

LA CABEZA DEL BAUTISTA, UNA TRADICIÓN TEATRAL

Si a pesar de todo es cierto, como suponen algunos comparatistas, que existe un relativo grado de afinidad entre determinados temas y géneros literarios¹, no debe resultar sorprendente que la historia de la trágica muerte de Juan el Bautista haya tenido, a partir del escueto relato evangélico de San Mateo y de San Marcos², una copiosa y prolongada descendencia teatral. Quizá por tratarse de un *tema*³ de los que, en la terminología de Raymond Trousson, podríamos calificar de *thème de situation* —frente a los *thèmes heroïques*, de personaje—⁴, la circunstancia y la

¹ Vid. Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, trad. española, Barcelona, 1975, pp. 288-89.

² Sucintamente narra el episodio Mateo, 14, 1-12, en tanto que Marcos, 6, 14-29, lo refiere con mayor detalle y contenido dramático. Sustanciales diferencias respecto de los textos evangélicos presenta el historiador judío Flavio Josefo en sus *Antigüedades judaicas*. Aquí el móvil que induce a Herodes Antipas a encarcelar y ejecutar al Bautista no es la denuncia de sus relaciones ilícitas con Herodías, sino la propia popularidad de Juan entre las gentes. La indignación que causó el suceso en el pueblo explica que éste interpretara como castigo divino la derrota que años más tarde sufriría Antipas frente a los árabes (XVIII, I, 2). Con base en esa repercusión popular del suceso se crearía el relato tradicional que recogen los Evangelios, no exento de inverosimilitud histórica: como subraya María Rosa Lida de Malkiel, «ni la fortaleza-presidio de Maquerunte —donde, según Josefo, estaba encerrado San Juan— en el extremo de sus dominios era el lugar más adecuado para celebrar sus días; ni el danzar ante un banquete oficial, la conducta propia de una princesa (...) El pueblo, que no presencié el banquete de Antipas, que no sabía nada de la promesa y que no estaba del todo mal dispuesto contra el Tetrarca, concibió según la pauta de un motivo novelesco la muerte del profeta» (*Herodes: su persona, reinado y dinastía*, Valencia, 1977, p. 160, n. 6). Por otra parte, sobre el destierro de Herodes ordenado por Calígula, según refiere Josefo en el libro II de su *Guerra de los judíos*, se forjó una dilatada leyenda que, a través de distintas elaboraciones cultas y populares, da cuenta de la muerte de Herodes —según unos en Lyon, según otros en España—, así como del castigo de Herodías, que hubo de contemplar la muerte de su hija decapitada por los témpanos de un río helado que se abrió bajo sus pies cuando lo atravesaban. La difusión de esta leyenda, localizada por algunas versiones en Lérida y en el río Segre, ha sido detalladamente estudiada por Samuel Gili Gaya, «La muerte de Salomé. Formación y desarrollo literario de la leyenda», tirada aparte de *Merda*, 1948.

³ Empleamos aquí el término con el sentido amplio que lo utiliza la *thématologie* francesa y para el que la renovada *Stoffgeschichte* alemana prefiere el quizá más preciso de *argumento*, por el cual se entiende «una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una 'trama' que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria» (Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, trad. esp., Madrid, 1976, p. VII).

⁴ R. Trousson, *Un problème de littérature comparée. Les études de thèmes*, París, 1965.

peripecia particulares en que resultaba configurado encontraron en el decurso de la acción dramática la forma de expresión más adecuada para plasmarse literariamente. Ello no excluye, sin embargo, que, como es bien sabido, haya tenido otras múltiples realizaciones artísticas, tanto en la plástica (desde las tallas medievales a los lienzos de Gustave Moreau) como en la música (Massenet, Strauss), o —dentro de la propia literatura— en la narrativa (Flaubert) y el poema lírico (Apollinaire, Eugenio de Castro)⁵. Con todo, la afinidad entre el tema y la forma dramática queda perfectamente evidenciada a lo largo de la historia del teatro europeo, desde los misterios de la Edad Media a la *Hérodiade* de Mallarmé, la *Salomé* de Wilde o el *Johannes* de Sudermann.

Sin salirnos ahora de la literatura española, podemos constatar igualmente la vitalidad dramática del tema a través de una fecunda trayectoria que va del auto religioso primitivo al *melodrama* esperpéntico velleinclanesco —hasta el que aquí sólo queremos llegar—, pasando por la tragedia neoaristotélica y la comedia barrocas. Esa trayectoria, claro es, no quiere decir relación causal ni dependencia de unas obras respecto de las otras. En nuestro examen, lo que nos interesa es el funcionamiento del tema como estímulo inspirador de la obra y, sobre todo, como elemento dinámico y proteiforme que es modelado por el troquel de los diversos géneros a que se adapta (auto, tragedia, comedia, esperpento). Lo que perseguimos, en definitiva, es el proceso de creación literaria y el análisis de las formas y estructuras que rigen las obras en que el tema se manifiesta. Análisis que, a nuestro entender, se completa y enriquece precisamente cuando adoptamos también una perspectiva diacrónica y evolutiva. En cualquier acso, renunciar a esa perspectiva sería tanto como —en palabras de R. Trousson— «amputer la recherche des motivations créatrices de ses éléments les plus positifs»⁶.

* * *

Aunque la presencia del Bautista en escena está ya documentada en el drama litúrgico en latín⁷, el episodio concreto de su degollación no

⁵ Para una información general sobre la difusión del tema, puede verse el sugerente estudio y traducciones de Rafael Cansinos-Assens, *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, 1919, así como el breve pero denso artículo que le dedica E. Frenzel en su *Diccionario...*, cit., pp. 268-71.

⁶ R. Trousson, «Les thèmes», en el colectivo *Problèmes et méthodes de l'histoire littéraire*, París, 1974, p. 34.

⁷ Como una más de las figuras que anunciaban la venida de Cristo, y limitándose a reproducir las palabras del Evangelio («Venit talis sotularis...»), aparecía en el desfile del *Ordo prophetarum*, según revelan los tropos de Limoges, Laon y Rouen (cfr. Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, II, pp. 154-165). Sobre ese mismo motivo de su condición de Precursor, existe un tropo independiente, moldeado sobre el *Quem quaeritis* de Pascua, que se cantaba en Ripoll en la festividad del santo y que ha dado a conocer R. B. Donovan, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, 1958, pp. 96 y 194. Otros episodios de la vida del Bautista, referidos a su nacimiento y predicación en el desierto, se incluyeron también en las ceremonias dramáticas que en honor de San Juan Evangelista se celebraban en Palma de Mallorca y Valencia (cfr. Donovan, pp. 128 y 151).

irrumpió en el teatro hasta los *misterios* de los siglos XV y XVI, bien incorporado a las grandes pasiones cíclicas (como en la obra de Arnould Gréban), bien con desarrollo independiente (como en el *Mystère de Chau-mont*). En el teatro castellano de la época, fue asimismo materia argumental repetidamente tratada por el *auto* religioso, género que nos ha dejado, aparte de algunos ejemplos perdidos⁸, dos interesantes adaptaciones: el *Auto de la degollación de Sant Juan Baptista*, del Códice de autos viejos, y el *Auto de la degollación de Sant Jhoan*, del llamado *Códice de 1590*. En ambos casos se trata de una dramatización bastante fiel de la historia evangélica —alterada apenas por la amplificación y la variación retóricas— y de la que se sigue exclusivamente una interpretación pare-nética y ejemplar del tema.

El primero es, en efecto, una breve pieza (trescientos sesenta y cinco versos en quintillas)⁹ que se limita a montar sobre las tablas el correspondiente pasaje de San Mateo, distribuyéndolo en las tres escenas principales que ya reflejaba la narración originaria: las severas amonestaciones del Bautista a Herodes por su amancebamiento con Herodías; el banquete de cumpleaños del rey, con el baile de «la hija»; y la degollación de Juan en la cárcel y la presentación de su cabeza a Herodías. La forma dialogada, que desarrolla el discurso narrativo de la fuente, y la introducción de algunos personajes accesorios que ya estaban implícitos en aquélla (el consejero, el paje, el alguacil, el verdugo), son las mínimas transformaciones literarias que sufre ahora el tema. Los protagonistas, por su parte, carecen de mayor complejidad dramática y se ajustan con fidelidad al laconismo de la letra sagrada: Herodes es el rey soberbio y cruel, transgresor de las leyes; Juan, el «defensor de la justicia y verdad» hasta llegar a su propia inmolación; Herodías, la mujer maquinadora y malvada, que se sirve de la Hija como instrumento de su venganza. Lo que, en cambio, sí caracteriza al auto es una intensificación de los elementos patéticos de la fábula, como se advierte en la truculenta escena de la degollación —que, según indica la acotación, se desarrollaría con gran realismo a los ojos del espectador¹⁰—, en las macabras interpelaciones de Herodías a la cabeza ya cercenada de Juan (vv. 286-295), o en la amplificada escena de cierre donde aparecen los dis-

⁸ Así, el *Auto de quando Herodes mandó degollar a Sant Juan*, de Vasco Díaz Tanco de Fregenal, mencionado junto a otros «autos quadragesimales» en el prólogo de su *Jardín del alma cristiana* (1552). Hasta seis autos —cuyo texto sin embargo no se ha conservado— que tenían por asunto la degollación de San Juan, se representaron entre 1495 y 1509 en las celebraciones del Corpus de Toledo, según se desprende del estudio de Carmen Torroja y María Rivas, *Tatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, 1977, pp. 58-59 y *passim*. En cuanto al episodio que recoge el *Auto de la huida a Egipto*, elaborado con materiales de los apócrifos, es ajeno al tema que aquí tratamos.

⁹ Vid. la edición de Léo Rouanet, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid, 1901, II, pp. 49-61, así como las notas eruditas en el vol. IV, pp. 218-23.

¹⁰ También en los autos toledanos (vid. nota 8) esta escena debía de cobrar un particular efectismo puesto que, según los apuntes de los libros de fábrica, para simular la decapitación «se compraba todos los años un pescuezo redondo de carnero y se simulaba la sangre con almagre o pintura de color rojo» (C. Torroja y M.^a Rivas, *ob. cit.*, p. 59).

cípulos Andrés y Santiago exhortando al auditorio a la veneración del santo y a entonar el *De profundis* en sus exequias. Todo ello va encaminado, conforme a las motivaciones del auto en cuanto espectáculo sacralizante y popular, a suscitar la piedad del espectador y a estimular su fervor devoto ante los misterios de la religión católica.

A planteamientos algo diferentes responde, por su parte, el *Auto de la degollación de Sant Jhoan*, de hacia 1590¹¹. En este caso, el tema ha cobrado una mayor amplitud textual, llegando a sobrepasar los mil versos, como ya será habitual en el auto barroco. En consecuencia, la fábula originaria resulta considerablemente amplificadas, tanto mediante el ensanchamiento dialogal de las situaciones escénicas (ochenta versos, por ejemplo, ocupa ahora el diálogo amonestador de Juan a Herodes) y la introducción de numerosos soliloquios que retardan el ritmo de la acción, como mediante la intervención de nuevos personajes (así, la figura atormentada del Capitán encargado de ejecutar la decapitación, o las alegóricas Inspiración y Tentación que agitan la conciencia de Herodes). Por otro lado, han sufrido variación algunos personajes y situaciones: desde una perspectiva abiertamente misógina, se ha acentuado la perversidad de Herodías que con sus malas artes femeniles domina a los demás personajes; el baile ejecutado por la Hija («que a de ser un niño pequeño», según la acotación) ha perdido toda la sugestión erótica que explicaba el subsiguiente comportamiento de Herodes; el episodio truculento de la degollación ha sido sacado de escena, etc. Finalmente, contaminado quizá por la comedia profana contemporánea (de la que toma, sin duda, la polimetría y la división en tres jornadas¹²), el auto anima y pone al día algunos momentos del diálogo por medio de la inserción de amorosos donaires entre Herodías y el Rey, o de desengañadas reflexiones sobre la vida de la corte en boca del Capitán, al mismo tiempo que intensifica la vistosidad de algunas escenas, tal que la del banquete de cumpleaños del Rey celebrado con gran aparato de músicas y bailes. Con todo ello, la obra, promovida seguramente desde ambientes escolares, si bien gana en cuanto espectáculo y recreación literaria, viene a relegar a un plano secundario el significado sagrado y devoto del tema, conformándose con extraer de él una pura enseñanza moralizante que apunta sustancialmente a la sátira de la condición femenina encarnada en la liviandad y malas artes de Herodías.

* * *

Tras estas versiones del auto quinientista, el tema continuó fecundo a lo largo del siglo XVII, período en el que podemos documentar al menos dos nuevas y significativas elaboraciones dramáticas: la tragedia

¹¹ Fue editado por Alice B. Kemp, *Three Autos Sacramentales of 1590*, Toronto, 1936.

¹² Falta, sin embargo, la rúbrica de la tercera jornada que debía ir tras el verso 835 y que sería omitida por descuido del copista.

El Lucero eclipsado, de Sebastián Francisco de Medrano, y la comedia *La Sirena del Jordán*, de Cristóbal de Monroy¹³.

Como es notorio, en nuestro barroco no fue la tragedia de corte clásico género que gozase del aplauso del público ni de la atención de los dramaturgos de éxito¹⁴. Sin embargo, estimulados por las ruidosas polémicas en torno a la preceptiva dramática, no hubieron de faltar ingenios académicos que intentaran llevar a la práctica literaria los principios más ortodoxos del arte¹⁵. Uno de esos ingenios con decidida vocación experimental fue Sebastián Francisco de Medrano, personaje de relieve en la vida literaria de la época, que patrocinó y presidió entre 1617 y 1622 la *Academia de Madrid*¹⁶. Tras abrazar el estado eclesiástico ese último año, su producción literaria, destinada en su mayoría a las sesiones académicas, fue reunida por su amigo Alonso Castillo Solórzano en una obra miscelánea que con el título de *Favores de las Musas* publicó en 1631, en Milán y en Madrid. Ordenada en cinco partes, correspondientes cada una a la inspiración de una musa distinta, se recogen en ella diversas composiciones heroicas, elegíacas, dramáticas y burlescas. La tercera parte, el «tercero favor hecho por la musa Melpómene», es la que contiene la tragedia de *El Luzero eclipsado*¹⁷.

Sin pretensiones de trascender aquel círculo cerrado ni de conseguir el aplauso popular, Medrano concebiría su tragedia como un puro ejercicio académico, dirigido más que nada a probar la viabilidad de los preceptos clasicistas, «para que se vea —como afirmaba Solórzano en el prólogo— que ay en España quien lo sabe hazer con todo primor». Conforme a la definición aristotélica actualizada entonces por Francisco Cas-

¹³ Dejo fuera del presente análisis los autos *El heredero del cielo*, de Lope de Vega, y *La viña del Señor*, de Calderón, donde nuestro tema tiene un desarrollo incidental y sólo funciona como motivo historial-alegórico de una más amplia y compleja fábula argumental, en ambos casos, inspirada en la parábola evangélica del viñador.

¹⁴ Nos referimos exclusivamente aquí a la tragedia aristotélica. No hacemos cuenta, pues, de otras modalidades «a la española» promovidas y hasta logradas por Lope y otros dramaturgos barrocos (cfr. sobre tan debatida cuestión, Edwin S. Morby, «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *HR*, XI, 1943, pp. 185-209; y Raymond R. McCurdy, «Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico», en *Homenaje a W. Fichter*, Madrid, 1971, pp. 525-35).

¹⁵ Las conocidas palabras de un clasicista tan decidido y autorizado como Francisco de Cascales, además de describir un estado de cosas, no dejaban de alentar empresas semejantes: «Agora se me ha venido al pensamiento que en España no se representan tragedias. ¿Es, por ventura, porque tratan de cosas tristes, y somos más inclinados a cosas alegres? (...). En el escribir la tragedia, aun los que saben bien el arte andan con mucho tiento, y así por no caer en las manos de los detractores, rehúsan este género de poesía (...)» (*Tablas poéticas*, ed. de B. Brancaforte, Madrid, 1975, p. 198).

¹⁶ Sobre la academia de Medrano, al parecer frecuentada por los más «floridos ingenios» de la época (Lope, Vélez, Alarcón, Esquilache, Silveyra, Vargas Machuca, Hurtado de Mendoza, Quevedo, Montalbán, Castillo Solórzano, Góngora), vid. José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1961, pp. 49 y ss.; y Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963, pp. 49-57.

¹⁷ *Favores de las Musas hechos a don Sebastián Francisco de Medrano*, Madrid, 1631, pp. 117-179; manejo el ejemplar de la B. Nacional de Madrid, sign. R-8206.

cales, cuyas *Tablas poéticas* (1617) hubo de tener muy presentes («la tragedia es imitación de una acción illustre, entera y de justa grandeza, en suave language dramático, para limpiar las passiones del ánimo por medio de la misericordia y miedo») ¹⁸, lo primero que cuida Medrano es la elección del asunto. El episodio evangélico le ofrecía, en efecto, una fábula muy apropiada para el poema trágico, tanto por la condición elevada de sus personajes como por el carácter grandioso y lamentable de la acción, que acababa «en la muerte lastimosa de San Ioan, mandada executar por personas tan graves y crueles». Pero además se trataba de una fábula verdadera, histórica, legitimada por la letra sagrada del Evangelio, que aventajaba, por tanto, a la pura imitación verosímil. Nuestro dramaturgo, convencido de las excelencias de la imitación histórica para la tragedia ¹⁹, no dejará de subrayar esa condición de su obra. Por ello, preferirá el título más adecuado de «historia trágica» (*El Luzero eclipsado, historia trágica, espectáculo triste, muerte lastimosa del gran Precursor de Christo S. Ioan Baptista*) y decidirá introducir como intérprete del prólogo la figura alegórica de la Verdad, con el fin de proclamar el rigor de la fábula.

En segundo lugar, con especial atención cuida también Medrano el «casso» de la acción, o peripecia, así como la condición de los personajes, factores ambos que, según prescribía el arte, diferenciaban esencialmente la tragedia de la comedia. Persuadido de que la peripecia, a través de la mudanza de ánimos y situaciones, debe conseguir mover al temor y la compasión, nuestro poeta conduce todo el «casso» a través del cambio de relaciones entre Juan y el Tetrarca, desde el favor a la desgracia, desencadenada ésta tanto por la maldad de Herodías como por el pecado abominable del rey, e incluso por su fatal error al comprometerse bajo juramento a recompensar sin límites a la Hija que acababa de bailar ante él. La inmolación del inocente, la muerte del Bautista —más espantable aún por su forma de ejecución—, será el infeliz desenlace que colme los efectos de conmiseración y de horror. Efectos que quedan perfectamente alcanzados en la obra, aunque no mediante la escenificación de la muerte y los episodios truculentos de la historia, sino evitando —como recomendaba Aristóteles— la visualización directa de tales cuadros. Consecuentemente, Medrano sacará de escena los episodios de la degollación y presentación de la cabeza del Bautista, que sólo aparecerán narrados por los discípulos Abner y Semei, en quienes se produce ya aquel buscado sentimiento de piedad y de lástima (vid. escena 3.^a, acto V). En cuanto a los personajes, Medrano se preocupa igualmente de guardar la condición elevada y grave que exigía el arte. Así, además de mantener, claro es, la de los protagonistas que le ofrecía la fuente (el rey Herodes,

¹⁸ Ed. cit., p. 185.

¹⁹ Tal era el parecer de Cascales interpretando a Aristóteles y Robortello, y replicando al Pinciano: «Ya entendéis a Aristóteles, cómo dize que en la tragedia se guardan los verdaderos nombres. Pues éstos no los podemos aver de la acción fingida, sino de la verdadera, que es la historia. Y cómo prueva que en los casos tan graves como son los trágicos (y lo mismo se entiende en los heroicos), más persuaden y mueven las cosas que sabemos aver passado y sucedido realmente que no las que fingimos» (ed. cit., pp. 45-46).

la reina Herodías, la Hija, San Juan), eleva la de los personajes supuestos que introduce (la Verdad, «en hábito de Nimpha»; las «inteligencias» sobrenaturales del coro; el príncipe Heliab, el tribuno Asser y el mayordomo Gerson, que forman el cortejo real; o los discípulos del Precursor, que toman los evocadores nombres de Semei, Abner y Ananías).

Las demás constricciones literarias del género trágico dictadas por la preceptiva aristotélica, están asimismo acatadas y plasmadas por nuestro dramaturgo. La acción única —en la que no tiene cabida la menor concesión a lo cómico— se ajusta rígidamente a la duración aproximada de un día, de manera que todo transcurre entre la víspera y el cumpleaños del rey cuando se celebra el infausto banquete. De igual modo, la acción se distribuye en los cinco actos clásicos, precedidos de un prólogo que presenta los antecedentes de la acción y asegura la verdad de la historia. Cada acto, de unos trescientos versos de extensión, está dividido proporcionalmente en dos escenas (sólo el quinto añade una tercera de cierre) a las que sigue la intervención del coro que va subrayando el patetismo y moralidad de la acción. Por último, el «suave language dramático» que, según la definición de Cascales, convenía al género, encuentra su más adecuada realización en la armoniosa combinación de heptasílabos y endecasílabos de la silva para todo el discurso dialogado, mientras que los coros adoptan la forma cantable de la endecha en romancillos heptasilábicos cerrados por un endecasílabo.

Casi una réplica a la obra de Medrano podríamos considerar la comedia de Cristóbal de Monroy *La Sirena del Jordán*, en la que el dramaturgo sevillano²⁰ trata de adaptar aquel tema trágico a los moldes de la comedia lopesca. Para ello no contaba con otra salida artística que la que le ofrecía el género de las llamadas «comedias de cuerpo» inspiradas en las vidas de santos y de gran aceptación popular²¹. Ateniéndose, pues, a las tres jornadas y recurriendo a los procedimientos tópicos del género («Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego, sus virtuosas acciones, y en la última jornada, sus milagros y muerte, con que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere»)²², lo primero que hace Monroy es ensanchar el episodio tradicional de la decapitación del Bautista colocándole por delante otras dos jornadas en las que trata sucesivamente la anunciación y el nacimiento de Juan (1.^a), y la predicación en el desierto y el bautismo de Cristo (2.^a). En segundo lugar, y como también era habitual en la «comedia de santos», el dramaturgo superpone a la acción sagrada historial una acción paralela de carácter

²⁰ Sobre Alonso de Monroy (1612-1649), vid. ahora F. López Estrada, prólogo a *Fuente Ovejuna (dos comedias)*, Madrid, 1973; M. R. Bem Barroca, prólogo a *Dos comedias inéditas de don Cristóbal de Monroy y Silva*, Valencia, 1976; y M. Fernández Nieto, «Contribución al estudio del teatro de Cristóbal de Monroy», en *Homenaje a don A. Millares Carlo*, Las Palmas, 1975, II, pp. 547-71. Para el texto aquí estudiado utilizo una impresión suelta de la B. N. de Madrid (sign. T-20546), *Comedia famosa de San Juan Bautista, de don Christoval de Monroy*, Madrid, Imp. de Juan Sanz.

²¹ Recuérdense los mordaces comentarios de Cristóbal Suárez de Figueroa sobre este género de comedias, que considera facilón y muy apropiado para principiantes (*El Pasagero*, alivio III, ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid, 1913, pp. 75 y ss.).

²² *Ibid.*, pp. 75-76.

amoroso²³, protagonizada aquí por los personajes no sacralizados de la fábula. Así —impensable aún el conflicto erótico entre Salomé y el Bautista que explotará luego el arte moderno—, Monroy extrae del histórico amancebamiento de Herodes con Herodías, la esposa de su hermano Filipo, un dramático caso de celos y de honra, justificado y complicado aún por la condición real de Herodes («desde oy ha de ser mi esposa; / puedo hazerlo, quiero hazerlo; / soy Rey, nadie me lo estorva», jornada 2.^a), ante quien tienen que detenerse los deseos de venganza del amante deshonrado. El rey tirano sólo encontrará su castigo (y esa es la justicia poética que funciona en la obra) en la propia perversidad de Herodías que le empuja contra su hermano y le enfrenta al poder divino manifiesto en las prédicas conminatorias del Bautista, cuya ejecución significa también la condenación eterna de Herodes. Al mismo tiempo, la inmolación de Juan, dentro de las convenciones del género (en un contexto ideológico de fe y a los ojos del espectador católico, el martirio del santo no podía ser interpretado sino como la gozosa consecución de la gloria de los bienaventurados)²⁴, se vacía de todo su contenido trágico y pasa a ser un final feliz, acorde con los usos de la comedia.

Con tales características, la obra de Monroy resultaba una total mixtura de elementos que fundía episodios históricos y novelescos, sagrados y profanos; mezclaba reyes, santos, pastores y criados; y, ya mediante la adición de un conflicto amoroso, ya sobre todo mediante la reordenación artística de su final trágico, convertía en *tragicómica* la fábula grave y patética en que se había inspirado. Por lo demás, el dramaturgo aprovecha también los diferentes recursos que la comedia de la época le ofrecía: los continuos cambios de lugar y de tiempo; la polimetría; los soliloquios y diálogos amorosos, contaminados del lenguaje de la lírica culta, especialmente gongorina; los frecuentes intercalados líricos de cantos y bailes (uno de los cuales es precisamente el bíblico de Salomé, aquí «la Infanta»); la figura del gracioso, réplica y reflejo del personaje heroico (el criado Levadura a quien no se caen de la boca sino mentiras y disparates, frente a Juan que sólo dice verdad); o la aparatosa escenografía de tramoyas y apariencias, muy utilizadas en las comedias de santos y de las que Monroy se sirve para escenas como la de la anunciación del ángel, las apariciones repentinas de Juan o el bautismo de Cristo²⁵.

²³ Vid. Elisa Aragone Terni, *Studio sulle «comedias de santos» di Lope de Vega*, Firenze, 1971, que analiza detalladamente la frecuencia de esos episodios amorosos. Suárez de Figueroa, por su parte, ya había advertido que «el uso (antes abuso) admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón» (ed. cit., p. 77).

²⁴ Cfr. Elisa Aragone, *ob. cit.*, pp. 15-22 y *passim*, quien certeramente las califica de comedias *a lieto fine*.

²⁵ Ya señalaba Suárez de Figueroa que en este tipo de comedias «intervienen varias tramoyas o apariencias; singulares añagazas para que reincida el populacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor» (ed. cit., p. 75). La escena del bautismo de Cristo es una clara reproducción de escenas semejantes en las comedias de santos de Lope (*Barlaán y Josafat*, por ejemplo), en las que, como indicó Montesinos, son frecuentes «los bautismos milagrosos, presentados al público en cuadro aislado al descorrerse una cortina», técnica que supone aprendida en pintores coetáneos (Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, ed. y estudio de José F. Montesinos, Madrid, 1935, pp. 219-220).

Hasta aquí hemos considerado una serie de elaboraciones de nuestro tema que, aunque adaptándolo a diferentes estructuras y formas literarias, respetan con gran fidelidad su configuración originaria y, desde luego, en nada llegan a alterar su significado ejemplar y piadoso. Al entrar en la literatura contemporánea, sin embargo, el episodio evangélico de la muerte del Bautista sufrirá una profunda transformación que afecta tanto a la fábula y personajes, como a su sentido mismo. A la interpretación tradicional condicionada por el peso de la letra evangélica, sucederá ahora una interpretación libre, imaginativa, «romántica», que en especial se encargará de propagar el llamado «arte decadente» de fines de siglo. Tal interpretación se centra, sobre todo, en la figura de Salomé que, apenas destacada en las versiones tradicionales, cautivará y excitará ahora la imaginación de numerosos artistas. Los cuadros de Gustave Moreau (el óleo *Salomé* y la acuarela *L'Apparition*, expuestos en 1876) y, más aún, las impresiones que suscitan en Des Esseints, el héroe de *A rebours* (1884) de Huysmans, serán los modelos que configuren la nueva Salomé reflejo de aquel espíritu decadente. Y si su misterio había permanecido inalcanzable para la tradición sagrada, ahora, a través de los cuadros de Moreau, Des Esseints «veía por fin a la sobrehumana y extraña Salomé con la que tanto había soñado», convertida «en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas las demás por la catalepsia que tensa su carne y endurece sus músculos, en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que pervierte todo lo que ve y todo lo que toca»²⁶.

Forjado, pues, el mito de la mujer fatal y excesiva, sería Oscar Wilde con su *Salomé* (escrita primero en francés en 1891 y publicada en 1893) quien terminara de fijarlo y de popularizarlo. En su célebre drama, en efecto, aun manteniendo todos los elementos históricos de la leyenda (a la todavía próxima reconstrucción de Flaubert sólo viene a añadir la muerte de la propia Salomé, precipitada en escena por exigencias de la condensación y catarsis dramáticas), Wilde centraba ya toda su atención en la enigmática danzarina. Salomé es ahora encarnación de una sensualidad monstruosa y cruel que —inducida, no ya por su madre, sino por su propio placer— no cesa hasta conseguir la cabeza del Bautista para vengarse así del rechazo de Iokanaán y, besándola rabiosamente, saciar su depravada avidez erótica. De todos modos, y aunque el macabro motivo del beso se encuentre ya en el poema *Atta Troll* de Heine (1841)²⁷, el escritor irlandés no se limitó meramente, como supone Mario Praz, a incrementar con él la depravación de Salomé y a divulgar una versión especiosa del mito²⁸. Como ya expuso Rafael Cansinos-Assens en su sa-

²⁶ J.-K. Huysmans, *Contra natura*, trad. esp. de José de los Ríos, Barcelona, 1980, pp. 91-92.

²⁷ Cfr. Jacob N. Beam, «Richard Strauss' *Salome* and Heine's *Atta Troll*», *MLN*, XXII (1907), pp. 13-14.

²⁸ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. esp., Caracas, 1969, pp. 305 y ss.

gaz —si bien algo recargada— interpretación psicoanalítica, toda la pieza de Wilde es portadora de un profundo simbolismo y hay que entenderla como la representación de un erotismo marginal, ilegítimo, cuyo principal y trágico protagonista es la joven bailarina. Su condición de virgen, monstruosa y anormal, que en su crisis de nubilidad anhela y teme a la vez la unión amorosa, es así exponente de un amor irrealizable que exige, al mismo tiempo, la muerte y el derramamiento de la sangre purificadora, inmólación que representa la cabeza cercenada de Iokanaán, «símbolo en que se vinculan todos los presentimientos sexuales» de Salomé²⁹.

En España, donde desde el modernismo a la vanguardia Oscar Wilde fue adquiriendo una creciente popularidad³⁰, fue también notoria la difusión de *Salomé* a través de traducciones, representaciones o comentarios³¹. En ese marco, no es sorprendente que el drama wildeano se dejase sentir como modelo artístico y que un autor como Ramón Gómez de la Serna, el gran introductor del irlandés desde las páginas de *Prometeo*, publicara en 1909 su *Beatriz*, una breve pieza dramática, «evocación mística e ingenua», que es en realidad una ingeniosa recreación de la obra de Wilde. Concebida como una prolongación argumental de ésta («que sería bueno representar después de Salomé», aunque el autor sospecha su fracaso), la acción transcurre en una cripta donde están reunidos los discípulos de Juan inmediatamente después de la muerte de éste; en ese cuadro de lamentos y evocaciones, se destaca el personaje de la neófita Beatriz, contrafigura de la depravada danzarina y encarnación de un amor puro, místico y maternal.

Pero donde resulta más problemática y ha sido más discutida la presencia artística de *Salomé* es en *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán³². Para M. Fernández Almagro la relación era fácil de establecer a partir del título mismo y de la escena final de la obra (en que la Pepona besa la boca sin vida del Jándalo). En esa misma línea, G. Díaz-Plaja ha podido hablar de «caricatura degradadora», o Lisa E. Davis (de pasada y refiriéndose a la escena final), de «parodia obvia». M. Bermejo Marcos, en cambio, advierte que el interés por el tema hay que remontarlo a todo el arte decadente y que la obra de Wilde, «aparte de haber podido

²⁹ R. Cansinos-Assens, *Salomé en la literatura*, ob. cit., en especial las pp. 43-86. La condición virginal de la protagonista es todavía más explícita en la *Hérodíade* de Mallarmé («Yo amo el horror de ser virgen y quiero / vivir entre el espanto que me dan mis cabellos...», trad. de Cansinos, p. 222); condición que también evoca Rubén Darío en sus *Cantos de vida y esperanza*: «En el país de las Alegorías / Salomé siempre danza, / ante el tiarado Herodes, / eternamente; / y la cabeza de Juan el Bautista, / ante quien tiemblan los leones, / cae al hachazo. Sangre llueve. / Pues la rosa sexual / al entreabrirse / conmueve todo lo que existe, / con su efluvio carnal / y con su enigma espiritual».

³⁰ Vid. Lisa E. Davis, «Oscar Wilde en España», trad. esp. en *Sin Nombre*, VII (1977), pp. 27-43.

³¹ En 1902 hay ya una traducción por J. Pérez de Jorba y B. Rodríguez, en 1914 M. Guerra Mondragón hizo otra para la *Revista de las Antillas*, y en 1919 la prestigiosa Editorial América difundía la traducción y el estudio de Cansinos-Assens. Por esos años fue también varias veces representada en los teatros Real, Comedia y Princesa de Madrid (en este último fue interpretada por la actriz Margarita Xirgu) (cfr. Alvaro Alcalá Galiano, «Oscar Wilde», en *Conferencias y Ensayos*, Madrid, 1919).

sugerir el motivo a nuestro autor», nada tiene que ver con la de Valle-Inclán puesto que son radicales las diferencias de estilo, contenido y personalidad de los protagonistas³².

A nuestro entender, sin embargo, lo que conviene someter a consideración, más que las posibles influencias y «relaciones fácticas» particulares, es la presencia del tema tradicional —la muerte del Bautista— en el proceso creador de la obra valleinclanesca y su reelaboración en una nueva forma literaria. Desde esa perspectiva de la continuidad diacrónica del tema, en seguida se observa que *La cabeza del Bautista* nos presenta una versión extraordinariamente distorsionada y alejada de la anécdota histórica. Si en general todas las versiones habían respetado y hasta se habían complacido en recrear su fondo histórico, Valle-Inclán rompe definitivamente con él y traslada la fábula a unas nuevas circunstancias, deformadas y grotescas. Éstas no son otras que una cierta realidad española, más o menos contemporánea y representativa: el mundo sórdido del gachupín regresado de América («El español, tan situado con el porfirismo —cuenta don Igi—, se ha visto más que fregado»), por el que no oculta su antipatía el autor³⁴.

Sometido el tema a un extrañamiento deformador, «demiúrgico» (visto el mundo y los personajes de la trama desde un plano superior «los dioses se convierten en personajes de sainete»)³⁵, los protagonistas vacían también su condición mítica en las «marionetas» grotescas del esperpento. Don Igi el indiano, «un fanteche triste y hepático», viene a ser la figura en negativo de Herodes, de quien todavía refleja la pusilanimidad, las ansias de posesión y la conducta transgresora y disoluta. La Pepona, con quien aquél vive amancebado —y que en realidad funde en uno los personajes de Herodías y la hija—, es la nueva Salomé, a lo Rubens («una mujerona con rizos negros, ojeras y colorete»), que, más que por venganza o despecho, actúa para seguir conservando el dinero y la protección del amante, aunque luego se desencadene en ella un trágico conflicto erótico. Alberto Saco, el jándalo, «poncho, jarano, altas botas con sonoras espuelas» y «fantasía de valentón», viene a ser la contrafigura degradada del Bautista, de quien conserva una cierta prestantia arrogante y conminatoria y, sobre todo, el papel de víctima de las pasio-

³² La obra, junto con *La rosa de papel* y ambas con el subtítulo de «novelas macabras», fue publicada primeramente en *La Novela Semanal*, núm. 141, 22 de marzo de 1924. En 1927, ya como «melodramas para marionetas», el autor las agruparía (junto con los «autos para siluetas» *Ligazón* y *Sacrilegio*, y la «tragedia» *El embrujado*) en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

³³ Vid. Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1966², pp. 203-204; Guillermo Díaz-Plaja, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965, pp. 142-43; L. E. Davis, art. cit., p. 33, n. 18; Manuel Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: introducción a su obra*, Salamanca, 1971, pp. 268-73.

³⁴ Por los años en que escribe la obra y desde su viaje a México en 1921, venían suscitando en Valle gran interés los asuntos americanistas, interés que tendría su culminación artística en *Tirano Banderas*, 1926 (vid. Emma Susana Speratti-Piñero, «Valle-Inclán y México», en *De «Sonata de otoño» al esperpento*, London, 1968, quien señala con acierto que en *La cabeza del Bautista* se realiza ya «una especie de síntesis de lo que será más tarde *Tirano Banderas*», p. 66).

³⁵ Entrevista con G. Martínez Sierra, 1928, *apud* R. Cardona y A. N. Zahareas, *Visión del esperpento*, Madrid, 1970, p. 237.

nes desencadenadas en la obra. La intensa teatralización de los personajes por medio de una continua gesticulación guiñolesca, los deformantes efectos escenográficos de luces y sombras, sonidos chirriantes y silencios, así como el empleo de un lenguaje en que se mezclan usos cultos con otros vulgares y achulados al lado de continuos americanismos, son los elementos³⁶ que completan el proceso de extrañamiento artístico, esperpéntico, a que está sometida ahora la fábula³⁷.

Como puede advertirse, de lo que precisamente prescinde Valle-Inclán en su drama es de los motivos temáticos en que más había insistido el arte decadentista, cuales eran la ambientación exótica y la enigmática depravación erótica de Salomé. En lo que centro su interés el autor es en el juego de pasiones e instintos elementales que impulsan fatalmente acción y personajes. Como en las demás piezas del *Retablo* en que terminará agrupándose, aquellas fuerzas primarias son «la avaricia, la lujuria, y la muerte», las tres trágicamente mezcladas a lo largo de toda la obra. La codicia llevó al indiano a dar muerte a su antigua mujer y asimismo le impulsa ahora —instalado en su moderno negocio de café y billares— a acuchillar arteralmente al Jándalo quien, también movido por el dinero, había acudido a ajustarle la cuenta pendiente. En ese fondo turbulento de pasiones, la lujuria igualmente encadenará unos personajes a otros hasta conducirlos al trágico y macabro desenlace final. De la *Salomé* de Wilde, por su parte —hecha omisión, pues, del exotismo decadente y de la escena del beso y algún otro motivo simbólico como quizá la frecuente aparición de la luna) la presencia dramática de un erotismo marginal y cohibido. Pero también esto está aquí mucho más simplificado. En el «melodrama» valleincliniano ya no hay tremendas aberraciones sexuales, sino sólo un caso de amancebamiento condenado por el cura desde el púlpito, como comenta la rueda de mozos al comienzo de la obra («Pepona, como mujer, es quien se consume viéndose señalada por la Iglesia», pero don Igi «es librepensador y se ríe de pamemas»), y un amor senil seguramente insuficiente para satisfacer los bríos de la coima. Por eso la muerte y el beso de la Pepona a la boca ya fría del Jándalo ha perdido casi todo su monstruoso y anormal simbolismo erótico. Al igual que otras veces a lo largo de toda su obra, Valle-Inclán lo que ha hecho ha sido fundir *eros* y *thanatos* para terminar proclamando el paradójico triunfo de la vida sobre la muerte³⁸, como descubre por fin Pepona al sentir la sangre de Alberto Saco: «¡Flor de mozo! Yo te maté cuando la vida me dabas». De ese modo, se ha producido una completa inversión del orden

³⁶ El funcionamiento de esos elementos artísticos en las creaciones esperpénticas ha sido magistralmente descrito por Alonso Zamora Vicente en *La realidad esperpéntica*, Madrid, 1969.

³⁷ Con algunos pormenores traté de analizar en otro lugar la técnica esperpéntica de la obra; vid. M. A. Pérez Priego, «Valle-Inclán: *La cabeza del Bautista* (Texto comentado)», en *Historia de la Literatura*, dirigida por Juan Manuel Rozas, Madrid, U.N.E.D., 1978, II, 4, pp. 95-108.

³⁸ Vid. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, 1979, en especial el capítulo «Necrofilia», pp. 100-108, donde estudia documentadamente la presencia de esa temática en la producción valleincliniana.

habitual de las cosas («Parecía cambiada —subraya la acotación escénica— la ley de las cosas y el ritmo de las acciones. Como en los sueños y en las muertes, mudada la ley del tiempo»), a través de la cual aquéllas han podido revelar su último misterio.

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO