicismo en el ámbito de la lírica¹⁷.

En deuda con los modelos literarios del siglo anterior se encuentra la obra de Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714), secretario del rey, primer bibliotecario de la Biblioteca Real y académico de número de la Academia Española en tiempos de su fundación. Este poeta sevillano, que dedicó gran parte de su vida al estudio de las lenguas y a la teología, compuso varios poemas místicos-religiosos que responden plenamente al estilo conceptista¹⁸. En sus *Obras póstumas poéticas*, publicadas en 1744 por Torres Villarroel, se incluyen una *Paráfrasis del Miserere* y los *Afectos de un moribundo hablando con Cristo crucificado*, muestra de la sentida fe que caracterizó la última etapa de su vida. La primera de estas composiciones, ya propiamente de temática bíblica, parafrasea el Salmo 50, *Miserere mei*. En él implora la misericordia y piedad divinas, apelando a ellas no sólo para evitar la mortificación de su alma pecadora sino también para recobrar la paz interior en relación metafórica con la fortaleza del monte Sión

15. Véase Aguilar Piñal (1996: 50) y Palacios (1979, IV: 28).

16. Entre los poetas más renombrados cabe citar a José Antonio Porcel y al Conde de Torrepalma: véanse Orozco Díaz (1968) y Marín (1963 y 1971).

17. Sobre la Academia del Buen Gusto, puede verse Caso González (1981: 383-418); Tortosa Linde (1988) y Berbel Rodríguez (2003).

18. Véase Glendinning (1961: 323-349) y Arce (1980: 36-141).

(Sal 87, 2). De otro lado, el «Romance a Cristo crucificado» describe con conceptuosas imágenes a Cristo en la cruz mientras el poeta solicita al hombre que, como él mismo, no permanezca impasible ante tamaño sacrificio. Finalmente la oración «Salve, regina» se dirige a la Virgen como mediadora entre su hijo y los hombres mencionando personajes y temas bíblicos muy conocidos del Génesis como Judit, Ester, el arca de Noé, o la antigua Salem que pertenecen asimismo al Antiguo Testamento¹⁹.

Estos poemas se inscriben en la misma línea de expresión de la devoción cristiana que encontramos en otras composiciones escritas en el ámbito de las academias antes mencionadas. Se repiten por ello aquellos motivos que guardan relación con el nacimiento de Jesús y su sacrificio por el género humano con un tratamiento respetuoso de los hechos o misterios bíblicos que la poesía exalta. Ignacio de Luzán (1702-1754), autor de la principal *Poética* neoclásica del siglo (1737) y traductor a su vez en verso de la Biblia²⁰, conmemora en su «Versión del Himno *Pange lingua*»²¹ el misterio de la muerte de Jesucristo recordando su nacimiento sin mancilla, la última cena con los apóstoles y la celebración con ellos del sacramento de la misa y el misterio de la conversión del pan y del vino. Su poesía, más ordenada y pulida que la de sus contemporáneos, refleja su cultura clásica y la admiración por Homero, Virgilio o Milton. Por su parte, el canónigo José Antonio Porcel (1715-1794), tertuliano tanto de la Academia del Trípode como de la del Buen Gusto, canta en el soneto titulado «A Cristo crucificado» la muerte salvadora de Jesús contraponiendo las figuras del demonio y de Jesús con un estilo propiamente culterano²². De igual suerte, Eugenio Gerardo Lobo (1679-750), cuya poesía Leopoldo Augusto de Cueto califica de «pervertida por la decadencia»²³, y Torres Villarroel (1696-1770) continúan fieles al gusto del siglo anterior, siendo al mismo tiempo los poetas más conocidos e influyentes de la generación. El primero compuso un *Oratorio místico y alegórico que en el culto de María Santísima del Pilar cantó la capilla de la catedral, en el convento de San Cayetano de la ciudad de Barcelona*. En él interviene Jacob como personaje principal bendecido por la Fe (Hebr 11, 20), la Esperanza y la Caridad. Jacob se presenta como el hombre enamorado de la bella Raquel (Gn 9) que, a instancias de las

19. Véase Cueto (1875: 16-17).
20. Véase Carnero (1988: 109-163).
21. Véase Cueto (1875: 119).
22. Véase Cueto (1875: 173).
23. Véase Cueto (1875: xxxviii).

tres virtudes, se dirige a obedecer al Padre casándose con ella, no ya por su hermosura sino por reconocer en la belleza femenina la encarnación de la divinidad. Las virtudes le ofrecen su apoyo para lograr su voluntad recordándole que el gozo de la hermosa Raquel tiene sentido en la medida que sea el «objeto material de su creencia»²⁴. Se evita así una paganización del amor que, no obstante, subyace en el poema a pesar de los intentos de su autor por encubrirlo.

En cuanto a Diego de Torres Villarroel, ensaya la poesía religiosa siguiendo criterios propios de la poesía popular. Su «Villancico al Nacimiento de Jesús» presenta como protagonista a un valentón que se enfrenta al coro en su deseo de acercarse a conocer al Niño por haber tenido noticia de su fuerza y poder. Las dudas de este bravucón apuntan también hacia aquellos misterios bíblicos que resultan más incomprensibles a la razón humana, esto es, el misterio de la Trinidad, la Inmaculada Concepción y la condición a un tiempo humana y divina del Niño²⁵. Tal personaje, propio de los romances de guapos y valentones, muestra que el cultivo de la poesía religiosa en Torres se inserta más en la tradición de una tópica popular que en la elección propiamente de un asunto bíblico. Puede comprobarse esto también en los «Gozos y deprecaciones a María Santísima, que con el nombre de Cueva Santa se venera en el reino de Valencia, en el obispado de Segorbe»²⁶, donde, al alabar a la Virgen la define como la mujer por excelencia, suma y reunión de las grandes cualidades de otras mujeres bíblicas: «Abigail bella / Raquel aplaudida / Ester soberana / y Judit invicta»²⁷.

Excepción hecha de Torres, todos estos poetas coinciden en ser escritores cultos cuya actividad poética sigue los dictados de la estética posbarroca. Sucede así también con el vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764). Su poema bíblico en octavas reales *El robo de Dina* (1727) constituye probablemente la obra más representativa de este periodo. En él se narran los episodios recogidos en Gn 34 acerca del rapto de la hija de Jacob y Lia, asunto que ya había sido tratado por Lope de Vega en una de sus comedias²⁸.

Este recurrir a los temas bíblicos no tanto para exaltar las creencias religiosas como porque ofrecen episodios fácilmente narrables y muy efectistas, lo encontramos a lo largo de la centuria en otra serie

24. Véase Cueto (1875: 33a).
25. Véase Cueto (1875: 68-69).
26. Véase Cueto (1875: 70-71a).
27. Véase Cueto (1875: 70).
28. Véase Fernández Cabezón (1989: 26). Dicho poema se dedicó a san Estanislao de Kotska.

de poemas sagrados. Aunque no carezcan de la intención moralizante propia del Setecientos, asuntos tales como el sufrimiento del hombre ante el Juicio final y la transformación sufrida por la naturaleza en tan trágico momento, permiten al poeta liberarse de la ortodoxia y realizar composiciones más próximas a la fantasía popular. Es el caso del poema de Alonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma (1706-1767) que lleva por título «El juicio final». Prescindiendo del carácter expositivo o didáctico que puede atribuírsele, esta obra en endecasílabos, que además contiene reminiscencias míticas de las *Metamorfosis* de Ovidio, cuenta con cierto dramatismo los horrores que habrá de sufrir el género humano el último día. Se suceden por ello la descripción del sufrimiento y temor que padecerán por igual todos los hombres a la hora de rendir cuentas de su comportamiento en este mundo. La naturaleza, antes amena, se torna hostil. Asimismo se describe el miedo y las palabras de Dios que, convertido en voz, se dirige a la «caterva de vástagos malditos» (Cueto 1875: 135) a los que por no haberle escuchado condena a la eternidad de la noche y al abismo.

La limitada presencia de la materia bíblica en la poesía de la primera mitad del siglo XVIII se hace, según se ha apuntado, más patente a medida que la centuria avanza. Los intentos de reforma clasicista que se habían verificado en la década de los cuarenta se consolidan de manera que la lírica versa sobre los temas que verdaderamente muestran el carácter del siglo. En consecuencia, la religión se inserta dentro de la preocupación general por las cuestiones fundamentales que afectan al hombre de manera que la poesía se vuelve más filosófica que teológica. Interesa por esta razón dejar testimonio de la configuración de una nueva mentalidad que rechaza el cultivo de los asuntos religiosos de acuerdo con la actitud y sensibilidad barrocas por juzgarlos una rémora de tiempos pasados. Ahora procede llevar a cabo un tratamiento literario de lo que Philoaletheias llamó las «verdades filosóficas»²⁹ dejando atrás el canto de los milagros del cristianismo.

No obstante, algunos poetas de la escuela poética salmantina como el agustino fray Diego Tadeo González, *Delio* (1732-1794), y su discípulo Meléndez Valdés (1754-1817) sí compusieron versos sagrados. Ambos procuraron llevar a cabo una síntesis de la filosofía y la fe o, quizá sería más adecuado decir, que intentaron tratar filosóficamente las verdades de la moral y la religión. En esta línea de pensamiento y renovación, Jovellanos recomienda a los poetas

29. Sobre la teoría poética de Philoaletheias, véase Cano (1974: 229-279), y un trabajo de conjunto sobre la poesía filosófica del XVIII en Lorenzo Álvarez (2002: 121 ss.).

salmantinos en la «Epístola de Jovino a sus amigos de Salamanca» (1776) que emprendan nuevos rumbos poéticos, asidos por igual al clasicismo y la Ilustración. A todos les exhorta a que dediquen sus poemas a los «nobles objetos» que dignificarán el género lírico. De ahí que mientras a Meléndez Valdés le conmina a cultivar el género épico a fray Diego González le anima a componer poesía de temática filosófico-moral:

Después, con grave estilo, ensalza al cielo
la santa religión de allá abajada,
y canta su alto origen, sus eternos
fundamentos, el celo inextinguible,
la fe, las maravillas estupendas,
los tormentos, las cárceles y muertes
de sus propagadores y con tono
victorioso concluye y enmudece
al sacrílego error y sus fautores (vv. 262-270)

(Jovellanos 1961: 125).

Tales consejos serán seguidos por igual por el fraile agustino que por Meléndez. En concreto *Delio*, siguiendo la estela de la tradición poética del Renacimiento y, en particular, de fray Luis de León, escribirá varios poemas en los que glosa los Salmos 8 y 10 de David. Dedicó el primero a ensalzar la grandeza de Dios y la dignidad del hombre. En cambio, en el segundo se ocupa de mostrar su piedad con los débiles y su firmeza ante la prepotencia de los malvados. También compuso una «Oda al Juicio Final», que se publicó en 1797 en *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca*. Esta última, influida por Edward Young y su poema dedicado al mismo asunto³⁰, se inscribe en la línea de la teología jansenista antes comentada para describir una naturaleza árida, una tierra abrasada y poblada de seres horrorosos, en la que sólo cabe una victoria, la del Dios creador. Precisamente el Supremo Hacedor protagoniza la «Traducción del Himno *Veni Creator*» y la «Traducción del cántico *Magnificat*», poemas donde se renueva el vocabulario e incluso la forma en la que el poeta-pecador impreca a Dios. En la primera solicita del Creador que guíe nuestros sentidos e ilustre los corazones y la segunda se

30. La primera traducción española de la obra de Young la realizó por Cristóbal Cladera (*El Juicio final. Poema. Vertido al castellano*, Madrid, Joseph Doblado, 1785) aunque años después también las editó Juan de Escoiquiz, *Obras selectas de Eduardo Young*, Madrid, Benito Cano, 1789-1790, traductor a su vez de Milton (1812). Sobre la repercusión de Young en España, véase Allison Peers (1926a: 404-418).

destina a la alabanza del Padre y del Hijo que han hecho justicia en este mundo³¹.

Meléndez Valdés, mucho más influido por Young que su maestro, adoptó ante los temas religiosos una perspectiva más analítica y grave. Dirige sus versos a la interpretación moral y filosófica de las cuestiones religiosas lo cual las eleva al ámbito de la reflexión intelectual. A diferencia de lo que sucede en la poesía de la etapa posbarroca, la filosofía moral constituye el ámbito propicio para que el poeta desarrolle sus inquietudes cristianas. De ahí que en estos poemas se plantee la relación entre el Dios creador como Ser supremo y el hombre que, aun siendo consciente de sus limitaciones, necesita conocer su lugar en el mundo y la naturaleza de éste. Meléndez deja de ello constancia en las odas sagradas tituladas «Al ser incomprendible de Dios», «Vanidad de las quejas del hombre contra su Hacedor», «El hombre imperfecto a su perfectísimo Autor» y «La creación o la obra de los seis días». En ocasiones, el poeta expresa una actitud humanista próxima en sus argumentos al *Essay of Man* de Pope³². La última de las odas citadas, la XXXI, parece inspirarse en la lectura del *Génesis* y los cantos VII y VIII del poema *Paradise Lost* que compuso el británico John Milton³³. Mas, según demostró en su día Antonio Rodríguez-Moñino y constató Demerson, la fuente más directa de este extenso poema propiamente cristiano fue el oratorio de Haydn *La creación del mundo*³⁴.

Comienza Meléndez con una apelación a la inspiración divina que se encuentra perdida en los últimos confines del universo a la vez que reconoce la limitación del hombre en relación con la grandeza del Supremo Hacedor³⁵. El poeta se detiene en exponer el proceso que da origen a la formación del mundo recordando las órdenes de Jehová y utilizando para ello imágenes visuales y coloristas con las que procura demostrar la admiración del hombre ante tan magnífica

31. González (1795: 121-123). Ed. electrónica <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13550541090133052976613/p0000001.htm#1>.

32. Véase Forcione (1966: 291-306).

33. Conviene recordar que Jovellanos tradujo el primer canto de poeta inglés en 1777 y lo revisó el propio Meléndez. Véase Allison Peers (1926b: 169-183); Álvarez Buylla (1963: 1-47); E. Pujals, «Traducciones españolas en verso e imitaciones de *El paraíso perdido*», en Milton (1986: 56-61).

34. Se trata de *La création du monde, oratorio entros parties, traduit de Fellemand, mis en vers français par Joseph-A. Ségur, Musique d'Haydn, arrangée pour le piano et exécuté au théâtre des Arts*. Véase Demerson (ed. virtual).

35. A este respecto, Milton, como Dante y los poetas españoles aquí consignados, se vinculan a la tradición religiosa según la cual el ser humano sólo conecta con Dios por iniciativa de éste último. Véase a este respecto Frye (1996: 209-210).

obra. Por su parte, el poema establece la existencia de una jerarquía en la naturaleza, hecho éste que se reitera en otros poemas dedicados al mismo asunto, y que representa la estructuración racional del orden universal y de la autoridad. Se cuenta en él el proceso de la creación comenzando por la luz y sus colores, el surgimiento de las aguas (nombrando ríos imponentes como el Rin o el Amazonas), de los astros hasta concluir con la aparición de las criaturas. El poema lo pueblan numerosos seres de los órdenes terrestre, acuático y marino que reflejan la grandiosidad de lo creado: la ballena, el tiburón, el águila, el león, el toro (vv. 261-340). Y culmina con la más ardua de todas las tareas, la creación del hombre a su imagen y semejanza. La crítica ha señalado el retrato tierno e idealizado que nos presenta de Eva que, además de resultar altamente poético, constituye todo un elogio de la mujer, cuya belleza causa incluso la admiración del mismo Dios (vv. 480-485). El poema en su conjunto resulta un intento muy conseguido de mostrar mediante el lenguaje poético la inmensidad de lo creado y la limitación de la naturaleza humana simbolizada en el sujeto lírico que se siente capaz de admirarla pero incapaz de reflejar poéticamente su inmensidad³⁶.

A este respecto, puede decirse que la poesía lírica española de la Ilustración se halla determinada por el poder ejercido por los grandes autores europeos, incluidos los españoles. Además de Homero y Virgilio, Gessner, Thompson, Pope, fray Luis de León y Garcilaso tuvieron una evidente presencia en los poetas salmantinos, sobre todo en Meléndez. No obstante, la influencia de la obra de Milton (1608-1674), el llamado por Cadalso el «Virgilio británico» (Cadalso 1772: 101), es anterior. En 1785, la Real Academia Española convocó un certamen poético en el que se propuso a los aspirantes al premio concurrir con un canto épico dedicado al ángel caído (Is 14, 12-14 y Ez 28, 12-19)³⁷. La canción debía ser una versión poetizada de los hechos revelados. Meléndez Valdés, uno de los participantes, encontró su inspiración en la evocación del *Paraíso perdido* de John Milton aunque evitó alejarse de las fuentes bíblicas frenando así el exceso imaginativo de algunos episodios de la epopeya inglesa³⁸. En efecto, Meléndez centra su atención en cantar la destrucción del ángel soberbio que, arengado por los suyos, pretende libertar

36. Otras composiciones, en concreto las odas XII, XVIII, XXXI tituladas «La tribulación», «Prosperidad aparente de los malos» y «El paso del Mar Rojo (Traducción de la *Vulgata*)», proceden más directamente de los *Salmos*.

37. La primera edición de la epopeya inglesa data de 1667 y la edición definitiva de 1674. Véase Pegenante (1999: 321-334).

38. Véase Rodríguez Sánchez de León (1987: 395-425).

al hombre del «tirano» y medirse con él. Frente al orden universal, Luzbel trae al mundo el caos y la oscuridad. Pero la fuerte voluntad de Dios padre acaba con su altanería y arrogancia. Envía a Miguel para que Luzbel conozca la firmeza de su mano cuando de imponer la justicia y de restaurar el orden natural se trata (vv. 217-224). Un ejército del Todopoderoso se alía en contra del ángel traidor que se jacta de su poder (vv. 441-448). Después de describir la formación de ambos bandos, se produce el combate en el que la naturaleza se torna contraria al ángel destructor que, finalmente sometido, debe reconocer la victoria del Todopoderoso mientras Luzbel y su turba de ángeles alevosos son expulsados de su lado³⁹.

Tampoco José Iglesias de la Casa se apartará de la fuente original. Basándose, según su propio testimonio, en el *Libro de los Proverbios* 8-9, Iglesias recrea los hechos que determinaron la expulsión de Lucifer sin apenas alterarlos. El final sobreviene cuando se desvanece una visión en la que la Sabiduría desvela al poeta los acontecimientos narrados en las Escrituras. Proceden del mismo modo Donato de Arenzana y el canónigo palentino Domingo Largo que, escondido bajo el seudónimo de Manuel Pérez Valderrábano, participó con el poema titulado *La Angelomaquia o Cayda de Luzbel, poema ensayo*. Ninguna obra obtuvo el beneplácito académico aunque ello no impidió a sus autores publicarlas en 1786 instados por sus amigos⁴⁰.

Años después, en la Academia de Letras Humanas de Sevilla se leyeron un canto a la Inocencia perdida, escrito por Félix José Reinoso (1772-1841), y otro dedicado al mismo asunto de Alberto Lista (1775-1848)⁴¹. Esta «escuela de humanidades», como la denomina Lista⁴², estaba compuesta en su mayoría por teólogos. Su propósito era discutir principalmente sobre asuntos de historia eclesiástica y elocuencia sagrada además de cultivar la poesía, lírica y épica, por considerar sus miembros que ésta se encontraba en clara decadencia. En sus juntas se fomenta la lectura y el estudio de los autores antiguos y de los representantes franceses, italianos e ingleses del Neoclasicismo y la Ilustración. El segundo certamen se convocó en 1796, probablemente debido al deseo de la institución de sumarse a la defensa de la tradición de la épica culta europea como con anterioridad había hecho la Academia Española. En él se promovía la presentación de

39. Una diferencia entre Milton y los autores españoles es que en los poemas de estos últimos Luzbel viaja acompañado de sus vasallos mientras que en la epopeya inglesa lo hace solo.

40. El único que no imprimió el poema fue Iglesias de la Casa.

41. Reinoso (1804). Ambos poemas en Rosell (1948: 503-507 y 509-514).

42. Véase Cueto (1875: 273).

los poetas concurrentes de un poema épico sobre la inocencia perdida en LXXX octavas «en que se describa la caída de los primeros Padres»⁴³. Reinoso obtuvo el primer premio y Alberto Lista, el segundo.

El poema de Reinoso consta de dos cantos en los que la materia se distribuye de la siguiente manera: en el primero, tras la invocación al autor sagrado que contó la historia, se cuenta cómo Luzbel, el ángel rebelde, incita a los suyos a no rendirse ante el proyecto de crear al hombre. Ante su imagen, Luzbel enfurecido busca el medio de poder vencerle incitado por Satán, cuya ayuda reclama. Satán le envía al mundo para cumplir su misión acompañado por la soberbia, la inobediencia, la muerte, la guerra, el hambre, la traición y otros males. Entonces la inocencia vuela a amparar al hombre. En el segundo canto, Dios crea a Eva y el poeta pide la inspiración de Salomón para cantar su amor e inocencia. Mientras disfrutaban del Paraíso, se describe el árbol de la fruta prohibida. Eva lo contempla y el poeta le pide que se aleje. Pero surge Satán con forma de serpiente y la tienta. Tras el pecado de ambos, aparece un Dios clemente que, a diferencia de Luzbel, no desea vengarse sino que se ofrece a morir para salvar a los hombres. Los ángeles cantan al Dios justo y el poeta recuerda el Paraíso perdido. El poema, por tanto, evoca «la soberbia de Luzbel, su envidia hacia la felicidad del hombre [...], el venturoso estado de nuestros primeros padres en la inocencia, el artificio en su culpa, el Eterno irritado de su inobediencia, el Verbo aplacándole y ofreciéndose a satisfacer por el hombre y, por último, la salida de los dos culpables de aquel lugar de delicias»⁴⁴. Tal y como Quintana apunta, el autor se atuvo a los hechos revelados por ser sobradamente conocidos evitando arriesgarse con inapropiadas innovaciones que pudieran haber disgustado al público. Por este motivo Luzbel es pintado como un ser soberbio y arrogante, en contraposición al Eterno, grave y poderoso. En cuanto a los protagonistas, Eva es una mujer curiosa mientras que Adán parece un hombre débil. Su estilo pastoril en ocasiones evoca la figura de Meléndez Valdés cuyo magisterio se dejó sentir en la Academia. Mas, según se dijo, es Milton el referente más cercano del poeta. Ahora bien, para Manuel José Quintana existe una diferencia sustancial entre ambos poetas. El poeta inglés se aparta menos de la teología que Reinoso. Y este último se muestra

43. Así consta en las condiciones del certamen reproducidas por Juretschke (1951: 26-27).

44. Manuel José Quintana, «Juicio de *La inocencia perdida*». Se publicó inicialmente en el periódico madrileño *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, 1804, y fue reproducido por Cueto (1875: 209-211). Un estudio del poema puede verse en Ríos Santos (1989: 239-246).

menos elevado poéticamente hablando que el épico inglés al recrear la escena de la seducción de Eva. En opinión de Quintana, la serpiente no es un ser horrendo sino que atrae a Eva por sus vistosos colores. De la sorpresa, Eva pasa a la maravilla y la curiosidad le inclina a acercarse al árbol prohibido. Una vez que se encuentra ante él, el seductor la engaña con la belleza del árbol y su aroma ante lo cual sucumbe⁴⁵. En cambio, Reinoso opta por presentar a una serpiente horrenda y un lenguaje blasfemo que hacen poco verosímil que Eva cayera en la tentación⁴⁶.

En el mismo contexto académico, Reinoso leyó otros poemas de temática bíblica: las odas «A la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora» (1795), en la que María asciende a los cielos y Dios proclama el misterio de su concepción así como que éste se revelará a su tiempo a los hombres; «A Jesucristo en el Sacramento Augusto de la Eucaristía» y «A la Creación», estas últimas compuestas en 1796. En la primera el poeta manifiesta su fascinación ante el hecho de que Dios venga a salvar a los hombres y les exhorta por ello a amarlo. Igualmente en la oda «A la Creación» el yo lírico siente admiración por la creación del mundo y expresa que la mayor dicha del hombre es ser capaz de adorarlo. En la misma línea de gozo ante la posibilidad de salvación del hombre se sitúan los poemas publicados en el *Correo de Sevilla* en 1803-1804⁴⁷. «Al nacimiento de Jesucristo» y «A Jehová. Por la venganza de sus enemigos» exhortan al ser humano a que disfrute de la Redención⁴⁸.

También Alberto Lista escribe sobre asuntos similares, casi siempre constituyendo cantos de alabanza en los que Jesús y María se presentan como el consuelo del hombre cuya corrupción y maldad aterran al poeta⁴⁹. A su nombre cabría añadir otros integrantes de la

45. «La serpiente en Milton llama la atención de Eva, no por su terribilidad, sino por lo bello y vistoso de sus formas y de sus colores» (M. J. Quintana, en Cueto 1875: 209-211).

46. Estos comentarios no agradaron a José María Blanco, Blanco White, compañero de Reinoso en la academia sevillana y presidente de esta última. Véase Pegenante (1999: 329-330). Sobre la representación del diablo en Milton, véase Keating (1978: 417-434). Conviene mencionar aquí que también José Marchena, en su «Oda a Cristo crucificado» (Cueto 1875: 621-622) retoma la historia de Luzbel y su terrible caída a los infiernos.

47. Véase Cueto (1875: 213).

48. *Ibid.*

49. Se trata de las composiciones «A la muerte de Jesús», «La Resurrección de Nuestro Señor», «La Ascensión de Nuestro Señor», «Al Santísimo Sacramento», «La Natividad de Nuestra Señora», «La Concepción de Nuestra Señora», «Al Nacimiento de nuestro Señor» (Cueto 1875: 272-277).

academia sevillana que escriben motivados por la propia institución de manera que los temas se repiten una y otra vez: la Inmaculada Concepción, la Resurrección y la venida del Espíritu Santo⁵⁰.

En resumen, puede decirse que la lírica culta del siglo XVIII recurre a los motivos bíblicos por razones de imitación de los modelos poéticos europeos a los que admira. Se trata con ello de dignificar la maltrecha poesía posbarroca mediante la emulación de un pasado poético que se juzga glorioso tanto por la lengua poética como por los géneros líricos que cultiva. Desde mediados del siglo XVIII, cuando la estética neoclásica comienza a imponer sus criterios poéticos, se apela al pasado literario en busca de modelos líricos capaces de servir de guía a los autores nacionales del tiempo presente. Ante la complicación barroca, se impone el regreso a la sencillez de los clásicos, procedieran éstos de la antigüedad griega y latina, de la Castilla del siglo XVI o de la culta Europa. Desde este punto de vista, Virgilio, Garcilaso, Milton o Gessner representan el canon de la elevación poética al que deben acercarse los autores españoles que aspiren a lograr la gloria lírica. En consecuencia, el acercamiento a la Biblia procede más del prestigio de sus cultivadores que de una voluntad de recuperar unos episodios y personajes míticos. Éstos se hallan instalados en la cultura cristiana occidental de manera que su recreación lírica responde a imágenes preeminentes de ésta. No obstante, puede admitirse que pudieran obedecer a la intención de dejar constancia de la comunicación entre los dos órdenes que representan el cielo y la tierra, lo divino y lo humano. De hecho, tanto los poemas dedicados a la creación del mundo como los que se centran en la figura de Luzbel muestran la existencia de varios niveles en los que se organiza el universo en su totalidad. El primer lugar, lo ocupa el cielo o, metafóricamente, la figura de Dios, que se sitúa en un orden extranatural. Lo conforman el Paraíso o nivel de la naturaleza humana, sólo recuperable mediante un estado de fe. En un segundo nivel se encuentra el mundo físico en el que ha de vivir el hombre tras su caída y, finalmente, el mundo del infierno y del pecado, del que el hombre debe huir tanto con una vida que procura la ascensión espiritual como atacando la doctrina revolucionaria. De algún modo, estos poemas muestran una cosmología basada en la autoridad moral y social que se esfuerzan por confirmar desde el punto de vista de la fe y de la razón.

50. Es el caso de José María Roldán (1771-1828). Véase Cueto (1875: 639-642).

II. LA PERCEPCIÓN TRADICIONAL DE LA FE EN LA POESÍA DE CORDEL

Diferente situación es la que refleja la poesía de cordel. Como es lógico, en la literatura popular dieciochesca la temática religiosa se convierte en una constante en la que, por sus conexiones bíblicas, sobresalen los pliegos poéticos que se destinan a explicar verdades de la fe, preceptos fundamentales de la doctrina cristiana y otros misterios bíblicos. Cuando de la doctrina cristiana se trata, desaparece el aire frívolo inherente al pliego poético suelto. Por el contrario, la lírica popular refleja la firmeza de las creencias religiosas tradicionales. El pliego poético se convierte por ello en un medio de difusión y popularización de los dogmas del catolicismo equivalente, en su efecto, al sermón. De ahí que los aclarados en estos pliegos intenten instruir a la vez que satisfacer la curiosidad y el gusto populares.

Un significativo conjunto versa sobre los pasajes más conocidos del Nuevo Testamento tratando de explicar aquellos dogmas más difíciles de asimilar por las gentes sencillas: los desposorios de san José con la Virgen María, el misterio de la Encarnación, la Pasión y Resurrección de Jesucristo, el misterio de la Trinidad y de la santa misa y la llegada del Juicio final. La serie de romances debidos al monje franciscano José de Arcas constituye un buen ejemplo. Sirva de testimonio el *Romance espiritual en que se declara el misterio de los Desposorios del Señor San Joseph y María Santísima, y la Encarnación del Divino Verbo y los zelos del Señor San Joseph*⁵¹. Normalmente los misterios de la fe se asocian y por ello no es extraño encontrar composiciones donde se aúnan la Encarnación, el Nacimiento de Jesús y la doctrina de la santísima Trinidad. En cuanto a los que versan sobre la Pasión, se centran en aquellos aspectos más humanos como la despedida entre Jesús y su madre, según lo reflejan los pliegos compuestos por el doctor Cevallos, o la traición de Judas Tadeo. Pueden incluirse en este grupo aquellos en que se declara la oración del Huerto o los padecimientos de Jesús a causa de Herodes y Pilatos. Los pliegos se convierten en testimonio de una piedad excesiva y una espiritualidad marcada por la superstición y la milagrería. Por este motivo no resulta difícil toparse con composiciones que retratan a un Dios más vengativo que misericordioso. Encontramos pliegos en los que se atemoriza a los fieles exponiendo las graves consecuencias de los pecados mortales o el sufrimiento que habrán de padecer las almas en el Purgatorio. Incluso en algunos se da cuenta de la inmensidad de la ira de

51. Véase Egado (1976: 75-110).

Dios a través, por ejemplo, del relato de las plagas de Egipto⁵². En la misma línea de representación de un Dios cruel y castigador se insertan los romances que describen el Juicio final asociándolo a la llegada del Anticristo. No obstante, tampoco es difícil hallar obras que veneran la figura de Dios y recogen la admiración que suscita su labor como Creador del mundo y del hombre. Y hasta algunos poemas que enseñan el consuelo que puede obtenerse mediante la oración, en particular a través del Credo y el Ave María. En cambio, no es frecuente encontrar exposiciones de los evangelios aunque se conoce la existencia de una *Relación del Evangelio de San Lucas*, obra de Fernando de Zárate, y de alguna narración sobre el origen de los diez mandamientos. También el Paraíso terrenal es objeto de coplas e incluso la historia de la caída de Lucifer es asimismo romanceada⁵³.

El sentido de la fe que esta poesía refleja coincide en sus líneas fundamentales con la que expone la poesía culta pues se sustenta en principios comunes como la potenciación de la devoción y una religiosidad fundada en el temor, en la idea de un Dios castigador y del demonio⁵⁴. Los pliegos presentan aspectos de estereotipación temática que los vinculan a la tradición literaria y la mentalidad moral del Barroco, esto es, a una voluntad de los autores de moralizar y de dejar constancia de la supervivencia de una mentalidad religiosa tradicional con la que el pueblo llano se identifica.

Por este motivo los *Salmos* de David siguen ofreciendo materia a los pliegos poéticos religiosos. Sucede así en *El Miserere. Traducido en verso castellano por el Rdo. P. Cádiz. Según el espíritu del Real Profeta David*, las *Lastimosas endechas sobre el Salmo Cincuenta, que compuso el Penitente Rey David en arrepentimiento de sus pecados* dirigidos al alma contrita o la historia de Sansón narrada en tono serio o jocoso según se trate de la *Relación Seria de Sansón, el más esforzado y valeroso nazareno* o de la *Relación Satírica y divertida de los valientes hechos de Sansón*, compuesta por un ingenio asturiano⁵⁵. Igualmente aparecen pliegos de inspiración bíblica en los que se aprovecha la historia original para exhortar a las mujeres a abandonar los deleites mundanos, en consonancia con la voluntad educadora de las madres y esposas característica del siglo XVIII: *La Samaritana. Devota Exhortación para que vengan a verdadero conocimiento*

52. Véase Rodríguez Sánchez de León (1996: 327-368).

53. Véase Rodríguez Sánchez de León (1996: 339-343).

54. Véase García de Enterría (1973: 177-196) y Caro Baroja (1990: 147-149).

55. Véase Marco (1977: 242-243).

de sí mismas las samaritanas de este siglo, y olviden sus deleites mundanos, a ejemplo de lo que aquí verán espresado⁵⁶.

Junto a estos temas sobresale el corpus de los villancicos dieciochescos. De los pertenecientes a la colección malagueña descritos por Manuel Alvar, la mayoría se dedican a la Purísima Concepción y al nacimiento de Jesús. Entre ellos cabe mencionar las *Coplas al Sagrado Nacimiento del Niño Jesús en el Portal de Belén*, dos obrillas atribuidas a Diego de Torres Villarroel como la jácara titulada *Al Nacimiento de Jesús. Jácara alegre. Jácara linda. Jácara Nueva. Jácara fresca* y las *Coplas al Nacimiento de Jesús y bayle de los pastores de Belén y las gitanas de Egipto, en alabanza del Niño Dios* (*ibid.*: 234-240)⁵⁷ y otros dos pliegos catalanes, las *Seguidillas espirituales y alegres para celebrar el sagrado Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo*, donde se narra la llegada a Belén, la ofrenda de los pastores y de los Reyes Magos, y las *Seguidillas al Nacimiento del Niño Jesús*, dedicados al penar de la Virgen y de san José ante el alumbramiento del niño y el anuncio de la buena nueva a los pastores⁵⁸. Si estos datos se comparan con los aportados por el amplio repertorio de villancicos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, se observa asimismo la predilección por la Natividad y la figura de la Virgen, aunque también se conmemoran la fiesta de Reyes⁵⁹.

III. LA BIBLIA EN EL TEATRO: LA RESTAURACIÓN DE LA TRAGEDIA Y EL TRIUNFO DEL TEATRO POPULAR

Una situación similar a la aquí retratada puede observarse en el caso del teatro. El drama religioso sobrevive en el siglo XVIII hasta 1765, año en que Carlos III prohibió la representación de autos sacramentales y renovó la prohibición de las comedias de santos⁶⁰. Hasta entonces el teatro sacro se mantuvo gracias a su conexión con los temas de la literatura religiosa tradicional y al éxito alcanzado por géneros populares herederos de las comedias barrocas donde la religión carecía de cualquier sentido paralitúrgico. De hecho, el teatro religioso más representado constituía una diversión popular que, como es fácil imaginar, desató numerosas críticas por su carácter eminentemente profano. Así pues, el proceso de desacralización del teatro ocasiona

56. Véase Marco (1977: 243).

57. Véanse asimismo Alvar (1973) y Bravo Villasante (1978).

58. Véase Marco (1977: 237-238).

59. Véase Rodríguez Sánchez de León (1996: 343).

60. Véase Cotarelo y Mori (1997: 657).

que un número muy limitado de obras y de autores destinen sus obras dramáticas a exponer las verdades de la fe cristiana con la devoción y el respeto debidos. Además, las piezas en las que se mantiene el espíritu primitivo de las representaciones litúrgicas pertenecen a autores poco relevantes en el panorama teatral dieciochesco. Casi siempre se trata de obras compuestas para actuaciones semiprivadas en iglesias, conventos y colegios con motivo de alguna conmemoración religiosa o, en el mejor de los casos, a la iniciativa de autores que con sus obras intentan restaurar los géneros del teatro culto.

En este sentido, puede decirse que la literatura dramática culta del siglo XVIII sigue criterios de legitimidad poética similares a los que se observan en la poesía lírica, sobre todo en el caso del género trágico. La estética neoclásica procura devolverle a la tragedia su antiguo esplendor proponiendo el cultivo del género noble por excelencia. La tragedia presenta «acciones sublimes y grandes» a las que se ha de atribuir el mayor de los propósitos morales cual es fortalecer al hombre ante los reveses de la fortuna y la inconstancia de las cosas humanas⁶¹. Lo esencial del argumento trágico se encuentra en que los hechos sean protagonizados por personajes de gran dignidad, históricos o legendarios, que sufran un cambio inesperado de su suerte, ya que del cumplimiento de estas condiciones derivará el propósito moral que la tragedia aspira a cumplir⁶².

Este contexto poético que la *Poética* de Luzán instaure favorece que las tragedias se compongan a imitación de los grandes trágicos franceses de la centuria anterior (Racine y Corneille principalmente) y, por consiguiente, que junto a los asuntos y personajes de la antigüedad puedan elegirse también temas bíblicos. Mas, en la práctica, el género trágico prefirió desde el principio la materia que le ofrecía la historia nacional en detrimento de la dramatización de hazañas bíblicas. Varias causas inciden directamente sobre este hecho. La primera de ellas está contemplada en la propia definición poética de la tragedia. A la hora de formar la fábula dramática, la preceptiva recomienda al poeta comenzar por saber qué clase de instrucción moral pretende encubrir bajo la alegoría de aquella, señalándole también que la acción debe tener un carácter general y ser imitación de las acciones verdaderas de los hombres⁶³. Supone esto que debe

61. Véase Luzán (1977: 489-494).

62. Una exposición de las reglas que debe cumplir la tragedia neoclásica la encontramos en Checa Beltrán (1998: 197-208). Cf. también Rodríguez Sánchez de León (2004: 235-239) y Sala Vallaura (2005: 55-64).

63. Véase Luzán (1977: 442).

construirse bajo el cumplimiento de ser universal, imitada, fingida y alegórica. En consecuencia, el poeta debe mostrarse verosímil en la presentación de unos acontecimientos y de unos personajes cuya historia es fingida. Cuando éste elige episodios bíblicos tiene a su favor que dispone de una fábula alegórica por definición. Pero la ficcionalización de la misma resulta mucho más difícil hasta el punto de que ésta puede encubrirse con la verdad bíblica. Esto que para algunos poetas podía constituir una ventaja, se convertía en un grave inconveniente pues el dramaturgo sentía que los hechos y personajes debían ser lo más fieles posible al modelo establecido.

Por otra parte, la repetición de historias conocidas de antemano por el público limitaba mucho la posibilidad de generar la expectación necesaria. Aunque es difícil de justificar históricamente, resulta razonable pensar, a tenor de su recepción, que tales piezas trágicas no cumplían las expectativas del público dieciochesco. El gusto imperante conducía al espectador hacia un teatro más cercano, más realista incluso, y ésta fue una de las causas que motivaron la transformación de algunos géneros dramáticos. La tragedia bíblica se coloca así en el lugar privilegiado de las obras clásicas por cuanto requieren del espectador un esfuerzo especial de aproximación y disfrute generalmente al margen de lo que el público pudiera esperar. Su éxito literario depende nada menos que de hacer converger la intención del autor y las expectativas sociales construidas sobre la ilusión de la permanencia, tanto temática como genérica. Para el público contemporáneo la tragedia, fuera bíblica o histórica, respondía a un canon estético, el canon clásico, con el que no se identificaba. De acuerdo con el mismo, las obras han de superar la distancia histórica al situarse en el nivel de comprensión de lo intemporal y eternamente humano. Pero el espectador de la segunda mitad del siglo demanda un teatro cercano, menos conforme a una tradición modélica que adecuado a sus exigencias de verdad. Siguiendo los dictados de la mimesis, lo que se reclama del teatro es el reconocimiento de «lo verdadero» en la representación de los hechos y personajes y, por extensión, el reconocimiento en ellos de nosotros mismos. En todo caso, lo que se le exige a la tragedia dieciochista es que permita una relación dialógica entre el pasado y el presente, esto es, que permita, si no una identificación, sí una interpretación conforme a los modos de ser y pensar del hombre contemporáneo.

Entre las tragedias de temática bíblica pueden establecerse tres grupos: las compuestas por la llamada generación arandina, en la que la más conocida es la *Jahel* (1763) de Juan José López de Sedano; las escritas por los jesuitas expulsos, como es el caso de Antonio

Eximeno que representó en 1758 la *Tragedia de Aman*, Manuel Lasala (1738-1806), autor de *José descubierto a sus hermanos* (1762) y *El sacrificio de Jephthé* (1763)⁶⁴, Luis Castro y su *José vendido*, uno de los temas recurrentes de la tragedia jesuítica⁶⁵, y Juan Clímaco Salazar (1744-1815), que compuso *Mardoqueo* (1791), escrita a imitación de Racine, y el tercer grupo en el que se incluyen las traducciones provenientes del repertorio francés: *Ester* de N. Castrillón y *La muerte de Abel* obra de Legouvé (1803) que tradujo Antonio Sabiñón, aunque, en ambas obras, según señala Sala Valldaura, el empleo de tales asuntos obedece sobre todo a la voluntad de politización del género⁶⁶.

La historia de la *Jahel* de López de Sedano (1729-1801) procede del *Libro de los Jueces* 4 y 5, tema que, en opinión del autor, posee la recomendable dignidad que exige el poema trágico. En la «Prefación» de la obra nos cuenta:

Una de las cosas más célebres de la Sagrada Escritura es el famoso triunfo que alcanzó Jael, mujer de Heber cineo, sobre Sísara, capitán general y lugarteniente de Jabín, rey de Hazor y Canáan, dándole muerte dentro de su misma tienda, donde se había refugiado después de aquella señalada victoria que consiguió el pueblo de Dios bajo la dirección y el mando de Barac, y de la santa profetisa Débora (López de Sedano 1996: 123).

La elección del asunto obedece más a motivos heroicos que religiosos. Según el propio dramaturgo argumenta, la causa de haber elegido tal episodio bíblico se halla en que en dicha historia no tiene cabida el amor, pasión que juzga inapropiada para el género trágico⁶⁷. Sedano señala asimismo que ha procurado ser fiel a los caracteres delineados en las Escrituras y sobre todo que ha evitado cometer errores de interpretación o presentar falsas alegorías⁶⁸.

64. La historia de la hija de Jephthé (*Libro de los Jueces* 11) constituyó un argumento heroico-dramático del Renacimiento por sus obvias conexiones con la *Ifigenia* de Eurípides. Mas también el asunto del sacrificio o la renuncia al mundo estaba en consonancia con el drama católico cultivado por los jesuitas pudiéndose contar desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII medio centenar de obras de la misma Orden.

65. Véase Herrera Navarro (1993: 258-260) y Sala Valldaura (2005: 379-386).

66. Véase Sala Valldaura (2005: 107-108).

67. En nota del autor cuenta que se escribió un auto histórico-cómico-sacro con el título de *La Débora victoriosa y la triunfante Jahel, dispuesto para solemnizar la fiesta de los dolores gloriosos de María Santísima en Fruime*, Santiago de Compostela, 1763, falto de arte, ridículo y extravagante. Véase López de Sedano (1996: 141).

68. Véase López de Sedano (1996: 126).

Puede decirse que *Jahel* no representa otra cosa que un intento de su autor por restaurar el sentido del buen gusto que defendía la preceptiva neoclásica. La materia elegida posee la ventaja de ofrecer un protagonista, Sísara, el tirano que somete a los cineos e israelitas y que, en términos poéticos, se ajustaba bien a la condición elevada del héroe trágico facilitando al poeta el cumplir con el principio de la verosimilitud⁶⁹. En opinión del autor, los temas sacrosantos exigen veneración y respeto y, en consecuencia, le obligan a seguir los dictados de las Escrituras mostrando con exactitud y decoro el ser de los personajes sagrados. Así pues, no resulta posible atentar contra la decencia ni realizar interpretaciones que violenten la fuente como, según también señala, realizan sin pudor algunos autores cómicos⁷⁰. Sedano reconoce, sin embargo, que el carácter de Sísara resulta algo impío en la Biblia y, por consiguiente, que ha creído oportuno resolver el problema poético que esta cualidad plantea con la intercesión de Baalim. Éste es convertido en confidente del tirano cananeo, condición que le permite ser instrumento y móvil de todas sus maldades⁷¹. Mas, según también declara el autor, ha sido Débora el carácter cuya delineación le ha resultado más difícil. El personaje reúne en sí un profeta, un juez, un sabio consejero, un capitán ilustre y una tierna madre, calidades difíciles de aceptar a la hora de imitarlo. Por eso explica que en lo que más se ha esforzado es en otorgarle a sus expresiones cierto aire predictivo que le valiera su consideración como oráculo de Israel. Finalmente, Jahel, la otra heroína de la historia, responde, como en la Escritura, a un alma fuerte y animosa capaz de redimir a su pueblo de la esclavitud de Jabín.

No obstante, aunque Sedano creyó haber resuelto las principales complicaciones poéticas que el tema implicaba, *Jahel* no obtuvo ni el beneplácito de sus contemporáneos ni el de la crítica posterior⁷². El tema subyacente de la legitimidad frente al opresor y el derecho de los pueblos a matar al tirano para recobrar la libertad pierde fuerza política por su ambientación en un marco providencialista. El tiranicidio cometido por Jahel no responde sino a los designios de Dios y a la mediación profética de Débora (vv. 2448-2453). Dicho de otro modo, la ambientación religiosa de los acontecimientos impide que pueda realizarse una interpretación propiamente política de la fábula.

69. «Sé muy bien —señala el autor— que una buena tragedia pide un gran hombre» (López de Sedano 1996: 124). Cf. asimismo lo comentado en p. 126.

70. Véase López de Sedano (1996: 124).

71. Véase López de Sedano (1996: 129).

72. Véase Sala Valldaura (2005: 205-206).

la⁷³. De hecho, la tragedia de Sedano, como otras obras compuestas en los años previos al Motín de Esquilache, en las que se justifica el tiranicidio o el magnicidio, no resultaron aptas para ser representadas.

Lo mismo podría decirse de las piezas jesuíticas. Dada su condición religiosa y su formación humanista, parece lógico que se interesaran tanto por la restauración del género trágico como por la temática bíblica. Pero también resulta evidente que el género trágico permitía realizar un acercamiento crítico a la realidad política contemporánea que algunos autores supieron aprovechar. De todas las obras mencionadas, la más renombrada es el *Mardoqueo* (1791) de Juan Clímaco Salazar (1744-1815). El tema de la obra había sido tratado en el siglo XVIII por Antonio Eximeno en su *Tragedia de Aman* (1758) y, como en principio el resto de las tragedias bíblicas, servía tanto para reafirmar los valores cristianos como para tratar cuestiones políticas. Inspirada en el *Libro de Ester* 6, 1-14 del Antiguo Testamento, Salazar escribe su tragedia teniendo también presentes los precedentes literarios de la misma, esto es, la comedia de Lope de Vega *La famosa Ester*, escrita en 1610, conocida también con el título de *La soberbia de Amán y humildad de Mardoqueo*, la compuesta por Felipe Godínez, *Amán y Mardoqueo o la horca para su dueño* (1653) y la *Esther* de Racine, que se representó en 1689⁷⁴.

Conectado, pues, con la tradición publica Salazar su único drama protagonizado por Ester, una judía que Mardoqueo convierte en reina. Su belleza seduce al rey persa Asuero cuyo soberbio y pérfido ministro, de nombre Amán, es castigado gracias a su intervención. La tragedia relata la defensa del pueblo hebreo y las relaciones de la prudente Ester con su padre Mardoqueo, un hombre honesto y sensato, que ella desea que alcance el poder para salvar a un pueblo perseguido. Salazar conocía las versiones de Lope y de Racine pero, según reconoce Menéndez Pelayo, la trama bíblica le sirve para la configuración de una tragedia que servía de trasunto de la política de su tiempo y, en particular, del obligado exilio de los jesuitas:

Amán no es solo el favorito engreído y altanero de los sagrados libros, sino un ministro librepensador que habla de las cadenas de la superstición y del vano fantasma de la idea de Dios; una especie de personificación de los gobernantes filósofos... un Pombal o un Conde de Aranda. ¿Y quién sabe si en el pensamiento del poeta, que escribía

73. Véase Sala Valldaura (2005: 206-208).

74. Godínez compuso dos comedias: *La reina Ester y Amán y Mardoqueo o la horca para su dueño*. Véase Bolaños Donoso (1983: 273-296). Sobre la temática del *Libro de Ester*, véase Berg (1979).

en los primeros años del reinado de Carlos IV; y cuando parecían mitigarse los rigores con los emigrados jesuitas (que son los hebreos de la tragedia), iba a ser María Luisa la nueva Ester, que les abriese las puertas de la patria? (Menéndez Pelayo 1919: 197)⁷⁵.

Esta interpretación se une a la que nos proporcionan Maurizio Fabbri y John Dowling. Para el hispanista italiano, Ester simboliza, por una parte, las aspiraciones legítimas de las gentes humildes frente a los aristócratas mientras que, por otra, personifica a la Iglesia como mediadora y guía espiritual⁷⁶.

Mardoqueo resulta ser, además de una tragedia bíblica, una alegoría política de sentido contrario a la que representa García de la Huerta en su *Raquel*. A diferencia del fervor religioso que expresa el drama de Lope, Salazar presenta un duelo trágico entre Amán y Mardoqueo con concesiones al género sentimental. Junto a ello los personajes de Ester y sobre todo de Mardoqueo reflejan la percepción que tiene un exiliado del problema de España. Desde su posición de jesuita expulsado, Salazar analiza la crítica situación que atraviesa la patria manifestando su solidaridad con el gobierno ilustrado y su discrepancia con el conservadurismo ultraortodoxo del clero y de la nobleza. La clave interpretativa de la obra se encuentra en mostrar metafóricamente la compleja realidad política y religiosa española a través de unos personajes y de un mensaje fácilmente identificables. La historia de Ester ocupa por ello un segundo plano pues la obra se lee en clave política. La figura del soberano, del Estado absoluto, el papel de la Iglesia y del pueblo sometido muestran a través de *Mardoqueo* el proceso de involución y represión política de la España de Carlos IV y la triste percepción que de la situación puede ofrecer un emigrado.

También la traducción atrajo a los dramaturgos españoles. Con relación al tema que nos ocupa, la más importante es la versión española de *La mort d'Abel* (1793) de Legouvé que realizó Antonio Sabiñón, si bien la pieza italiana contó con otra traducción, realizada por Magdalena Fernández y Figueroa, titulada *La muerte de Abel vengada*⁷⁷. Asunto poetizado también por Gessner y dramatizado por

75. Para un mejor conocimiento de la obra y del autor, véase Dowling (1988: 189-202) y Gies (2001: 323-335).

76. Véase Fabbri (1974: 9-45). *Mardoqueo* supone el contrapunto trágico de la *Raquel* (1778) de García de la Huerta. Esta última, ideada tras el Motín de 1766, se corresponde ideológicamente con los planteamientos antiabsolutistas expresados en los pasquines sediciosos madrileños: véase R. Andioc, «Introducción», en García de la Huerta (1986: 22-46).

77. Con anterioridad el asturiano Joaquín José Queipo de Llano, conde de Torono, había publicado en 1788 en Oviedo el poema en cinco cantos *La muerte de*

*Abel*⁷⁸, aparece en el teatro en una versión laica. La acción de la traducción de Sabiñón se basa en la envidia que Caín siente por su hermano fundamentando la misma en la preferencia de sus padres hacia el hijo bueno y sociable. A diferencia de la versión bíblica (Gn 4) en la que tal favoritismo no existe, la envidia es tratada al margen de la causa del sacrificio que la motivó y, por tanto, como la consecuencia del carácter solitario y sombrío de Caín⁷⁹. Este tratamiento propiamente humano resulta característico del XVIII y así se encuentra en *Metastasio*, en *Klopstock* y en *Gessner*.

Sin embargo, donde la materia bíblica se incorporó con cierto éxito fue en la literatura musical. Los melólogos o monólogos líricos, muy en boga en las últimas décadas del siglo, contaron con insignes cultivadores así como de melodramas sacros u oratorios⁸⁰. Uno de los más conocidos fue la pieza trágica titulada *Saúl*, escrita por María Rosa Gálvez de Cabrera y definida por ella misma como «escena trágica unipersonal con intermedios de música» (Gálvez 2001: 35). Tal melólogo o melodrama se inspira en el *Libro primero de Samuel* 28, 4. En él se presenta a Saúl abandonado por los suyos después de haber sido vencidos por los filisteos en la batalla de Gelboé. El protagonista se lamenta del castigo que le ha infringido Dios al permitir que hayan perdido la gloria Judea y Sión por la afrentosa huida de sus guerreros. Implora a Dios su propia muerte antes que vivir con tal deshonra, por lo cual, sintiéndose abandonado, se suicida. También

Abel, que dedicó a la Real Sociedad de Asturias, escrito a imitación de Gessner. El autor declara que su propósito es: «[...] manifestar los estragos que causa la culpa, los auxilios que nos comunica la Gracia y los tiernos sentimientos que inspiran en el corazón de una esposa amante y unos padres verdaderos la violenta muerte de un marido justo y de un hijo inocente» (en Cano 1975: 221-222). Un juicio de la versión de la versión de Magdalena Fernández puede encontrarse en el *Memorial Literario*, Época 2.ª, Año III, t. V, n.º XXXIX (1803): 89-92. Es importante consignar que las obras de Gessner estaban prohibidas en España desde 1790 según consta en el *Índice de libros prohibidos*, Madrid, Sancha, 1790, por tildarse de «teólogo luterano» motivo por el que se prohibió también la adaptación teatral de Sabiñón. Véase Cano (1975: 224).

78. Se trata de la tragedia *Abel* (1785) protagonizada por Adán, Eva, Caín y Abel y que, como la versión española, trata el tema de la envidia y los celos de Caín hacia su hermano.

79. Véase lo comentado en el *Memorial Literario*, Época 2.ª, Año III, t. V, n.º XXXVIII (1803): 61-67, y en el *Variadas de Ciencias, Literatura y Artes I* (1803): 44-56. Entre ambas obras existe una diferencia reseñable: la traducción de Sabiñón recurre al final del drama a la utilización de la máquina para ser la voz de Dios quien maldice a Caín entre nubes oscuras, rayos y truenos. En cambio, en la otra versión es la mujer de Abel quien cuenta la maldición de Dios.

80. Para la diferenciación terminológica entre unos y otros, véase Subirá (1949-1950, I: 15-20 y II: 434-454).

de 2 Sam 29, está tomada la historia que se desarrolla en *Amnón*. La tragedia se muestra fiel al texto bíblico si bien, a pesar de lo que pudiera deducirse del título, Tamar es el personaje principal. La tragedia, que transcurre en las murallas de Jerusalén, se inserta en el conjunto de obras que la autora dedica a tratar de concienciar acerca del papel social de la mujer⁸¹.

Con el mismo título existe un oratorio sacro de Francisco Sánchez Barbero, estrenado en el teatro de los Caños del Peral en marzo de 1805. Está tomado del *Saúl* (1784) de Alfieri. La escena acaece en el campo de los israelitas, en Gélboe. Saúl es presentado como víctima de Dios al que desobedeció cuando éste le pidió que sacrificara al pueblo desleal. Su carácter resulta contradictorio viviendo en perpetua duda. Teme a su yerno, David, pero al mismo tiempo muestra cierta simpatía hacia él. Asimismo desea conseguir el perdón divino y no tiene inconveniente en ceder la corona a su yerno a quien considera un hombre generoso. La rivalidad entre Saúl y David se explica porque ambos están cumpliendo órdenes divinas según se demuestra en la escena final cuando Saúl muere como acto de alabanza a Dios y de salvación de los filisteos. Esta parte resulta especialmente efectista predominando en ella la música y el aparato⁸².

Estas obras literarias servían para celebrar festividades religiosas o para conmemorar alguna beatificación impregnando, de paso, de religiosidad la vida pública. Lo significativo de ellas es que el interés se centra más en los personajes que en las historias bíblicas. Este hecho puede deberse a la dificultad para desenvolver una fábula completa pero también a su conexión con las comedias de santos. Los títulos revelan por sí mismos la importancia concedida al personaje protagonista: *El portentoso Moisés*, compuesto por Salvador Figuera, *El sacrificio de Jephthé*, *Saúl convencido por David*, cuyo desarrollo psicológico resulta inevitablemente muy limitado⁸³.

Pero los oratorios, a pesar de su naturaleza más sacra que espectacular, no resultaron del agrado de los neoclásicos ni de los críticos más ortodoxos. Y lo mismo sucedía respecto de las comedias de santos escondidas a menudo bajo la denominación de dramas sacros con independencia de que fueran o no obras cantadas. En principio tales composiciones, representadas a comienzos y mediados de siglo,

81. Véase Bordiga Grinstein (2003: 77-79).

82. De forma muy parecida el drama sacro *La toma de Hai por Josué* (1801) de Zavala y Zamora, se representó con música como si de una zarzuela se tratara. Fue reseñada en el *Memorial Literario* I (1801): 68-69.

83. Véase Sánchez Siscart (1992: 261-275).

aparentaban educar al pueblo en la fe. Pero la representación de personajes sagrados por cómicos de vida licenciosa escandalizó a un importante sector del clero. Pueden diferenciarse las que se basan en un hecho o personaje bíblico de aquellas en las que éstos tienen una presencia accidental. A este respecto, no era infrecuente que en comedias hagiográficas se escenificaran escenas famosas de la Biblia como la huida de Egipto o el nacimiento de Jesús así como la aparición en escena de los personajes protagonistas, la Virgen, san José y el Niño⁸⁴. Sin embargo, lo más característico de estas comedias es que respondían a las convenciones del teatro popular por lo que se hacían numerosas concesiones a los recursos escenográficos de la comedia profana⁸⁵. El público acudía más que nada a divertirse de forma que contemplaba la representación con escasa devoción. Más que la escenificación de una vida ejemplar con valor espiritual, las comedias de santos constituían diversiones populares en las que ni el tratamiento de la fábula se realizaba con voluntad ejemplificadora ni constituía otra cosa que un espectáculo en el que el mensaje religioso quedaba desleído bajo los equívocos de su lenguaje, las burlas del actor y las aparatosas puestas en escena⁸⁶.

IV. CONCLUSIÓN

En última instancia la comedia de santos reflejaba el proceso de secularización de la vida civil, de la moral y de la literatura ya comentado. La literatura de ficción dieciochista tiende más a entretener que a fomentar la devoción, lo cual se evidencia también en los textos narrativos. En el siglo XVIII las obras ficcionales destinadas a fomentar la devoción perdieron protagonismo a favor de narraciones destinadas a entretener. La novela constituía un género no sancionado por la preceptiva poética clásica sobre el que pesaban toda suerte de recelos motivados por el peligro de ofrecer lecturas no ejemplarizantes⁸⁷. El efecto piadoso que desde la Iglesia se reivindicaba para este género literario, como en general para la literatura, fue desapareciendo de modo que las narraciones dieciochescas reflejaron las preocupaciones

84. Sucede así en algunas comedias de José Cañizares, véase Vallejo (1992: 133-153).

85. Véase Andioc (1987: 359).

86. Cf. Palacios (1998: 119-137). Entre las que tenían temática propiamente bíblica, cabe citar *El fiel Abraham y el justo Lot*, *Las tablas de Moisés*, *Origen del mal y del bien y trabajos de Adán y Eva* y *La fe de Abraham*.

87. Sobre las características de la novela dieciochista, véase Álvarez Barrientos (1991: 31-80), y sobre el cuento Cantos Casenave (2005: 16-38).

reales del hombre del día. La novela setecentista había de responder a nuevas necesidades intelectuales e ideológicas del hombre moderno e inevitablemente ello conllevaba una pérdida de los valores tradicionales, religiosos y políticos. En este contexto, las ficciones religiosas estaban destinadas a desaparecer y la moralidad que a través de ella se difundía escogió nuevos géneros, como el ensayo, y nuevos cauces, como la prensa periódica que se sumaron a la supervivencia de la literatura de cordel de carácter religioso.

En realidad, no podía suceder de otro modo porque las transformaciones político-sociales impusieron nuevas vías de comprensión del mundo. Casi se podría decir que se instauró sobre la literatura una nueva ontología. Ésta sólo se conecta al pasado cuando los temas pueden adquirir una dimensión semántica acorde con las exigencias intelectuales de la modernidad. De ahí que la utilización de la alegoría bíblica supusiera la necesidad de realizar una extrapolación lógica y contemporánea de aquellas cualidades morales o conceptualizaciones que a través de los personajes o episodios bíblicos se intentan hacer ostensibles al lector. Pero esta aproximación a la realidad presente influyó en que sobre ella se dejara sentir el celo de la censura inquisitorial. A su entender la paganización de los hechos revelados no ocasionaba sino la destrucción del significado primigenio. En consecuencia, la literatura del siglo XVIII sintió la materia bíblica de forma más mimética que creadora. La alta literatura, esto es, los poemas épicos y los trágicos, procuraron aunar por medio de sus imágenes la percepción pasada y presente de los universales temáticos y literarios respetando la ortodoxia bíblica por razones de prestigio cultural y literario. La materia bíblica se sitúa así en un orden superior respetado por el poeta. Ésa es la razón por la que el padre Isla insiste en aclarar que el objeto de la burla en *Fray Gerundio de Campazas* es el estilo ridículo de los predicadores cuya ignorancia y retórica barroquizante y absurda aspira a reformar. La errónea interpretación de las Escrituras ha de atribuirse a su personaje y a quienes de forma grotesca representa pero, en ningún caso, al autor. El Setecientos español pretendió, pues, elevar la materia bíblica a la dignidad más absoluta, aquella que sólo alcanzan los eternos universales de la poesía culta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, F. (1996), «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta/CSIC: 44-53.
Allison Peers, E. (1926a), «The Influence of Young and Gray in Spain»: *The Modern Language Review* 21/4: 404-418.

- Allison Peers, E. (1926b), «Milton in Spain»: *Studies in Philology* 23: 169-183.
Alvar, M. (1973), *Villancicos dieciochescos. La colección malagueña de 1730 a 1790*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
Álvarez Barrientos, J. (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
Álvarez Buylla, B. (1963), «La traducción de Jovellanos del libro primero del *Paraíso perdido* de Milton»: *Filología Moderna* 10: 1-47.
Andioc, R. (1987), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
Arce, J. (1970), «Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca», en *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII: Cuadernos de la Cátedra Feijoo* 22: 31-51.
Arce, J. (1980), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
Berbel Rodríguez, J. J. (2003), *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
Berg, S. B. (1979), *The Book of Esther: Motifs, Themes and Structure*, Missoula, Scholars.
Blasco, F. J. et al. (1992), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar.
Bolaños Donoso, P. (1983), *La obra dramática de Felipe Godínez (trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial.
Bordiga Grinstein, J. (2003), *La Rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Charlottesville, University of Virginia.
Bravo Villasante, C. (1978), *Villancicos de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Emesa.
Brunel, P. (1997), «Thématologie et littérature comparée»: *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura Comparada* 1: 3-12.
Cadalso, J. (1772), *Suplemento al papel intitulado «Los eruditos a la violeta»*, Madrid, Antonio Sancha.
Cano, J. L. (1974), «Una 'poética' desconocida del siglo XVIII. Las Reflexiones sobre la poesía de N. Philoaletheias (1787)», en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar: 229-279.
Cano, J. L. (1975), «Gessner en España», en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar: 221-222.
Cantos Casenave, M. (2005), *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra.
Carnero, G. (1988), «La Biblia en verso de Ignacio de Luzán (257 octavas inéditas)»: *Anales de Literatura Española* 6: 109-163.
Caro Baroja, J. (1990), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo.
Caso González, J. M. (1981), «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en *La época de Fernando VI. Textos y Estudios del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo: 383-418.
Chabrol, C. y Mariñ, L., eds. (1975), *Semiótica narrativa: relatos bíblicos*, Madrid, Narcea.
Chardin, Ph. (1994), «Temática comparatista», en P. Brunel y Y. Chevrel, *Compendio de literatura comparada*, Madrid, Siglo XXI: 132-147.

- Chasca, E. de (1958), «Algunas observaciones sobre la imitación poética de la Historia», en Robert B. Brown, ed., *Bibliografía de las comedias históricas, tradicionales y legendarias de Lope de Vega*, México, Academia: 1-36.
- Checa Beltrán, J. (1998), *Razones del Buen Gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC.
- Cotarelo y Mori, E. (1997), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil, Granada, Universidad de Granada.
- Cueto, L. A. de (1875), *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, LXVII, Madrid, Rivadeneyra.
- Demerson, G., *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Ed. virtual <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01604185547816075212257>.
- Domínguez Caparrós, J. (1999), «Sobre Teoría literaria y hermenéutica bíblica»: *Signa* 8: 202-217.
- Dowling, J. (1988), «Autocrítica y defensa del *Mardoqueo* de Juan Clímaco Salazar», en *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piován Editore: 189-202.
- Egido, T. (1976), «Religiosidad popular del siglo XVIII: San José en los pliegos de cordel»: *Estudios Josefinos* XXX/59: 75-110.
- Esquer Torres, R. (1965), «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó la Real Orden de 1765»: *Segismundo* 1: 187-226.
- Fabbri, M. (1974), «Conflitto ideologico e polemica 'anti-Raquel' nella tragedia *Mardoqueo* di Juan Clímaco de Salazar», en M. Fabbri, P. Garelli y P. Menarini, *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos: tre saggi sul teatro spagnolo dell'ultimo Settecento*, Pisa, Librería Goliardica: 9-45.
- Fernández Cabezon, R. (1989), *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando, 1697-1764*, Valladolid, Diputación Provincial.
- Fletcher, A. (2002), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal.
- Forcione, A. (1966), «Meléndez Valdés and the *Essay of Man*»: *Hispanic Review* 34: 291-306.
- Frye, N. (1977), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
- Frye, N. (1982), *The Great Code. The Bible and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Frye, N. (1996), *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik.
- Frye, N. y J. Macpherson (2004), *Biblical and Classical Myths. The Mythological Framework of Western Culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- Gálvez, M.^a R. de (2001), *La familia a la moda. Comedia en tres actos y en verso*, ed. R. Andioc, Salamanca, GESXVIII Cádiz/GESXVIII.
- García de Enterría, M.^a C. (1973), *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.

- García de la Huerta, V. (1986), *Raquel*, Introducción de R. Andioc, Madrid, Castalia.
- Genette, G. (1993), *Ficción y dicción* [1991], Barcelona, Lumen.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- Gies, D. T. (2001), «Unas cartas desconocidas de Juan Clímaco de Salazar a Juan Pablo Forner sobre la tragedia *Mardoqueo*», en M. Tietz, ed., *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*, Frankfurt and Main, Vervuert: 323-335.
- Glendinning, N. (1961), «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII»: *Revista de Filología Española* 44: 323-349.
- Gnisci, A. (2002), «Temas y mitos literarios», en *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica: 136-137.
- González, D. (1795), *Poesías*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín, ed. electrónica: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13550541090133052976613/p0000001.htm#1>.
- Guillén, C. (2005²), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada (entre ayer y hoy)*, Barcelona, Crítica.
- Hernández, M. (1980), «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco»: *Revista de Literatura* XLII/84: 185-220.
- Herrera Navarro, J. (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, FUE.
- Jovellanos, M. G. de (1961), *Poesías*, ed. de J. Caso González, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- Juretschke, H. (1951), *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC.
- Keating, E. (1978), «El diablo en Calderón y John Milton»: *Cuadernos Hispanoamericanos* 333: 417-434.
- Levin, H. (1972), «Thematics and Criticism», en *Grounds for comparison*, Cambridge, Harvard University Press: 91-109.
- López de Sedano, J. J. (1996), *Jael*, ed. de M. Barrea-Marlyns, Madrid, Alpuerto.
- Lorenzo Álvarez, E. de (2002), *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII.
- Luzán, I. de (1977), *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de R. P. Sebold, Madrid, Labor.
- Marco, J. (1977), *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus.
- Marín, N. (1963), *La obra poética del conde de Torrepalma*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Marín, N. (1971), *Poesía y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*, Granada, Universidad de Granada.
- Martínez Fernández, J. E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Menéndez Pelayo, M. (1919), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Victoriano Suárez.

- Milton, J. (1986), *El paraíso perdido*, ed. de E. Pujals, Madrid, Cátedra.
- Naupert, C. (2001), *La tematología comparatística entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arco Libros.
- Orozco Díaz, E. (1968), *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Palacios, E. (1979), «Evolución de la poesía en el siglo XVIII», en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid/México/Buenos Aires/Caracas, Orgaz, IV.
- Palacios, E. (1992), «Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional», en F. J. Blasco *et al.*, *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, pp. 245-259.
- Palacios, E. (1998), *El teatro popular español en el siglo XVIII*, Lleida, Milenio.
- Pegenaute, L. (1999), «La recepción de Milton en la España ilustrada: visiones de *El paraíso perdido*», en F. Lafarga, ed., *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida: 321-334.
- Pérez Romero, C. (1996), «Sombra del paraíso de Vicente Aleixandre a la luz de la Biblia, Milton y Blacke»: *Anuario de Estudios Filológicos* 19: 381-396.
- Pozuelo Yvancos, J. M.^a y Aradra Sánchez, R. M.^a (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- Reinoso, F. J. (1804), *La inocencia perdida. Poema en dos cantos. Premiado en competencia por una Academia de Letras Humanas de Sevilla en Junta pública de 8 de diciembre de 1799*, Madrid, Imprenta Real.
- Ríos Santos, A. R. (1989), *Vida y poesía de Félix José Reinoso*, Sevilla, Diputación Provincial.
- Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (1987), «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la Estética de la época»: *Boletín de la Real Academia Española* 67: 395-425.
- Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (1996), «Literatura popular», en F. Aguilar Piñal, ed., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta/CSIC: 327-368.
- Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (2002), «La contribución española a la *weltliterature*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo», en E. García Santo-Tomás, ed., *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Frankfurt, Iberoamericana: 237-274.
- Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (2004), «Poética y teatro. La teoría dramática de los siglos XVIII y XIX», en M.^a J. Vega, ed., *Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona/Mirabel Editorial: 235-239.
- Rosell, C. (ed.) (1948), *Poemas épicos*, Madrid, Atlas, BAE, 29.
- Salá Valladura, J. M. (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC.

- Sánchez Siscart, M. (1992), «Los oratorios, comedias de santos fuera del teatro», en F. J. Blasco *et al.*, *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar: 261-275.
- Segre, C. (1981), «Tema/motivo», en *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, t. xiv: 3-23.
- Sellier, Ph. (1984), «Qu'es-ce qu'un mythe littéraire?»: *Littérature* 55: 112-126.
- Subirá, J. (1949-1950), *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, 2 vols., Barcelona, CSIC.
- Tolivar Alas, A. C. (1989), «Comella y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalia*», en F. Lafarga, coord., *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU: 379-388.
- Tortosa Linde, M.^a D. (1988), *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Universidad de Granada.
- Tousson, R. (1965), *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Minard.
- Vallejo, I. (1992), «Tradición y novedad en la comedia de santos del siglo XVIII», en F. J. Blasco *et al.*, *La comedia de magia y de santos*: 133-153.
- Wellek, R. (1989), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- Young, E. (1785), *El Juicio final. Poema. Vertido al castellano*, ed. de C. Cladera, Madrid, Joseph Doblado.
- Young, E. (1789-1790), *Obras selectas de Eduardo Young*, ed. de J. de Escoiquiz, Madrid, Benito Cano.