

La figura del profeta Elías en el teatro español del Siglo de Oro

Elijah the Prophet in the Golden Age Spanish Theatre

ÁLVARO ROSA RIVERO

Departamento de Lengua Española
Universidad Internacional de La Rioja
Gran Vía Rey Juan Carlos I, 41. Logroño, 26002
alvaro.rosa@unir.net
Orcid ID 0000-0001-5371-8700

RECIBIDO: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2014
ACEPTADO: 27 DE JUNIO DE 2016

Resumen: Este estudio pretende describir cómo se representa la figura del profeta Elías en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Se analizan obras de teatro jesuítico, como la *Tragaedia Jezabelis* y la *Tragoedia cui nomen inditum Achabus*; un auto sacramental, *La viña de Nabot* de Rojas Zorrilla; y varias comedias: *La mujer que manda en casa* de Tirso de Molina, *La representación de la vida y rapto de Elías profeta* de Matías de los Reyes, y *El vengador de los cielos y rapto de Elías* de Bances Candamo. Especialmente significativo es el análisis de la comedia de Matías de los Reyes, un texto que carece de edición moderna y ha escapado a la atención de la crítica. Como resultados, hay que destacar: se constata que el teatro jesuítico anticipa desarrollos del teatro de corral y palacio, y se comprueba la libertad en el tratamiento de los materiales bíblicos, y una tendencia a lograr la mayor conexión temporal y causal entre personajes y acontecimientos.

Palabras clave: Profeta Elías. Teatro del Siglo de Oro. Miguel Venegas. Rojas Zorrilla. Tirso de Molina. Matías de los Reyes. Bances Candamo.

Abstract: This paper analyses how the prophet Elijah is represented in the Spanish theatre in the 16th and 17th centuries. The following plays are commented on: *Tragaedia Jezabelis*, *Tragoedia cui nomen inditum Achabus* (both belonging to Jesuit college drama), *La mujer que manda en casa* by Tirso de Molina, *La viña de Nabot* by Rojas Zorrilla, *La representación de la vida y rapto de Elías profeta* by Matías de los Reyes, and *El vengador de los cielos y rapto de Elías* by Bances Candamo. Matías de los Reyes' play is here subject to critical scrutiny for the first time; a modern edition is still due. The most relevant results are: Jesuit drama anticipates some of the developments of the Elijah theme that take place later in popular and court theatre; playwrights work quite unrestrainedly in reshaping the Biblical material, and they tend to tighten the temporal and causal connections of events and characters.

Keywords: Prophet Elijah. Golden Age Theatre. Miguel Venegas. Rojas Zorrilla. Tirso de Molina. Matías de los Reyes. Bances Candamo.

El objetivo de este trabajo es analizar la representación de la figura bíblica del profeta Elías en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Con ello, se aspira a aportar algunos materiales cuyo ulterior estudio puede ser de interés en dos áreas distintas. En primer lugar, puede contribuir a un mejor conocimiento de la presencia de la Biblia en la literatura española y particularmente en el teatro, continuando los avances que recientemente han supuesto, entre otros, los volúmenes coordinados por Arellano/Fine y por Domínguez/Martínez. En segundo lugar, habida cuenta de la diversidad de formas dramáticas que se emplean, ofrece un interesante material para una investigación tematólogica que profunde en las relaciones entre personaje, argumento, tema y género literario.¹

El corpus que se va a considerar está compuesto por las siguientes obras:

- Tragaedia Jezabelis*, anónima, de 1565;
- Comedia en la Fiesta del Santísimo Sacramento*, de Miguel Venegas (¿1570-1574?);
- Tragoedia cui nomen inditum Achabus*, de Miguel Venegas (1583);
- La mujer que manda en casa*, comedia de Tirso de Molina, representada entre 1621-1625;
- La representación de la vida y rapto de Elías*, comedia de Matías de los Reyes (1629);
- La viña de Nabot*, auto sacramental de Rojas Zorrilla (1645);²
- El vengador de los cielos y rapto de Elías*, comedia de Bances Candamo representada en 1686.

TRAGAEDIA JEZABELIS

Como es sabido, la Compañía de Jesús empleó el teatro como un medio de instrucción moral en las instituciones educativas que establecieron a partir del siglo XVI.³ Los argumentos del Antiguo Testamento fueron los más utiliza-

-
1. La tematólogica es un área tradicional de la literatura comparada que ha sufrido cierta crisis y experimenta la necesidad de renovación metodológica; ver por ejemplo Naupert. Las relaciones de personaje, argumento y género se han estudiado en el caso del Cid Campeador (Rodiek); en contraste con la enorme amplitud de dicho tema, el de Elías podría permitir un análisis más pormenorizado.
 2. Al parecer, Calderón había compuesto un auto sacramental, hoy desaparecido, con el título *El carro del cielo: San Elías*, en fecha tan temprana como 1613 (ver Cotarelo 52, 117).
 3. Alonso Asenjo (2010-2011) ofrece un impagable panorama del desarrollo del teatro como

dos para sus representaciones (Smith 365). Los personajes bíblicos de Ajab,⁴ Jezabel, Elías y Nabot se llevaron a las tablas con frecuencia (Griffin vi-vii). Las figuras de Ajab y Jezabel aparecían como ejemplos morales, siendo Ajab “quien dominaba en el teatro jesuita, quizás porque a los jesuitas les interesaba llamar la atención en las responsabilidades que recaen sobre un rey” (Smith 367). Por otra parte, la figura de Elías resultaba significativa al ponerse en el contexto de la lucha contra la herejía protestante:

The equation of the struggle of Elijah and Yahweh against Baal and his acolytes with the task of the Church militant faced with the threat of Protestantism is just one of them. [...]. The Jesuits are themselves exhorted to imitate the example of Elijah in their fight against established heresy. (Griffin, VII)

Este teatro jesuita se representaba en un ambiente culto, generalmente en universidades. La lengua empleada era el latín, aunque a veces se hiciera en griego y, en ocasiones, en hebreo (Griffin, XX). Con los años fue imponiéndose progresivamente la lengua vernácula en sus representaciones.

En 1565 se representa en Medina del Campo la *Tragaedia* [sic] *Jezabelis*. Se trata de un texto escrito mayoritariamente en romance, aunque se introducen algunos fragmentos en latín. Esta obra, que se centra en la vida de Jezabel y su final trágico, también contiene episodios de la vida de Elías. De hecho, Elías abre la *Tragaedia Jezabelis* con un largo monólogo de más de cien versos, en donde relata la situación que atraviesa su pueblo, que rinde idolatría a Baal: “A Baal se han entregado, / cuyo nombre es afrentoso, / un demonio han adorado” (vv. 19-21).⁵

Durante esta intervención, Elías desarrolla el motivo de la sequía, castigo divino provocado por la degradación moral de su pueblo; y especialmente de Jezabel que ha conducido a su marido a la idolatría (*1 Reyes* 16, 25, 32; *1 Reyes* 17, 1).

instrumento educativo en la Edad Moderna.

4. Algunos nombres propios presentan diferentes formas en las obras teatrales y en las traducciones de la Biblia (Acab/ Ajab; Abdías/ Obadías; Jezrael/ Yizreel, etc.). En los textos de las obras analizadas empleo la forma original presente en cada pieza dramática, mientras que en la redacción del artículo sigo la terminología que emplea *La Biblia de Navarra*.

5. Cito por la edición de Griffin. La ortografía de los textos está modernizada hasta donde lo permite la conservación de sus características fónicas. También modernizo la puntuación.

Es significativo el diálogo que establecen los profetas de Baal poco después del mencionado monólogo de Elías. El autor de la *Tragaedia Jezabelis* ha prescindido de las fuentes bíblicas para referirse a esta escena. En efecto, los profetas impíos describen al dios fenicio con los atributos propios de Yahwéh. Cabe subrayar la disputa que estos establecen con Elías. El profeta sexto argumenta de este modo la bondad y humanidad de Baal:

Nuestro Baal es muy humano,
muy humilde y muy afable.
No le veo andar ufano;
ama al enfermo y al sano,
su bondad es admirable. (vv. 274-278)

Elías les responde con serenidad, dispuesto a perdonar, siempre que los profetas de Baal se arrepientan de su idolatría. De esta forma, la actitud de Elías es distinta a la que refiere *1 Reyes* 18, 23-30, en donde el profeta se dirige a ellos en tono irónico y desafiante. Dice Elías en la *Tragaedia Jezabelis*:

Si el pecador se arrepiente,
Dios perdona con presteza;
mas si la culpa no siente,
no conviene ser clemente
ni usar con él de largueza. (vv. 309-313)

Acto seguido Elías convoca un sacrificio para demostrar la divinidad del Señor. Según comenta Griffin (166), no se produce en esta obra ninguna referencia escenográfica, ni temporal; ni siquiera se menciona el lugar donde se celebra tal sacrificio, aunque el texto bíblico indica que se hizo en el monte Carmelo (*1 Reyes* 18, 19), un espacio que empezará a cobrar más protagonismo en el teatro del siglo XVII.

En la *Tragaedia Jezabelis*, Elías pronuncia un soneto antes de que la res sea devorada por el fuego de Dios (vv. 442-455). Elías espera que, mediante este hecho portentoso, se arrepientan “los que se desviaron”, pues “andan cerreros y esquivos” (vv. 446-447). Además, el profeta manifiesta su humildad al considerarse un pobre criado de Dios (vv. 442-455).

La siguiente escena corresponde a la matanza de los profetas de Baal (*1 Reyes* 18, 25-29). Elías los califica como “lobos robadores” (v. 478), relacio-

nándolos con el diablo.⁶ El coro de la tragedia va a destacar el celo de Elías ante tal acción (vv. 486-496).

Con la muerte de los profetas de Baal comienza el protagonismo de Jezabel (*1 Reyes* 19, 1-2). En la *Tragaedia Jezabelis* Elías huye de la furia de la esposa de Ajab, que pretende asesinarlo. Durante esta huida el autor añade un motivo en la vida de Elías que no aparece ni en la Biblia ni se documenta en ninguna de las obras dramáticas analizadas. Y es que, antes de que Elías emprenda tal marcha, aparece la figura de un niño que quiere acompañar al profeta. Esta escena no deja de ser conmovedora y novedosa. Dice el niño:

Por fuegos y por fríos
os quiero acompañar constantemente;
por valles y por ríos,
sufriendo alegremente
cuanto Dios enviare, que es clemente. (vv. 527-531)

A lo cual Elías responde:

¡Oh niño, no lastimes
mi corazón!; y a más de lo llagado
de mí, ya no te arrimes,
que soy un desdichado
y con razón de todos olvidado. (vv. 532-536)

En los actos tercero y cuarto se desarrolla el episodio bíblico de la viña de Nabot (*1 Reyes* 21). Está escrito en latín y en romance. El texto relata el homicidio de este piadoso judío por Ajab y Jezabel. Lo único original de este pasaje, y que no se constata en las demás obras dramáticas examinadas, es la actitud indulgente de Elías hacia el rey Ajab, tras su arrepentimiento por el asesinato de Nabot. Dice Elías al monarca:

Por tu contrición,
el castigo Dios dilata;

6. En la *Tragaedia Jezabelis* el dios de Baal se relaciona con la iconografía europea del lobo, que simboliza al demonio (Griffin 166). Así, Baal es llamado “lobo carnicero” (v. 123).

vivirás sin aflicción,
 sin trabajos, ni pasión.
 Tu gran dolor Dios acata. (vv. 647-651)

De esta manera, la *Tragaedia Jezabelis* se ajusta al texto bíblico (*1 Reyes* 21, 27-29). Sin embargo, la actitud compasiva de Elías con Ajab no es extensible a Jezabel, quien recibe la maldición del profeta y la trágica profecía de su muerte. En el último acto, Jezabel es condenada y asesinada por Jehú y sus soldados. Se puede detectar en algunos rasgos la misoginia que Griffin considera característica de este tipo de obras (167).

COMEDIA EN LA FIESTA DEL SANTÍSSIMO SACRAMENTO

Sobre esta breve pieza, basta con recoger lo esencial del análisis con que Julio Alonso Asenjo presenta su reciente edición:

Elías se encuentra en el desierto huyendo de unos monarcas (Acab y Jezabel), infieles a la Ley [...]; postrado y necesitado de ayuda, en tono desabrido e incluso sarcástico (en sintonía con el relato bíblico), pide permiso a Dios para descansar un momento [...]. Seguido, se representa el argumento, a tenor del texto bíblico (*1 Re* 19, 1-8), y la renovada presencia de Elías (a quien socorre el ángel), que de nuevo se expresa con la mayor solemnidad y elegancia en octavas reales. De este modo concluye la primera parte o cuadro histórico: se ha (re)presentado la historia sagrada en su sentido literal [...]. La segunda parte corresponde al auto sacramental, es decir, a la interpretación y aplicación alegórica de esa historia bíblica [...]: Elías es el tipo o alegoría del pecador (antítipo) [...]. El remedio le viene también de Dios. A Elías, el Ángel, mensajero divino, lo conforta con pan y agua, figura del cuerpo y la sangre eucarísticos [...]. Así, la ayuda del Ángel a Elías hasta permitirle llegar a la gloria del Horeb se realiza también en el pecador, pues “Dios los humildes ensalza” [...] mediante la Iglesia, con quien necesariamente están Fe, Esperanza y Caridad. [...] Es grande la variedad de los registros o modos lingüísticos y de sus estructuras formales: el rico y hermoso tesoro encerrado en los dísticos; el gracejo picaril del estudiante y la polimetría y variedad de estrofas y esquemas estróficos, así como el logro formal de varios versos. (2003, 8-10)

Es significativo que en fecha tan temprana se encuentre ya la alegorización de la figura de Elías, que reaparece en el siglo XVII, primero en el auto sacramental propiamente dicho de Rojas Zorrilla, y luego como uno de los ingredientes con que Bances Candamo sazona la biografía del profeta.

LA TRAGOEDIA CUI NOMEN INDITUM ACHABUS

Miguel Venegas compone la tragedia latina titulada *Tragoedia cui nomen inditum Achabus*, representada en Coimbra en 1583. Venegas pertenece a la escuela jesuita y es un excelente orador y poeta. Fue conocido como “egregius rhetor”, “excelescente [sic] poeta et oratore” y “muy excelente latino” (Griffin, XXIV).

Ajab es el personaje principal de esta tragedia. Solo está ausente en la quinta jornada, donde sus hijos, Ocozías y Joram, toman el protagonismo tras la muerte de aquel en Ramot-Galaad (vv. 2265-3326). Ajab se presenta como el contraejemplo en el arte de gobernar (Smith 367).

Venegas representa con exactitud los hechos narrados en la Biblia, aunque añade, a su vez, elementos propios de la tragedia clásica, como son: el monólogo del “espíritu seductor” que actúa como prólogo de la tragedia, la presencia del coro y el tono elevado de la lengua, el patetismo de sus diálogos, la versificación, la profusión de figuras retóricas.

Venegas relata todos los episodios de la vida de Elías contenidos en la Biblia. La figura del profeta pronuncia extensos soliloquios, sobre todo en las jornadas primera, segunda y tercera. Posee especial interés el monólogo de Elías cuando huye de Jezabel tras haber matado a los profetas de Baal. Elías, falto de fuerzas, inicia un camino hacia el monte Horeb atravesando el desierto del Sinaí. La Biblia narra así este acontecimiento:

Él, temiendo por su vida, se levantó, se marchó y llegó a Berseba de Judá donde dejó a su criado. Luego anduvo una jornada por el desierto y vino a sentarse debajo de una retama. Y se deseó la muerte diciendo: “Ya es demasiado, Señor, toma mi vida pues yo no soy más que mis padres”. (*I Reyes* 19, 3-5)

Miguel Venegas presenta a Elías, en este duro trance, como un héroe vencido y desesperado. Su cuerpo se halla sin fuerzas para llegar a Berseba. Se encuentra “roto” por el “trabajo” y por la “huida”, aunque un soplo de aliento le

anima a proseguir su marcha: “Adire profugus illa decceram loca / quocunque ferret animus. Huc duro tulit / fractum labore corpus, et fractum fuga” (vv. 688-690).⁷

El reino que abandona Elías, es decir, Israel, está en poder del infierno –denominado con el término helenizante “stygyus” –, que somete la región a crueles guerras y opresiones (vv. 695-96). Todo lo que encuentra Elías tras su paso es basura: “malorum foeda colluuio omnis” (v. 707).⁸

Elías descubre el vacío y el dolor de su alma; y el mundo se le presenta fugaz y caduco:

Quod uita nostra, nonne militiæ grauis?
 Labor perennis, horror assiduus, breuis
 imago somni. Floris aspectus fugax
 fallax uoluptas, umbra lætitiæ leuis.
 Seges dolorum, tristis exilij locus. (vv. 702-06)⁹

Elías es tentado en las oscuridades de su alma: “Lucifer noctem trahit” (v. 711); y siente el deseo de morir (*1 Reyes* 19, 4). Son patéticos los siguientes versos que dirige a la divinidad en pleno desagarro interior:

Satis, superque squallidus uixi senex:
 Da posse clemens o pater tandem mori,
 cæsisque fessam uinculis animam exime,
 Est nunquid ataus Elias melior suis?
 (vv. 725-28)¹⁰

Vale la pena señalar cómo combina y reescribe Venegas los modelos bíblicos. En los que cité anteriormente parafrasea el libro de *Job*: “¿No es acaso milicia la vida del hombre sobre la tierra, y sus días como los de un jornalero?” (*Job*

7. Cito por la edición de Griffin. “Había decidido huir a cualquier lugar / donde el ánimo me llevara; hasta aquí / me ha llevado el cuerpo roto por el trabajo y roto por la huida” (traducción mía).

8. “Repugnante basura de todos los males” (traducción mía).

9. “¿Qué es nuestra vida, sino una milicia gravosa? / Trabajo continuo, horror frecuente; breve imagen del sueño, visión fugaz; / un placer engañoso, una efímera sombra de alegría; / un campo sembrado de dolor, un triste lugar de exilio” (traducción mía).

10. “Basta, ya he vivido más que suficiente anciano y sucio: / Padre clemente, déjame finalmente morir, libera mi alma cansada rotas las cadenas, / ¿acaso es mejor Elías que sus antepasados?” (trad. mía).

7, 1). En las palabras que acabo de citar se atiende a lo que dice Elías en *1 Reyes* 19, 4; pero compárese el latín de Venegas con el de la Vulgata: “Sufficit mihi, Domine, tolle animam meam neque enim melior sum quam patres mei”. Así pues, una rica intertextualidad bíblica convive con el estilo clásico propio de una tragedia escolar.

LA MUJER QUE MANDA EN CASA

Tirso de Molina debió de escribir *La mujer que manda en casa* en torno a 1621-1625, aunque no es posible datar con exactitud ni la composición ni su estreno (Smith 360). Sus protagonistas son Jezabel y el judío Nabot, mientras que Elías se sitúa en un segundo plano.

Smith divide *La mujer que manda en casa* en cuatro episodios claramente diferenciados: el matrimonio pernicioso entre Ajab y Jezabel; las pretensiones de Jezabel por introducir en Israel el culto a Baal y el conflicto que mantiene con Elías por este motivo; la historia del judío Nabot, que se niega a vender su viña a Ajab y su muerte, trazada meticulosamente por Jezabel; y, finalmente, el asesinato de Jezabel a manos de Jehú (Smith 362).

Tirso presenta la huida de Elías ante las persecuciones de Jezabel, así como el cansancio que experimenta durante su larga travesía hacia el monte Horeb (vv. 1919-2023), aunque suprime el episodio de la teofanía en este lugar (*1 Reyes* 19, 9-18).¹¹ El episodio más desarrollado por Tirso es el del sacrificio del monte Carmelo, pero no se representa al estar narrado por Jehú (vv. 1771-1903). La ascensión de Elías a los cielos se reduce a tres versos (vv. 2710-2713). Es significativo constatar cómo la maldición que, según la Biblia, Elías vaticina a Ajab y Jezabel tras el asesinato de Nabot (*1 Reyes* 21, 16-24) la pronuncia el personaje ficticio de Raquel, esposa de Nabot. De esta forma, Elías pierde la importancia que le confería la escena bíblica.

Puesto que es Jezabel quien tiene todo el protagonismo en la acción dramática, la relación entre Elías y Ajab es casi anecdótica. Sin embargo, da ocasión para una innovación llamativa. Tirso representa una acción que no aparece en la Biblia: cuando Elías anuncia a Ajab la sequía que devastará el reino, el monarca saca una daga para matarle, pero el profeta vuela y des-

11. Tirso también omite o abrevia enormemente otros acontecimientos de la vida de Elías. Por ejemplo, el encuentro de Elías con la viuda de Sarepta y la resurrección de su hijo son narrados en pocos versos por Jehú, personaje ajeno a la historia narrada (vv. 1759-1763). Omite la vocación de Eliseo (*2 Reyes* 2, 13-18).

aparece de la escena (vv. 858-866 y vv. 880-891). La reacción de Jezabel es severísima:

¡Oh hechicero encantador!
No sosiegue Jezabel
mientras no beba tu sangre,
mientras no bañes mis pies.
Baal te pondrá en mis manos:
¡hebreos, volad tras él!
Alas lleva la venganza,
con ellas la alcanzaréis. (vv. 896-903)

En el segundo acto, Elías se encuentra en un estado de soledad profunda. No entiende la lógica de Dios, pues parece permitir que venza el mal y pierda la virtud; gane la idolatría y se desvanezca el culto a Yahweh; mientras sus enemigos lo han conducido a las soledades del Carmelo:

Tres años ha que escondido
entre aquestas soledades
porque defendiendo verdades
de todos soy perseguido. (vv. 1353-1356)
¡Cosa extraña
que triunfe el vicio que engaña,
que ande huyendo el que os es fiel,
que reinen idolatrías,
que el mundo aborrezca a Elías
y que adore a Jezabel! (vv. 1365-1370)

Elías se encuentra desconsolado y triste. Las aguas cristalinas del torrente Querit se le presentan como el reflejo de su llanto:

Deste arroyo, que al Jordán
tributa y Carit se llama,
los cristales que derrama
mi llanto imitando van. (vv. 1371-1374)

En el tercer acto, a Elías, antes de llegar al monte Horeb, lo abaten el cansancio y el deseo de morir. Esto se ve reflejado en el tópico del sueño como imagen de la muerte:

El cansancio y la tristeza,
padrinos del sueño son;
mi aflicción
quiere aliviar mi flaqueza,
la cabeza
en este tronco reclino;
al fin vino,
si no propia,
la muerte en retrato y copia.
¡Bien llegada!,
pues, al fin, en sus empeños
gozaré la muerte en sueños,
que es lo mismo que pintada. (vv. 1978-1990)

Si se me permite avanzar una hipótesis, diría que el personaje de Elías en esta comedia ha sido, paradójicamente, víctima de su propia relevancia en la Biblia. En la trama de Jezabel y Nabot no puede sino tener un papel secundario; pero sería difícil que una figura tan importante no se adueñase de la escena, en caso de presentarse en ella. Por eso, se le han sustraído algunas de sus acciones, atribuyéndolas a otro personaje (la maldición de Raquel), y otras se dan a conocer en forma de relación (a cargo de Jehú), no de representación. En una suerte de contrapartida, se le concede un soliloquio que funciona como intermedio patético.

LA REPRESENTACIÓN DE LA VIDA Y RAPTO DE ELÍAS

En 1629 Matías de los Reyes publica *La representación de la vida y rapto de Elías*.¹² Se trata de una obra muy interesante para el estudio de figura de Elías, que no ha sido objeto de ninguna edición moderna y por tanto ha escapado a la atención de la crítica. De los Reyes lleva a las tablas todos los aconteci-

12. Algunas impresiones de la comedia, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, completan el título: ... *de Elías profeta*.

mientos que la Biblia narra sobre Elías y, en buena medida, lo referente a Ajab y Jezabel. Desarrolla, asimismo, las tres guerras de Ajab contra Ben-Hadad, rey de Siria, el episodio de la viña de Nabot, y la muerte de Joram a manos de Jehú. Tan solo omite el episodio de la muerte de Jezabel, tan presente en las obras comentadas anteriormente. La figura de Elías ocupa en esta obra una posición preeminente. Los acontecimientos del profeta se van a ir sucediendo de una manera episódica, como es corriente en un subgénero con el que esta obra está emparentada: la comedia de santos.

Matías de los Reyes consigue profundizar en la psicología de los personajes por medio de la amplificación. En efecto, *La representación de la vida y rapto de Elías* no se ciñe a los acontecimientos bíblicos, sino que introduce otros sucesos, anécdotas y diálogos, que enriquecen el texto dramático. Esto se observa en algunas de las intervenciones de Elías, Obadías, Ajab, Jezabel y Jehú. Resulta muy cómica la escena en la que el criado de Elías intenta justificar la mentira y Elías le reprende:¹³

Y así te aconsejo yo
si aspiras a ser y hacer,
trates verdad, porque no
le quedará qué perder
al que la verdad perdió.
La verdad es una puente
por quien el río creciente
se pasa del deshonor. (12r)

Sin que deje de ser Elías el protagonista de la comedia, De los Reyes introduce con acierto otros motivos secundarios: la pasión amorosa de Jezabel hacia Jehú, la participación de Ajab en las batallas de Samaría, Afec y Ramot-Galaad –con el consiguiente pacto con Josafat, rey de Judá, y la lucha del anti-profeta Sedecías y del profeta Miqueas– y, finalmente, el episodio de Ocozías, hijo del rey Ajab, que envía tres capitanes para apresar a Elías.

De los Reyes caracteriza psicológicamente a Elías de una manera muy concreta: el profeta no se limita a ser un mero instrumento de la divinidad que

13. Matías de los Reyes da a este criado el nombre de “Giezi”, que en realidad es como se llama el criado de Eliseo según la Vulgata (*4 Reyes* 4, 12). En la Biblia, el criado de Elías carece de nombre (*1 Reyes* 18, 43).

vaticina los castigos que van a recaer sobre Ajab y su reino, sino que, en sus frecuentes monólogos y oraciones a Dios, se puede vislumbrar su forma de ser y de actuar. El autor desarrolla la figura de su discípulo Giezi, que será el gracioso de la comedia. Este personaje acompañará a Elías hasta su arrebató a los cielos y tendrá un protagonismo importante durante la comedia.

Elías se presenta como un profeta humano y misericordioso que busca la conversión de Ajab y Jezabel de su pertinaz idolatría. Más que un personaje justiciero y vengativo, Elías se caracteriza por ser un médico que busca la curación de Israel, empezando por su cabeza, el rey:

Solo quiero disculparos
imaginándoos un cuerpo,
cuya cabeza enfermando
conturba todos los miembros.
La cabeza de Israel,
que es Acab, enferma veo;
y así es menester curarla
si vuestra salud pretendo. (4v)

Elías comprueba que los reyes no obedecen a sus advertencias, por lo cual todo el reino de Israel se ve castigado con una severa sequía. Como Elías es consciente del daño que ocasiona a su pueblo esta dura condena, asume por su parte la carga de ser excluido de Israel, huir y refugiarse en el Carmelo, junto a la soledad del torrente Querit. De los Reyes establece el siguiente contraste entre Moisés y Elías:

Quiso ser Moisés borrado
en el libro de la vida,
si su pueblo encomendado
de la culpa cometida
no era por Vos perdonado.
Pero yo, al contrario, pido
que, a trueco que este atrevido
pueblo castigado sea
y quién sois conozca y crea,
gusto de ser excluido. (5r)

El parlamento es muy llamativo por su particular matiz en la idea de expiación vicaria. En las palabras que Elías atribuye a Moisés puede percibirse un eco de san Pablo: “Le pediría a Dios ser yo mismo anatema de Cristo en favor de mis hermanos” (*Romanos* 9, 3) –como en el caso del teatro jesuítico, aquí también se combinan diversos referentes bíblicos–; mientras que su propia actitud es la de estar dispuesto a sufrir para que los demás también sufran, y con ello aprendan.

De los Reyes incluye un detalle que no aparece en ninguna de las demás obras estudiadas; se trata del episodio en el que se seca el torrente Querit y Elías se queda sin alimento. En la Biblia la palabra del Señor le ordena a Elías que vaya a Sarepta donde una viuda le sustentará (*1 Reyes* 17, 7-9). En la *Representación de la vida y rapto de Elías* es la Música quien le recuerda esta acción:

Deste arroyo de Carith
se enjugarán las corrientes,
en Sarepta hay una viuda
que tu hambre refrigere. (6r)

Para que Elías pueda reconocer a la viuda, Matías de los Reyes emplea un argumento original, basado en el episodio del *Génesis* 24, 12-22, según el cual Isaac prometió tomar por esposa a la mujer que le diera de beber a él y a sus camellos, y fue Rebeca quien lo hizo.¹⁴ Elías pide agua a la viuda, y al dársela, la reconoce. Dentro de este episodio hay otra innovación, tomada de fuentes apócrifas: el hijo de la viuda de Sarepta, anónimo en la Biblia, es en esta comedia Jonás, el profeta que protagoniza un libro bíblico que lleva su nombre. Esta identificación se encuentra en una tradición apócrifa recogida en *Vida de los profetas* (Díez Macho 520), y también la mencionan Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (libro VII, cap. VIII) y Cornelio a Lapide en sus amplios comentarios al texto bíblico (III 623). Como veremos, Bances Candamo retomará después este elemento.

Otro punto en que De los Reyes introduce un nombre que reaparece en Bances es la persecución de Elías por un escuadrón de cincuenta hombres. El capitán anónimo de la Biblia se llama aquí Abdías (*2 Reyes* 1, 13).

Por último, el arrebato de Elías a los cielos, acompañado de Henoc, es el suceso más espectacular de esta obra. Durante la ascensión de Elías se canta:

14. Matías de los Reyes, al evocar este episodio bíblico, confunde Eliecer con Isaac (ver fol. 8r).

El jardín que perdió Adán
por aquel primer error
a Elías, por celador
de aposento se le dan. (28v.)

Henoc termina la comedia citando estos enigmáticos versos que recuerdan a las profecías de Daniel y Malaquías (*Daniel* 7, 7-8; *Malaquías* 3, 23):

Goza de la quietud que agora gozo,
hasta que llegue el tiempo en que los hombres
perseguidos se vean del más malo
que ha de nacer, ni ahora está nacido:
esta es la cuarta bestia que predijo
el santo Daniel en sus visiones.
Porque entonces saldremos a batalla
en la cual moriremos defendiendo
el honor del Señor, y aprovechando
a muchos de los hombres que nos oigan. (28v.)

Sirva esta última cita como una muestra de otro rasgo de la comedia *La representación de la vida y rapto de Elías*: las perspectivas que ofrece del contexto histórico y cultural del reino de Israel. También valdría la pena analizar por menorizadamente el acierto con que Matías de los Reyes introduce elementos cómicos. En el espacio que permite este artículo, baste destacar que es la comedia que representa de forma más completa la vida de Elías y que amplifica los datos bíblicos con variedad y riqueza psicológica.

LA VIÑA DE NABOT

En 1648 Francisco de Rojas Zorrilla compone un auto sacramental titulado *La viña de Nabot*. A los bíblicos, Rojas añade una dama, Zelfa, que servirá de contrapunto a Jezabel, y también las figuras alegóricas –Trabajo, Fe, Esperanza, Caridad, Ira, Soberbia y Envidia– propias del género dramático que cultiva.

El auto tiene como argumento central el episodio bíblico en que Nabot se niega a vender su viña al rey Ajab, lo que le cuesta la vida (*1 Reyes* 21). Rojas Zorrilla le da una interpretación alegórica según la cual la viña es la Iglesia

o la humanidad, y Nabot es Jesucristo, que muere en redención de aquella.

Rojas Zorrilla introduce otros episodios bíblicos relacionados con Elías, Ajab y Jezabel: la sequía que azota al pueblo de Israel (vv. 441-473), el sacrificio del Carmelo (vv. 668-737), el encuentro de Elías con la viuda de Sarepta (vv. 429-437), la misericordia de Abdías al esconder a cien profetas de Yahweh de Jezabel (vv. 510-513).

Una modificación en la materia bíblica afecta al episodio en que Elías recibe de un ángel pan subcinericio (vv. 465-466). En la Biblia (*1 Reyes* 19, 5-8), el ángel le proporciona pan y agua como sustento para cruzar el desierto del Sinaí y llegar hasta el monte Horeb. Sin embargo, Rojas Zorrilla inserta este avituallamiento en el contexto de un viaje a Samaría, donde Elías ha de entrevistarse con el rey Ajab, “que errado y ciego, / dioses torpes y vanos ha adorado” (vv. 469-470).

Además, Rojas Zorrilla inventa por completo otro episodio. Ajab manda construir un becerro, que representará a Baal. Tanto Jezabel como Ajab van a preguntar a la imagen por la lluvia y por la verdadera religión. Elías, que observa la escena escondido en unos fresnos, responde a los interrogantes de los reyes, como si fuera la misma voz de la divinidad, lo cual provoca una enorme consternación entre los asistentes:

JEZABEL	Por Baal, Dios que adoró vuestro pueblo, cierto ya decid, cielos: ¿lloverá en nuestros campos? ¿No?
ELÍAS (<i>Dentro</i>)	No. (vv. 579-582)

Lo mismo le ocurre cuando Ajab pregunta a Baal sobre la conveniencia de volver a la religión de sus antepasados:

ACAB	Cielo, di, ¿volverá a llover agora si el pueblo otra vez adora al Dios de Israel? ¿Sí?
ELÍAS (<i>Dentro</i>)	Sí. (vv. 595-598)

Al morir Nabot (vv. 924-986), aparece Elías y vaticina la muerte de Ajab y

Jezabel. Aquí encontramos otra adición del dramaturgo a los hechos del relato bíblico. Según Rojas Zorrilla, el rey, ante las duras palabras que el profeta le dirige, se despoja de los hábitos reales e intenta pedir clemencia, pero muere al parársele el corazón (compárese con *1 Reyes* 22, 34-37):

REY	Lo que intento es desnudarme de estos reales adornos. [...]	Señor...
MÚSICA	Señor...	
REY	Piedad...	
MÚSICA	Piedad... [...]	
REY:	Ya parece que no late el corazón en el pecho, y si se mueve es tan tarde, que para salir parece que habilita el vuelo fácil por la boca y por los ojos, que son del alma volcanes que las entrañas me abrasen. Muero. (vv. 999-1032)	

El final de *La viña de Nabot* utiliza el motivo del rapto de Elías a los cielos con una interpretación eucarística, como es propio del auto sacramental. Tras la muerte de Jezabel, aparecen en escena el profeta Elías y Jehú; y se descubren un cáliz y una Hostia (v. 1155 acot.). Acto seguido aparecerá el carro de fuego, y Elías pronuncia las siguientes palabras:

Esa es la divina sangre
del Justo, que en las mejores
vides deja franquearse,
que hijos sus pámpanos son
a quien sus frutos reparte.
Y ahora con este pan
que del cielo trujo el ángel,
para tus vasallos tienes
pan y vino; y ahora baje

celeste carro que en hombros
 de nubes, a colocarme
 (*Baje un carro de fuego y entre en él Elías*)
 sobre las esferas mismas,
 surque la región del aire. (vv. 1156-1168)

Una innovación llamativa en esta escena es que Rojas Zorrilla no hace intervenir a Eliseo, aunque se lo menciona en el diálogo (vv. 1172-1177; compárese con *2 Reyes* 2, 10-13); de hecho, Eliseo no es personaje del auto. En este, quien sirve de testigo e interlocutor durante el rapto a los cielos es Jehú. De esta manera, se incluye en el auto un episodio bíblico que tuvo lugar años más tarde, en tiempos de Eliseo: la muerte de Jezabel a manos de Jehú, que ciertamente tiene el sentido de un castigo por el asesinato de Nabot (*2 Reyes* 9). El argumento encuentra así un motivo de cierre adecuado, sin diluirse en un encadenamiento de episodios excesivo.

Una nueva dislocación de material bíblico se encuentra en las últimas palabras de Elías, que son las que dirigió a Dios durante la teofanía del Horeb (*1 Reyes* 19, 14), y que se han convertido en un rasgo característico de la personalidad del profeta:

Decid
 porque el grande Dios se ensalce:
et zelo zelatus sum
pro nomine meo [sic] exercituum. (vv. 1183-1186)

EL VENGADOR DE LOS CIELOS Y RAPTO DE ELÍAS

Esta comedia de Bances Candamo fue estrenada el 14 de febrero de 1686 por la compañía de Manuel Mosquera en el Salón de Palacio (Shergold y Varey 197), aunque no se conocen la fecha ni las circunstancias exactas de su composición. Su texto se ha transmitido en la colección póstuma titulada *Poesías cómicas* (1722), en una edición suelta y en un manuscrito. *El vengador*, junto con *La Representación de la vida y rapto de Elías*, carece de una edición crítica moderna.¹⁵

15. He preparado una edición crítica, dentro del proyecto de sacar a luz las *Poesías cómicas*, dirigido por Blanca Oteiza (Oteiza 2014). El teatro de Bances Candamo está despertando creciente interés; ver, por ejemplo, Suárez; Oteiza 2004.

Empleando una categoría expuesta por el propio Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* (35-36), es esta una “comedia historial de santo”, vertebrada por la figura de Elías.¹⁶ Bances selecciona todos los relatos bíblicos que narran la vida de Elías: la sequía de Israel, su persecución, su huida al torrente Querit, donde recibe comida de unos cuervos; la resurrección del hijo de la viuda de Sarepta, el encuentro de Elías con Abdías y vocación de Eliseo; el sacrificio del Carmelo, la teofanía en el Horeb, su rapto, etc. Los demás acontecimientos de esta comedia tienen su razón de ser en tanto que episodios de la vida de Elías. Por ejemplo, el trágico episodio de la viña de Nabot le servirá a Elías para vaticinar la muerte de Ocozías y de Ajab, así como el desenlace de Jezabel, en palabras que incluyen, naturalmente, una denuncia de la tiranía:

Bárbaro rey homicida,
 injusta tirana reina
 de la majestad indigna,
 ¿tan presto se os olvidó
 de Dios el poder? La ira
 del Señor sobre vosotros
 caerá, que en tanta perfidia
 le creeréis con el castigo
 si no bastan maravillas. (520)

Además, se puede constatar el empleo de fuentes apócrifas en *El vengador*. Bances se sirve de dos tradiciones que tienen su origen en el libro *Vida de los profetas* y que han sido transmitidas por escritores cristianos. La primera fuente relata cómo el profeta recibe una especial gracia antes de nacer: cuando estaba aún en el vientre materno, unos hombres vestidos de blanco lo envolvieron en sábanas y le dieron de beber llamas de fuego (Díez Macho 525). Bances lo relata de este modo:

16. Quizá la falta de edición de *El vengador de los cielos* ha motivado que esta obra quedase desatendida en interesantes trabajos sobre temas que le son atinentes, como por ejemplo el subgénero de la comedia historial (Arellano 2012; Oteiza 2015), el papel de lo maravilloso (Oteiza 2005) y la dimensión política del teatro áulico (Arellano 2010; Cañas Murillo; Gilabert). Ver, además, Galván 2009, sobre el contexto general de la comunicación literaria y el poder; y Zafra, sobre el fenómeno del teatro para palacio.

Elías, aquel prodigio
de Galaad, de quien suelen
decir que soñó su padre
que le vio antes que naciese
alimentarse con fuego,
que introduciéndose ardiente
en sus venas tantas llamas
le ilustran sin que le quemem. (491)

La segunda tradición apócrifa identifica al hijo de la viuda de Sarepta con el profeta Jonás. Este dato, que ya hemos visto en la comedia de Matías de los Reyes, pertenece también a la tradición apócrifa recogida en la *Vida de los profetas*, Isidoro de Sevilla y Cornelio a Lapide, como se dijo arriba. En *El vengador*, Elías vaticina a Jonás que será devorado por una ballena como castigo por su desobediencia a Dios (*Jonás 2*, 1-11):

A mis brazos. Alza, Jonás,
que no será la postrera
vez que vuelves a nacer,
porque ya me representa
el espíritu, inflamando
de sacra luz mis potencias,
que peregrino del mar,
en una escamada peña,
en un animado buque
—cuya robusta fiereza
alas batiendo por remos
tenderá escamas por velas—
has de discurrir su seno
cristalino, donde vean
que te sorbe a las espumas
y te escupe a las arenas
marino monstruo feroz
que humanas vidas bosteza. (502)

Por ser esta comedia destinada a la representación en palacio, está marcada por la tendencia áurea finisecular al desarrollo de referencias mitológicas. Por

ejemplo, Bances identifica la figura de Baal con Hércules, lo cual le da ocasión para mencionar episodios mitológicos, como el de la hidra de Lerna y la Gigantomaquia. Valdría la pena hacer un estudio detallado del lenguaje barroco de Bances, con el empleo de la palabra “hipogrifo”, la imagen de la “hidra” para representar la furia del agua del Mar Rojo, la referencia al mito del ave Fénix que muere abrasándose con sus propias plumas, o finalmente, las alusiones a Argos. En muchos pasajes, tanto por el estilo como por la estructuración de los diálogos, se aprecia la influencia de Góngora y Calderón.

Como sus predecesores, Bances modifica el espacio, el tiempo y la acción de los relatos bíblicos para lograr un argumento más trabado. Con respecto al tiempo, por ejemplo, comprime los tres años que la Biblia establece entre el suceso de la viña de Nabot y la guerra de Ramot-Galaad (*1 Reyes 22, 1*) y los deja en estrecha continuidad. Por otra parte, en la comedia *Ajab* está vivo cuando Elías vaticina que su hijo, Ocozías, va a morir, mientras que en la Biblia ya había muerto *Ajab* (*1 Reyes 18, 37; 2 Reyes 1, 16*). Dice Elías:

Al inocente Nabot,
mató vuestra tiranía,
que aun habéis hecho a la muerte
cómplice en vuestra codicia.
Habiendo en Israel Dios,
al ídolo vano envían
a preguntar cuidadosos
si ha de morir Ocozías.
Pues ¡vive Dios! que del lecho
donde triste se reclina
no volverá a levantarse. (520)

En cuanto a los cambios espaciales, Bances sitúa el palacio de Samaría, que se encuentra vecino a la viña de Nabot, en una “quinta” en Yizreel. Esto provocará desajustes con el texto bíblico, como es que el lugar de la muerte de *Ajab* no será Ramot-Galaad, sino la viña usurpada a Nabot. El mismo *Ajab* lo refiere tras sufrir un flechazo accidental de Amorreo, el gracioso de la comedia:

Y al entrar en la heredad
–para que me atemorice–
que a Nabot el infelice

le quitó mi crueldad,
perdida una flecha vino
por el aire a darme muerte,
que no hay en la humana suerte
sagrado contra el destino. (528)

Con respecto a las acciones y personajes, Bances atribuye a determinados individuos funciones que en la Biblia realizan otros, con nombre o sin él. Por ejemplo, según *2 Reyes* 1, 2, Ocozías envía emisarios a consultar a Belcebú por su salud, mientras que en la comedia este envío se atribuye a su madre, Jezabel. La Biblia no da el nombre del capitán que marcha con un escuadrón para prender a Elías (*2 Reyes* 1,13), pero el auto lo identifica con uno de los personajes del enredo secundario, Abdías.

Con relación a los pasajes inventados, se debe destacar la aparición en escena de dos ángeles: uno en el momento en que se seca el arroyo Querit, y otro en el episodio de la ascensión de Elías al cielo, donde, encima de una nube, le invita a subir al cielo hasta que suceda el fin del mundo:

(Baja el ángel de una nube)

Ven a descansar, Elías,
hasta que seas supremo
precursor de Cristo, cuando
agonice el universo. (529)

Otros episodios ficticios son el banquete del rey Ajab, el sacrificio imprecatorio a Baal para pedir agua, la historia de amor entre Sara y Abdías, así como la presencia de Amorreo, Eliud y Nacor, personajes inventados que no se encuentran en la Biblia.

Otro aspecto de *El vengador de los cielos* que merece atención es la presencia de la alegoría.¹⁷ El juego con las etimologías de Elías y Eliseo sirve a Bances para elaborar una comparación con la Santísima Trinidad (vv. 667-

17. Vale la pena señalar la presencia de elementos alegóricos y posiblemente tipológicos en esta comedia –y no solamente en géneros alegóricos por definición, como el auto sacramental–, aunque desafortunadamente no se pueden aportar aquí todos los matices que la cuestión requiere. Puede verse en Fabiny una síntesis del papel de la tipología en los estudios literarios; ver también Galván 2011 sobre la alegorización de la historia en el teatro.

717); los israelitas fieles a Yavé que están ocultos en cuevas son los justos que aguardan en el seno de Abrahán la venida redentora de Cristo (vv. 740-752); el monte Carmelo es otra alegoría a la Virgen María (vv. 1571-1590).

CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo ha sido analizar la presencia de la figura del profeta Elías en el teatro español de los siglos XVI y XVII. Entre sus aportaciones está el haber dado a conocer comedias sin edición moderna, como la *Representación de la vida y rapto de Elías* de Matías de los Reyes y *El vengador de los cielos y rapto de Elías* de Bances Candamo. Además, quisiera dar una visión sinóptica sobre algunos aspectos que he señalado a lo largo del trabajo y en los cuales vale la pena seguir profundizando:

- La relación entre el teatro escolar jesuítico y la comedia de corral o de palacio. En la *Tragaedia Jezabelis*, la *Comedia en la fiesta del Santísimo Sacramento* y la *Tragoedia cui nomen inditum Achabus* se encuentran ya algunos rasgos que aparecen en obras posteriores, como son la inserción de elementos bíblicos ajenos, la dimensión político-ética del conflicto y el desarrollo del patetismo en los soliloquios de Elías.
- La flexibilidad en el empleo de los materiales bíblicos. Los dramaturgos no solo combinan elementos verbales de otros lugares de la Biblia, sino que también suprimen y añaden episodios, o los desplazan, o cambian a los participantes. A lo largo del tiempo estas intervenciones van creciendo, y llegan a acoger material apócrifo y a inventar tramas secundarias.
- Buena parte de estas alteraciones tienen el objetivo de lograr un argumento más estrechamente conectado. Merece la pena observar que esto sucede en comedias decididamente no aristotélicas, como son la *Representación* de Matías de los Reyes y *El vengador de los cielos* de Bances Candamo, pues tienen una estructura biográfica, que el propio Aristóteles desaconseja en el capítulo VIII de la *Poética*. A ellas se puede añadir el auto sacramental de Rojas Zorrilla *La viña de Nabot*. El caso es que estas obras no aristotélicas buscan, a pesar de todo, una selección de los acontecimientos relevantes y su encadenamiento causal, sin contentarse con el mero ensartado cronológico.
- A la luz de los dos párrafos precedentes, pueden verse las comedias

sobre Elías como un testimonio de la autonomización del teatro a lo largo del siglo XVII. Los dramaturgos no están sujetos a la obligación de representar la historia bíblica con respeto escrupuloso de las fuentes, sino que pueden modificarla de tal manera que logren más eficazmente los fines de entretener y admirar a los espectadores.

OBRAS CITADAS

- Alonso Asenjo, Julio. “Reencuentro con el M^o. Miguel Venegas: su *Comedia en la fiesta del Santísimo Sacramento*”. *Homenaje a Luis Quirante*. Coord. Rafael Beltrán Llavador. Vol. 1. Valencia: Universitat de València, 2003. 1-24.
- Alonso Asenjo, Julio. “Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna”. *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* 4 (2010-2011): 29-62.
- Arellano, Ignacio. “La imagen del poder en el teatro de Bances Candamo, poeta áulico de Carlos II”. *Rilce* 26.1 (2010): 23-36.
- Arellano, Ignacio. “La comedia historial de Bances Candamo”. *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*. Coord. Oana Andreia Sâmbrian, Mariela Insúa Cereceda, Antonie Mihail. Craiova: Editura Universitaria 2012. 102-17.
- Arellano, Ignacio, y Ruth Fine, coords. *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert, 2010.
- Bances Candamo, Francisco A. *Poesías cómicas*. Vol. 1. Ed. Blas de Villa-Nueva. Madrid, 1722.
- Bances Candamo, Francisco A. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. Ed. Duncan Moir. London: Tamesis, 1970.
- Cañas Murillo, Jesús. “El rey y la monarquía en las comedias de Francisco Bances Candamo”. *Archivum* 61-62 (2011-2012): 79-114.
- Cotarelo, Emilio. *Ensayo sobre la vida de Calderón*. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- De los Reyes, Matías. *La representación de la vida y rapto de Elías profeta*. Jaén: Pedro de la Cuesta, 1629.
- Díez Macho, Alejandro, ed. *Apócrifos del Nuevo Testamento*. Vol. 2. Madrid: Cristiandad, 2003.
- Domínguez Matito, Francisco, y Juan Antonio Martínez Berbel, coords. *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Fundación San Millán de la Cogolla/Academia del Hispanismo, 2012.

- Fabiny, Tibor. "Typology: Pros and Cons in Biblical Hermeneutics and Literary Criticism". *Rilce* 25.1 (2009): 138-52.
- Galván, Luis. "Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII". *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Ed. I. Arellano, C. Strosetzki, E. Williamson. Pamplona: Eunsa/Madrid: Iberoamericana/Frankfurt a. M.: Vervuert, 2009. 51-87.
- Galván, Luis. "Exterior e interior guerra: el fundamento de la alegoría en Calderón". *Anuario Calderoniano* 4 (2011): 169-80.
- Gilabert, Gastón. "El compromiso político de Bances Candamo a través de su preceptiva y obra dramática". *El eterno presente de la literatura*. Eds. M.^a Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo. Roma: Aracne, 2013. 207-14.
- Griffin, Nigel, ed. *Two Jesuit Ahab Dramas: Miguel de Venegas "Tragoedia cui nomen inditum Achabus"; "Tragaedia Jezabelis", anonymous*. Exeter: University of Exeter, 1976.
- Lapide, Cornelius a. *Commentaria in Scripturam Sacram*. Vol. 3-4. Paris: Ludovicus Vivès, 1877.
- Naupert, Cristina, ed. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- Oteiza Pérez, Blanca. "Bances Candamo, y el teatro finisecular". *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Coord. Ignacio Arellano. Barcelona: Anthropos, 2004. 199-206.
- Oteiza Pérez, Blanca. "Lo maravilloso en el teatro de Bances Candamo". *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*. Coord. Amaia Arizaleta. Toulouse: Éditions Meridiennes, 2005. 131-48.
- Oteiza Pérez, Blanca, coord. *Francisco A. Bances Candamo: Poesías cómicas, I*. Vol. 1. Pamplona: Universidad de Navarra, 2014.
- Oteiza Pérez, Blanca. "La comedia historial, género privilegiado del teatro de Bances". *Hispanófila* 175 (2015): 157-68.
- Rodiek, Christoph. *La recepción internacional del Cid: argumento recurrente, contexto, género*. Madrid: Gredos, 1995
- Rojas Zorrilla, Francisco de. *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot*. Ed. Américo Castro. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1917.
- Shergold, Norman David, y John Earl Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, I: Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y Documentos*. London: Tamesis, 1982.

- Smith, Dawn. “*La mujer que manda en casa: Introducción*”. Tirso de Molina. *Obras Completas: cuarta parte de Comedias*. Vol. 1. Coord. Blanca Oteiza. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1999. 359-81.
- Suárez Miramón, Ana. “Bances Candamo: hacia un teatro ilustrado y polémico”. *Revista de Literatura* 55/109 (1993): 5-54.
- Tirso de Molina. *Obras Completas: cuarta parte de Comedias*. Vol. 1. Coord. Blanca Oteiza. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1999.
- Zafra, Rafael. “Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta”. *Rilce* 32.3 (2016): 803-32.

SECCIÓN MISCELÁNEA

