

## EL ANTICRISTO, DE RUIZ DE ALARCON\*

Jaime Concha

En la primera mitad del siglo XVII, todavía no se apagan los ecos del persistente sentimiento apocalíptico. Por varios siglos, durante la Baja Edad Media, grandes mareas populares recorren los rincones de Europa, propagando un mensaje de esperanza milenarista<sup>1</sup>. En las fases sucesivas del Renacimiento y de la Reforma esta fulguración colectiva no sólo continúa, sino que da lugar a efectos sociales mucho más peligrosos para el orden establecido, el de la dominación de los príncipes y de la alta nobleza eclesiástica. Savonarola, en Florencia, a fines del siglo XV, y las masas campesinas que se lanzan al asalto de las ciudades feudales en Alemania, combaten impulsados por una misma fe, vibran y se unen ante igual Revelación. La plebe cristiana se alza en masa en esta época, decidida a aplastar el reino de la Bestia y de la Prostituta. E. Bloch ha descrito con profundidad el espíritu que alienta en estas huestes hambrientas de justicia o, más bien, simplemente hambrientas:

“Nicht nur für Tage, sondern für das Ende aller Tage wurde hier gekämpft, dem rechtem Ausdruck zufolge: in apokalyptischer Propaganda der Tat; nicht für die Überwindung irdischen Schwierigkeiten in einer eudämonistischen, uneingebauten Zivilisation, sondern für ihre Entrealisierung am *Durchbruch des Reiches*. Niemals hat die Menschheit Tieferes gewollt und erfahren als in den Intentionen dieses Täufertums, hin zur mystischen Demokratie”<sup>2</sup>.

\*Cap. III, parte I de un manuscrito que lleva por título *Alarcón, monstruo de Indias*.

1. Ver N. Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, London, Secker and Warburg, 1957. El libro debe ser leído con las reservas, muy fundadas, que le dirigen E.P. Thompson, op. cit. en nota 5, p. 49; B. Töpfer, op. cit. en nota 12, p. 259, n. 1; y B. Mc Ginn, art. cit. a continuación, pp. 273-4.

Para conceptos como apocalíptico, escatología y mesianismo, adhiero a la terminología de Bernard Mc Ginn, “Apocalypse in the Middle Ages: An Historiographical Sketch” (*Medieval Studies*, xxxvii, 1975, pp. 252-86). Me separo de él, empero, al no identificar milenarismo con quilliasmo, debido a que mi breve incursión sobrepasa el marco medieval en que tal sinonimia es válida.

2. E. Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, pp. 63-4, Frankfurt, Suhrhamp Verlag, 1969. (1a. ed., 1921). He preferido no traducir el pasaje para conservar la innegable fuerza del estilo de Bloch. Las nociones clave son, sin duda, la de “propaganda apocalíptica de la acción” y la de “democracia mística”.

La influencia del *Libro de la Revelación* no acaba, sin embargo, en el fuego espiritual de la Reforma ni con las llamas, más sombrías, de las revueltas campesinas. El **pathos mesiánico** y la lucha contra el dominio del Anticristo alimentan, en Francia, un renovado interés por el curso de la historia<sup>3</sup> y engendran, en Inglaterra, toda una literatura religioso-política que está relacionada con la participación puritana de base popular en la Guerra Civil y en la Revolución Inglesa<sup>4</sup>. Más aún: por un encadenamiento que prolongará el espíritu de los derrotados **Levellers** y **Diggers** en el ambiente de las sectas disidentes como las de los cuáqueros, bautistas y, luego, metodistas, se dará paso más tarde, a fines del siglo XVIII y sobre el fondo del despertar jacobino promovido por la Revolución Francesa, a los primeros gérmenes de conciencia y de organización de la clase obrera en el Reino Unido<sup>5</sup>. Pero con esto ya entramos en un contexto completamente distinto; en una historia cis-apocalíptica, podríamos decir.

El impacto milenarista irradia, por lo que vemos, a través de un amplio transcurso de siglos, lo mismo que abarca una extensión geográfica que cubre desde los confines del Imperio bizantino<sup>6</sup> hasta las aldeas del Languedoc, de los Alpes suizos y de los valles del norte de Italia.

La fuerza con que arraigan estas creencias en las masas medievales y premodernas deriva y depende de las condiciones materiales en que viven, aunque no sólo de esto. Servidumbre, pauperización general, guerras feudales por doquier (la peor de todas, la Guerra de los Cien Años), pestes y calamidades siembran un pavor unánime ante el cual la única consolación parece ser una sensibilidad expectante, en tensa espera del milagro que ha de salvar de todos los sufrimientos de la carne y de este mundo. En un tiempo que ya asistía a un creciente atesoramiento monetario y a una extensión cada vez mayor de la usura y del comercio, hay que imaginar con qué tenacidad se imprimirían estas impresiones contra la riqueza en el alma de los desposeídos:

“Llorarán y se lamentarán por ella los comerciantes de la tierra: porque ahora nadie les compra las mercaderías que traen en los barcos: oro, plata, piedras preciosas y perlas, telas de hilo y de púrpura, de seda y escarlata; maderas perfumadas, objetos de marfil y de maderas preciosas, bronce, hierro o mármol; canela, perfumes, mirra e incienso, vino y aceite, harina y trigo, vacunos y corderos, caballos, carros y esclavos, mercadería humana. (. . .).

Los comerciantes que en ella se enriquecían con sus negocios, temerosos ante su castigo, se quedarán lejos, llorando y gimiendo: ‘; Ay, ay! Ciudad

3. Ver C.-G. Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI siecle (1560-1610)*, Paris, A.G. Nizet, 1977; esp. pp. 501 ss.

4. Ver Christopher Hill, *Antichrist in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

5. Edward P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, New York, Vintage Books, 1963, pp. 26 ss. “1793 and 1794 saw a sudden emergence of millennial fantasies, on a scale unknown since the 17th century” (p. 116).

6. Cf. A.J. Toynbee, *Constantine Porphyrogenitus and his World*, London, Oxford University Press, 1973, “Appendix I”.

inmensa, que te vestías de hilo, de púrpura y escarlata, que te adornabas con oro, piedras preciosas y perlas, en una hora se acabó tanta riqueza.”<sup>7</sup>

Cualquiera sea el origen histórico concreto del testimonio de Juan —surja de las persecuciones de Nerón en el 64, o del incendio de Lyon años antes (58 d. C.), o de la conmoción provocada por la destrucción del templo de Jerusalén a manos de Tito en el 71, o sea huella de las masacres de Domiciano a finales del siglo I<sup>8</sup>— lo cierto es que el *Apocalipsis* es la primera cristalización de un martirio colectivo y una postulación correlativa de esperanza. Los símbolos y las visiones del cielo se vuelven instrumentos para templar la vida de los que sufren en la tierra. La experiencia de los primitivos cristianos se abre y se cierra, con el *Libro de la Revelación*, en el umbral inminente del Juicio Final.

Pero no hay sólo esto. Hay también otros factores que pertenecen al terreno de la historia de las ideas y que deben ser analizados en una perspectiva histórica evolutiva.

En el siglo V, bajo el efecto inmediato de la invasión de Roma por los bárbaros del Norte, escribe San Agustín *La ciudad de Dios*, donde articula de modo definitivo la visión católica de la historia de acuerdo a un plan providencialista cuyo agente, en este mundo, no es otro que la Iglesia de los fieles. Los imperios se suceden uno a otro hasta llegar a Roma. Caída ésta con la pesadumbre de su poder, corresponde al cuerpo místico de los creyentes llevar a consumación del proyecto divino y conducir a la humanidad hasta las puertas del cielo. El esquema agustiniano dominará, con mayor o menos exclusivismo, hasta el siglo XVIII, en que la Ilustración francesa desenvolverá la tesis del progreso humano en términos laicos, que se refieren ya a una historia empírico-material y el avance de las ideas. Ahora bien, entre el siglo V y el XVIII, desde *La ciudad de Dios* hasta el perfectibilismo de las Luces, existe un enorme interregno que sólo será roto, muy fecundamente, por la poderosa visión de Joaquín de Fiore (c. 1135-1202). Hay que pensar retrospectivamente en este inmenso vacío del futuro, en ese largo tiempo en que la humanidad vive huérfana de reales perspectivas de cambio (lo cual explica la proliferación de los reformismos, los memoriales de detalles y, en España, la pasión de los arbitristas) o, por lo menos, en la imposibilidad de concebir modalidades y mecanismos concretos para transformar el estado de cosas<sup>9</sup>. La única panacea que surge en este vasto desierto del sentido histórico es el pensamiento del Abad Calabrés, que encarna y se hace sensible en la imaginación de las masas cristianas de la Edad Media tardía. Se trasladaba, así, la escatología al alcance de los ojos y de las manos de la muchedumbre de los pobres de espíritu. Para los *pauperes Christi*, la expectativa del Juicio

7. *Ap.*, xviii, 11-13; 15-17. (Cotejo con la versión post-tridentina).

8. Ver E. Renan, *L'Antéchriste*, Paris, Michel Lévy, 1873; y L. Hermann, *La visión de Patmos*, Bruxelles, Latomus, 1965, pp. 125 ss.

9. Un historiador del calibre de J. Huizinga habla de la “ausencia de un firme y general propósito de perfeccionar las cosas del mundo” durante la Edad Media (*Le déclin du Moyen Age*, trad. de J. Bastin, Paris, Payot, 1932, p. 46). Y añade: “La idea de un esfuerzo consciente para el mejoramiento y la reforma de las instituciones políticas y sociales no existían” (*ibíd.*)

Final se convertiría, de hecho y prácticamente, en un arma para criticar el presente. Con razón ha podido hablar E. Gilson de la “gravedad de la crisis” abierta por de Fiore y de que su doctrina venía a “trastornar completamente la economía de las edades del mundo”<sup>10</sup>.

La personalidad y la significación del monje del sur de Italia se ha discutido bastante y sigue siendo materia de creciente investigación. No se trata aquí de entrar en los muchos puntos oscuros que rodean su existencia y sus obras. Contando ya con ediciones confiables de la mayor parte de sus escritos<sup>11</sup>, es posible indicar lo esencial de su estilo profético y el carácter de su influjo, ambos a tal punto determinantes que hicieron a Dante ceder, a este cuasi-hereje, un puesto de honor en su “Paradiso” (Canto XII). Dicho con simplicidad: al agregar da Fiore un nuevo testamento al corpus de la revelación cristiana —el testamento del Espíritu Santo, que sigue al del Padre y al del Hijo y que rige la tercera edad del mundo, en que ya se habría entrado en tiempos del mismo Abad— abre un espacio histórico previo al Juicio Final que, al par que se define por un combate sostenido contra el Anticristo, responde a la vez a los anhelos más íntimos en el corazón de los pobres. Espacio de plenitud y de efervescencia espiritual que prepara la *Renovatio mundi*, el advenimiento de una paz universal que B. Töpfer ha expuesto admirablemente<sup>12</sup>. En virtud de todo esto, la herejía joaquimita fortifica la gravitación del *Apocalipsis* en las postrimerías de la Edad Media y en los primeros siglos de los Tiempos Modernos. Como bien lo expresó Renan hace más de un siglo, Joaquín da Fiore y sus escritos manifiestan un “gran instinto de porvenir”<sup>13</sup>.

Al producirse la Reforma, en 1521, y al segregarse del obre católico importantes territorios y una numerosa población de almas, la acusación del Anticristo se esgrimirá por ambos lados, desde el bando oficial y en el bando disidente, mostrando lo irreconciliable de la pugna en que entraba la cristiandad. En sus *Sermones sobre el Evangelio de San Juan* (1537) y a propósito del peligro turco que se cernía sobre Alemania, escribe Lutero estas palabras inflamadas de ardor y de celo:

“If the time should ever come that God punishes Germany through the agency of the Turk or other barbarians, using them as His rod —(. . .)— then

10. E. Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1944, p. 377, n. 1.

11. Hay reimpresión fotográfica de ediciones seiscentistas (esp. Venecia, 1519) de sus tres obras mayores: *Concordia novi ac veteris testamenti*, *Expositio in Apocalypsim* y *Psalterium decem chordarum* (Frankfurt, Minerva G.M.B.H., 1964-5). Una lista de sus obras auténticas y apócrifas puede verse en Marjorie Reeves, op. cit., pp. 511-24. El libro de esta investigadora sigue siendo la mejor “mise au point” de los estudios sobre Joaquín de Fiore. Un ceñido y brillante resumen de sus ideas se halla en B. Mc Ginn, “The Abbot and the Doctors: Scholastic Reactions to the Radical Eschatology of Joachim of Fiore” (*Church History*, vol. 40, 1, March 1970, pp. 30-47).

12. Bernhardt Töpfer, *Das kommende Reich des Friedens. Zur Entwicklung chiliastischer Zukunftshoffnungen in Hochmittelalter*, Berlin, Akademie-Verlag, 1964.

13. E. Renan, “Joachim de Fiore et l'Évangile éternel” in *Oeuvres Complètes*, vii, Paris, Calmann-Lévy, 1955, p. 854. (El artículo se publicó originalmente en la *Revue des Deux-Mondes*, 1866).

may the Germans call upon the pope, the Antichrist in Rome, their idol, for help and counsel (. . .) But just as the Turk does not worry about the pope's interdict but pursues his aim with the sword so the Antichrist will not be concerned about Germany's misery and ruin; indeed, he will even laugh up his sleeve deride the Germans. The Kind of God they have will determine the kind of help they get" 14.

Y a casi un siglo de distancia, desde las cárceles de la Inquisición en Nápoles, después de haber dirigido una rebelión campesina en el sur de Italia en 1599 y en el mismo año en que se estrena el *Anticristo* alarconiano, contesta T. Campanella con odio y encono similares:

"Senza dubbio giustamente Serafino Fermano dimostra que Lutero é l'ultimo precursore dell'Anticristo massimo e inmassimo, e anche il Bellarmino sottoscrive a questa tesi, poichè Lutero ha caratteri contrari a quelli di Giovanni Battista precursore di Cristo. E mille volte mendace, come canna agitata dal vento, vestito di molle vesti, assiduo nelle case dei re danesi e dei Granduchi di Sassonia, del conde Palatino, e del marchese di Brandeburgo. . ."15.

Hay en estos textos, envuelta en un ropaje religioso, una vibración histórica que por supuesto no encontraremos en el drama de Alarcón. La fuerte contradicción entre el Papado y la Reforma está ausente en la comedia, pues la España de su tiempo se ha cerrado ya, a piedra y lodo, a las corrientes más renovadoras de la historia europea. No, más bien a este *Anticristo* hay que situarlo en la intersección de un doble condicionamiento, el eclesiástico-institucional y el que se basa en factores personales.

Carecemos todavía de un estudio de la tradición apocalíptica española. Para advertir su riqueza, basta asomarse simplemente a los títulos reunidos por Menéndez y Pelayo en *La ciencia española*<sup>16</sup>, que representan los hitos más salientes en la preocupación exegética peninsular. Vemos allí que, desde el siglo VI hasta el XII (único que ahora nos interesa), hay una secuencia más o menos ininterrumpida de interpretación y comentario. Es claro, eso sí, que esta reflexión parece mucho menos pronunciada y abundante que en Italia, en Alemania, Francia y, tal vez, otros países europeos.

A esto habría que sumar, sobre todo en el caso que nos ocupa, la reducción del espíritu a la letra, pues un texto que en otras partes era un elemento de propaganda subversiva se hace objeto de estudio escolástico en el seno de las órdenes más prestigiosas e influyentes en la España de la época. No es casual, en este respecto, que el comentario que cita Alarcón en el interior de su obra, el *Tratado del Juicio Final y Universal* (1588), de Nicolás Díaz, pertenezca a un

14. *Luther's Works*, vol. 22, p. 85, St. Louis (Miss.), Concordia Publishing House, 1957.

15. T. Campanella, *De Antechristo*, a cura di R. Amerio, Roma, Centro Internazionale di Studi Umanistici, 1965, p. 11.

16. Cf. t. III, pp. 133-47, Madrid, Impr. de A. Pérez Dubrull, 3a. ed., 1888. Las referencias deben ser completadas con M. Reeves, cit., pp. 274-90.

dominico, precisamente de la misma orden de ese doctor que había aparecido en el desenlace de *La cueva de Salamanca* para domar los escarceos mágicos del sabio Enrico<sup>17</sup>.

Libro sin base ni proyección popular en España, el *Apocalipsis* (o, mejor, el sentimiento apocalíptico, pues es difícil verificar, y es poco probable, una lectura del texto mismo) tiene una gran fortuna en América. Desde Colón que, durante los últimos años de su vida, cita y menciona en el *Libro de las profecías* al “Abad Joachim Calabres”, hasta Las Casas y el equipo de franciscanos de la Nueva España (Andrés de Olmos, Toribio de Benavente, Bernardino de Sahagún y Jerónimo de Mendieta), todos ellos exacerban su sentido apocalíptico ante el descubrimiento y la evangelización del Nuevo Mundo<sup>18</sup>. A fines de siglo y debido a los Jesuitas, ocurre una inflexión que no ha sido estudiada hasta la fecha. En principio, ella puede ser bien representada por el padre José de Acosta que, al mismo tiempo que elabora una nueva estrategia para la cristianización de los indios, medita sobre la pronta venida de Cristo<sup>19</sup>. Esta vena de pensamiento, que corre subterránea en la Colonia y que se irá acentuando hasta culminar en el milenarismo intenso y rotundo de Lacunza en el siglo XVIII, da lugar a una forma atenuada, que aflora explícitamente en la catequesis y en la pedagogía jesuitas. Es ilustrativa, en este punto, la noticia que suministra G. Lohman Villena:

“A principios de 1599 tuvo lugar en el Colegio de San Pablo el coloquio con que la Compañía de Jesús agasajaba al austero Virrey. En contraposición a los apacibles apólogos escogidos en las ocasiones precedentes, en ésta se representó la *Historia alegórica del Anticristo y del Juicio Final*, la que puso mucho temor y horror en los oyentes. Para representar más a lo propio la resurrección de los muertos, los jesuitas hicieron extraer de las sepulturas gentílicas diseminadas por los alrededores de la ciudad, muchos esqueletos y aún cadáveres de indígenas, enteros y secos, lo cual fue causa del consiguiente espanto en quienes se hallaron presentes a dicho paso escénico”<sup>20</sup>.

17. Muy significativamente, nuestra obra concluye: “Y ésta será / la historia del Anticristo, / según la interpretación / que a los profetas han dado / los doctores. . .” (III, 24).

18. Para Colón, v. M.F. de Navarrete, *Viajes y descubrimientos*. . . Buenos Aires, Editorial Guaranía, 1945, t. II, p. 310; para los franciscanos en general, G. Baudot, *Utopie et histoire au Mexique*. . . (1520-1569), Toulouse, Privat, 1977; para Mendieta, el libro de John L. Phelan, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World*, Berkeley - Los Angeles, Univ. of California Press, 2a. ed., 1970. Andrés de Olmos, el iniciador de la filología americana, escribió un *Auto del Juicio Final* (v. G. Baudot, cit., p. 167).

19. Estas obras son, respectivamente, *De procuranda Indorum salute* (Salamanca, 1588 y *De Christo revelato libri novem* (Roma, 1590).

20. *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Lima, Impr. Americana, 1941, p. 55; ver también R. Vargas Ugarte, *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*, Burgos, Impr. de Aldecoa, 1963, p. 237.

No existe, que sepamos, un estudio moderno sobre el teatro escolar de los jesuitas en las provincias de España. Hay algunas noticias en A. Astráin, *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*: “Desde 1560 adelante puede asegurarse que era costumbre corriente en casi todos los colegios representar diálogos, églogas y tragedias, cuyos asuntos solían sacarse de la Historia Sagrada” (Madrid, 1914, t. II, p. 583).

Se ve que ya la preparación de las almas en el temor de la muerte y del infierno comenzaba, con igual efectismo y eficacia, tanto en la Península como en las Indias.

Habría que estudiar, además, la exacta posición del profeta Elías en la visión teológica que la pieza nos trasmite. Más adelante tendremos ocasión de referirnos a la peculiaridad alarconiana en el tratamiento del personaje. Por el momento, baste apuntar que, con la reforma del Carmen Descalzo en el siglo XVI, se renueva y cobra amplio vigor en Castilla el culto de Elías Tesbita. Esta veneración se desarrolla principalmente en el interior de los Carmelitas, que tienen a Elías por santo patrono y que participan en el despertar marianológico por su defensa de la Inmaculada Concepción y a través de prácticas devotas, como la del escapulario<sup>21</sup>. No debe olvidarse que la canonización de Teresa de Avila se produce en 1622 y su consideración para el co-patronato de Castilla suscita amplias controversias<sup>22</sup>. Por otro lado, en algunas de sus ramificaciones orientales, la figura de Elías se relaciona también con la leyenda de los siete durmientes, episodio martirológico de los primeros tiempos del cristianismo del cual tendremos ocasión de hablar. Naturalmente, mientras no tengamos un estudio monográfico de las fuentes que influyeron en Alarcón, todas estas observaciones habrá que tomarlas como lo que realmente son: hipótesis sin verificación documental.

En todo caso, sea de factura jesuita o de inspiración carmelita, o ambas cosas simultáneamente (el trabajo conjunto y las relaciones existentes entre las dos órdenes a fines del siglo XVI son un hecho conocido), *El Anticristo* responde en mucha mayor medida a instancias y a factores personales de su autor. La elección del tema y del personaje, considerada desde este ángulo, lleva a máxima expresión la serie teratológica que atraviesa el teatro de Ruiz de Alarcón. Encarnación del poder, pero de un poder falso y maléfico; arquetipo de deformidad maldita y corruptora, la imagen de este héroe negativo se alza y se derrumba en el tablado alarconiano. Estrenado a fines de 1623<sup>23</sup>, no pasará mucho tiempo antes de que su autor calle definitivamente, entrando a un completo silencio como escritor teatral.

En lo que sigue, expondré una vez más la intervención del factor personal y trataré de calibrar en qué medida, a pesar de su debilidad, la substancia histórica inherente al asunto penetra también en esta pieza dramática.

21. V. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. II, col. 1776-92, Paris, Lib. Latouzey et Ané, 1932; L.C. Shepard, *The English Carmelites*, London, Burn Oates, 1943, y D. Victoria Moreno, *Los Carmelitas Descalzos y la Conquista espiritual de México (1585-1612)*, México, Editorial Porrúa, 1966, p. 246. Este último autor señala que los planes de evangelización de las Filipinas se pusieron bajo la advocación de Elías.

22. Ver A. Castro, *La realidad histórica de España*, México, Editorial Porrúa, 1975, pp. 393 ss.

23. Como consta por la famosa carta de Góngora a Paravicinos, del 19 de diciembre de 1623, en que se habla del ataque que contra la representación promovieron Lope y Mira de Amescua.

El monstruo, nuevamente

En sus "Observaciones preliminares" al tomo III de las *Obras* de Lope de Vega, se entrega Menéndez Pelayo a un parangón de los dos *Anticristos* legados por el teatro del Siglo de Oro<sup>24</sup>. Frente a *El Anticristo* de Lope, pieza a la cual considera un engendro por su absurda y enrevesada trama, la comedia del mexicano le parece poseer "grandilocuencia épica y admirable arrojo para pintar desordenadas pasiones y afectos"<sup>25</sup>. En otra oportunidad alabará "la alta inspiración religiosa" que impregna al drama alarcóniano<sup>26</sup>. Es curioso el juicio del erudito, pues el simple cotejo de ambas obras basta para mostrar que se trata de congéneres, esto es, comedias religiosas de asunto bíblico destinadas a entretener a un público seglar, cuya composición pluriestamental lo hacía marcadamente heterogéneo. No pueden juzgarse, por lo tanto, en términos de sublimidad del tema y caídas en el mal gusto (categorías implícitas en la valoración), ya que la coexistencia de lo sublime con lo vulgar estaba exigida por las condiciones mismas del espectáculo. Sería muy fácil probar que el endriago de Lope —peor que el monstruo que lo motiva, en el parecer de nuestro crítico— es un endriago perfectamente funcional, en cuanto respuesta a un público de mil cabezas al que se pretende satisfacer con bromas rústicas (las del gracioso Baulín), con hipérboles caballerescas (la Luna a caballo), con imaginaria bíblica y dogmas religiosos. Hay, por lo demás, gracia, frescura y una vitalidad desbordante en Lope que hacen ver demasiado hosco, de nuevo, el ceño de don Marcelino. No es menos cierto, sin embargo —y en ello reside la validez del discrimen— que faltan totalmente en Lope una profundidad y una interiorización que sí están presentes en Alarcón y que en éste responden a las circunstancias particulares en que se inscribe su proyecto teatral.

Ya hemos dicho que, lamentablemente, no contamos con un estudio sistemático de las fuentes utilizadas por Alarcón. Las precisiones son aquí mucho más difíciles que en cualquier otro caso, debido a los múltiples cauces por que discurren el desarrollo y trasmisión del asunto y a los enormes hiatos que existen en nuestro conocimiento de la tradición apocalíptica durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. El prologuista a la edición de la *Biblioteca de Autores Cristianos* llega a conclusiones bastante decepcionantes:

"La inspiración del poeta en el texto bíblico es más de sentido general que concreteable en pasajes, aunque hay varios momentos de la acción que pueden referirse sin vacilaciones, por su transparencia, a los pasajes XIII, 1 y también II, 4 y II, 20, del *Apocalipsis*"<sup>27</sup>.

24. A. von Schack menciona un *Anticristo* de Calderón, que es a lo mejor el mismo auto representado en la fiesta del Corpus de 1640. (Cf. E. Cotarelo y Mori, *Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Impr. de la Rev. de Archivos, 1911, p. 71).

25. Lope de Vega, *Obras*, t. III, "Observaciones preliminares", p. LXXXIX. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893.

26. *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, Lib. General de V. Suárez, 1912, t. I, p. 64.

27. N. González Ruiz. *Teatro teológico español*, Madrid, Bibl. de Autores Cristianos, t. II, p. XXX.

Son conclusiones que, como se ve, no ayudan mucho, pero cuya escasez depende de complicaciones de la cosa misma. La investigación queda pendiente y creo que no dará resultados seguros si no se esclarecen primero los caminos, niveles y modalidades en que se transmiten las leyendas y el saber apocalíptico en la Península<sup>28</sup>. Por el momento y a la espera de tal estudio, esbozaré algunas observaciones con el solo propósito práctico de fundamentar un aspecto del análisis.

Más que al mismo *Apocalipsis* veo ligada esta comedia, por su espíritu y en su texto, al *Libro de Daniel*. Es un detalle interesante que mientras se hace una única referencia explícita al escrito de Juan (III, 15), a Daniel se lo menciona por lo menos tres veces (II, 3, v. 1074; *ibid.*, v. 1309; *ibid.*, v. 1389). Ya en *La cueva de Salamanca* Zamudio había aludido al banquete del rey Baltazar, mostrando interés burlesco en un episodio que pertenece al libro del mismo profeta (*La cueva*. . . II, 9; *Daniel*, 5). La alusión aquella debe situarse dentro del referente escatológico que a menudo poseen los chistes del gracioso. Es un germen minúsculo de algo que dará lugar más tarde, con mayor elaboración, al sueño del Juicio Final por parte de Sancho, en *El semejante a sí mismo*. Añádase —y esto sí que es concluyente— el pasaje en que Alarcón describe el animal apocalíptico y que sigue casi al pie de la letra el relato de Daniel:

Vi salir del mar hinchado  
una bestia, cuyo aspecto  
daba terror a la tierra,  
guerra amenazaba al cielo.  
Era admirable de horrible,  
sin semejanza ni ejemplo  
en cuantas fieras y monstruos  
han dado nombre a los tiempos.  
Corvas uñas le formaba  
y agudos dientes el hierro,  
con que deshace coronas,  
pisa y despedaza cetros.  
Su portentosa cabeza  
era armada de diez cuernos,  
cuyas puntas amenazan  
diez diferentes imperios.  
A la Asiria Babilonia  
llegó el Decacomu horrendo,  
y allí en medio de los diez  
otro germinó pequeño.  
Este ilustraban dos ojos  
como de hombre, y en acento  
humano hablaba una boca  
en él horribles misterios (I, 1).

---

28. Incluso un libro como el de K. Aichele, *Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und Gegenreformation* (La Haya, M. Nijhoff, 1974), pese a su pomposo y pesado título, no aporta nada en materia de fuentes.

Salvo los primeros cuatro versos, que remiten al *Apocalipsis* XIII, 1 como ya indicaba González Ruiz, los restantes versos transcriben la poderosa visión de Daniel:

“Seguí mirando en mis visiones nocturnas y vi la terrible cuarta bestia. Era espantosa y extraordinariamente fuerte; tenía dientes de hierro enormes; comía, trituraba y el resto lo pisoteaba con las patas. Era diferente de las bestias anteriores y tenía diez cuernos. Yo estaba observando los cuernos, cuando en esto despuntó entre ellos otro cuerno pequeño, y tres de los primeros fueron arrancados, para dar cabida al nuevo. Este tenía como ojos humanos y una boca que decía palabras insolentes” (VII, 7-8; v. además VII, 11).

De la misma manera, la inclusión de las mujeres “líbica, etiopisa y egipcia” (III, 4) que, como esclavas, entretienen ocios y ansias del Anticristo, se inspira en el texto de *Daniel* (XI, 43), el cual habla de que los países de Libia, Etiopía y Egipto han de caer bajo el dominio del rey infernal. Todo esto permite, en principio, sostener que hay una vinculación estrecha entre el drama religioso de Alarcón y el *Libro de Daniel*. Esto es seguro; pero es difícil saber si esa vinculación es directa o múltiplemente mediada por los jalones de propagación de las leyendas del Anticristo y del Juicio Final. Las varias menciones de las Sibilas —de Cumas (I, 9), Sambete (I, 13), de Eritrea (II, 3); *passim*— hacen pensar que hay otro estrato —¿culto, tradicional?— incorporado en la obra<sup>29</sup>. El Merlín de las obras anteriores se junta ahora a sus hermanas en el vaticinio, las Sibilas, que, como hemos dicho, forman con Joaquín de Fiore la trinidad profética vigente en el “otoño” de la Edad Media y más acá de ésta. Y no es posible pensar que el *corpus* sibilino, casi siempre relacionado con los oráculos políticos, se aduzca en *El Anticristo* como materia supersticiosa, pues lo mismo lo profieren representantes del mal como las bocas de Elías verdadero y de la mártir Sofía. Hay una eventual vena popular que pugna por trasparecer en la obra. Porque pese a la escasa variabilidad última de los ingredientes que componen el repertorio apocalíptico, hay un saber oral que se trasmite de generación en generación, a través de la catequesis y a través de los sermones y que se va degradando —es decir, vitalizando— en el chiste plebeyo de la aldea o de la urbe, de la vida comunal en suma. El *Libro de Daniel*, con su contenido histórico que más adelante señalaré, me parece convivir, por lo tanto, con cauces probables de inspiración popular, muy difíciles de precisar y aquilatar con justeza.

En el interés y en la estimación de Alarcón por el escrito de Daniel han podido pesar, además, varias circunstancias. ¿Es impropio sospechar que estas líneas iniciales del profeta:

“El rey dijo a Asfemes, jefe de los eunucos, que de los hijos de Israel y de las familias de los reyes y de los grandes escogiera jóvenes que no tuvieran ningún defecto. Tenían que ser de hermosa presencia y de buen

<sup>29</sup> Para el complicado problema de la transmisión de los textos sibilinos, v. Valéntin Nikiprowetzky, *La Troisième Sibylle*, Paris - La Haya, Mouton, 1970. Las Sibilas son esas figuras que cruzan la Edad Media desde San Agustín hasta Miguel Ángel.

juicio y bien instruidos, y bien educados, dignos de permanecer en el palacio del rey”<sup>30</sup>.

no debían sobresaltar a un lector en las condiciones de Alarcón? La armonía y la compostura que aquí se exigen de los jóvenes contrastarán a lo largo del escrito, con el abundante panorama tetratológico que en él se nos presenta. En los sueños y en las visiones que asaltan a los reyes o al protagonista, predominan imágenes en constante metamorfosis. La monstruosidad parece radicar, más que nada, en estos cambios de apariencia, en las transformaciones incesantes del ser animal. El sueño de las cuatro bestias y los correspondientes imperios que sobreviene a Daniel (VII) es un caso extremo, pero en el fondo participa de la misma lógica, caracterizada por la presencia de los cuernos como marca exterior de lo monstruoso. El episodio posterior del carnero y del macho cabrío (VIII, 3-9) refuerza el simbolismo apocalíptico en que las cabezas zoológicas se conciben como equivalentes a los imperios y los cuernos al gobierno de los príncipes, reyes o emperadores. Sin embargo, la alegoría política es leída por Alarcón en relación con su mitología personal. El signo en la frente (o en la mano) es testimonio de su aberrante singularidad individual, que liquida y acaba, por lo demás, con el privilegio de la cabeza como exenta de mácula corporal. En una palabra, desde el punto de vista de sus lecturas, Daniel es su Ovidio, una especie de *Metamorfosis* bíblicas, grávidas, es posible inferirlo, de un poder fantástico sobre la mente del dramaturgo. El Minotauro deambula en estas páginas, ante sus ojos, libre y poderoso, dominando un laberinto de símbolos que termina por vencerlo.

*El Anticristo* representa el ascenso de un hijo de la tribu de Dan desde un oscuro origen incestuoso hasta rey de vastos dominios entre Babilonia y el África. Para ocultar la mancha de su nacimiento, da muerte a su madre, despeñándola en una sima; y logra que un falso profeta difunda entre la gente su calidad de Mesías. La intriga transcurre en una geografía vaga, deliberadamente fluctuante, a veces en un paisaje no exento de grandeza (yermos galileos cercanos a Betsaida y Corozáin, ciudades de Babilonia y Jerusalén), que gradúan muy bien el progreso y el triunfo del Anticristo como amo del mundo. Quienes se oponen a su poder serán Sofía, virgen primero enmudecida y luego martirizada por él; y el verdadero profeta Elías, que vuelve desde los cielos a desenmascarlo. Otros mártires, harto extraños, serán el judío Eleazar, alcalde de Jerusalén que, una vez convertido al cristianismo, testificará *post-mortem* con su cabeza cortada; y el criado Balán, que ha de ser igualmente un imprevisto testigo de la fe. Finalmente, el Anticristo es derrotado por un ángel con espada llameante.

Desde las imágenes del sueño del falso Elías, que ya hemos transcrito, hasta la nota más sostenida que escuchamos en el diálogo entre el Anticristo y su madre (I, 2), es claro que se configura una visión en que lo monstruoso se mag-

---

30. *Daniel*, I, 3-4.

nifica y se agiganta, en una suerte de hipérbole cósmica<sup>31</sup>. Trasfondo bíblico, por cierto, pero intensa proyección subjetiva también. **Monstruo, vestiglo** —términos antes pronunciados sólo en sordina o decididamente escamoteados en el teatro de Alarcón— alcanzan ahora un relieve abundante, con énfasis y ostentación<sup>32</sup>. La deformidad de la figura, mil veces amplificadas, coincide aquí con la maldad moral y teológica en su grado más extremo, absoluto habría que decir desde el punto de vista ortodoxo, pues el Anticristo es el diablo en vestidura mortal, el demonio hecho hombre. Reaparece y sobresale, por lo visto, el viejo prejuicio bíblico y cristiano-medieval de la correspondencia entre la carne y el espíritu, la ecuación inequívoca entre la apariencia repugnante y la miseria del alma. A su vez, el mal y lo deforme se extienden más allá del sujeto, al marco familiar y al linaje. Lo monstruoso en la línea genealógica adopta la forma del incesto, motivo que si bien es común a muchos Anticristos (figura también en el de Lope), adquiere en Alarcón matiz y vibración de veras peculiares. No se nos habla de un simple incesto, sino de una cadena incestuosa, pues el abuelo Manzer ha cohabitado con su virgen hermana Sabá; y la hija de esta conjunción, Abá, violada también por su padre, dará a luz al Anticristo, que volverá a mancillarla. La ascendencia del Anticristo se revela, entonces, como la plena antítesis de la concepción virginal, cosa que resalta el efecto de una obra indudablemente ligada al culto mariano. Todas las mujeres que preceden al Anticristo serán vírgenes violadas, en una suerte de contra-partenogénesis que es bastante explícita en el diálogo:

que fue su Madre virgen inviolable  
después y antes del parto, y yo con esto  
incestuosa madre vine a hacerte  
en la cuna, en el parto y en la muerte.

Con lo cual el origen de Merlín, producto de demonio y de doncella, descrito en *La cueva de Salamanca*, reencarna ahora en una especie teológica más alta.

El parlamento de la madre comienza de una manera que ya podemos considerar como característica del dramaturgo:

Hijo de maldición, ya, ¿qué afrentoso  
título habrá que a tu maldad no cuadre?

Si ponemos este apóstrofe contigo al verso de *El semejante*. . . largamente comentado, tendremos el anverso y el reverso de un mismo complejo de tensiones. El “duro padrastro mío” y el “enemigo padre” de allá se truecan ahora en este “hijo de maldición” pronunciado por la madre, diseñando un esquema que saca a luz el odio que electriza las relaciones familiares. Y adviértase que,

31. *El Anticristo* es el drama alarconiano que más se acerca al lenguaje y a la ontología sensible con que se construirá la *Summa* escénica de Calderón. Parece situarse en la intersección entre la “monarquía dramática” de Lope y la imponente empresa teológico-teatral que inaugura y representa Calderón de la Barca.

32. Cf. I. 2, vv. 118. 172. 225; II. 9, v. 1698; *passim*.

con incomparable coherencia, de nuevo un “ya”, en el centro del verso, es el nudo frágil y exactísimo que enlaza esos endecasílabos<sup>33</sup>.

De acuerdo a las nociones embriológicas muy endeble de la época, la madre se refiere al momento de la gestación, a ese imperceptible instante en que el cuerpo puede comenzar a vivir o deshacerse para siempre en la nada:

Yo, desdichada, deste grave exceso  
concepto fui: pluguiera al cielo santo  
que el informe embrión fatal suceso  
al reino trasladara del espanto,  
antes que organizado el mortal peso,  
del alma se informara para tanto  
escándalo del mundo, pues naciendo  
di ocasión a delito más horrendo.

La obsesión y el deseo de morir sin ver la luz, en el interior del seno materno, vuelven a aparecer en la réplica del hijo:

Si tan malo nací, si tan nocivo  
genio asistió a mi concepción primera,  
a ti te culpa, culpa al hado esquivo,  
que me informó de condición tan fiera.  
De ti nací, por culpa tuya vivo:  
acusa a tu descuido, que debiera  
a un hijo de tan torpe ayuntamiento  
fabricar en la cuna el monumento.

Este retroceso a los orígenes, a las entrañas maternas donde se jugaba la partida azarosa del espíritu y del cuerpo, implica un desesperado desplazamiento para justificarse a sí mismo, en la mortal condición que la vida distribuye. Al contaminar de deformidad la familia y la ascendencia, se proyecta en ellas una culpa que pretende liberar de la falta individual, al par que determina una peculiar versión del pecado original, en que éste deja de ser el estigma del género o de la especie humana y pasa a anidar en el círculo familiar. Esto nos recuerda la broma, brevemente comentada en que Zamudio hacía de Adán y Eva nuestros “últimos padres”, aliando así pecado original y virtualidad escatológica de una manera que no es ajena, en lo substancial, a ésta de *El Anticristo*. Simplemente, lo que era allá estocada cómica se orquesta y se desenvuelve ahora con sello trágico.

Toda esta pugna intrafamiliar culmina con la muerte que el Anticristo da a su madre. El crimen forma pareja, y hay que juntarlo, con otro parricidio que se tematiza en *La crueldad por el honor*, donde es el padre el asesinado por su hijo<sup>34</sup>. Esta muerte de ambos padres, en lugares teatrales distintos, debe finalmen-

33. Me refiero a *El semejante a sí mismo* en un artículo que aparecerá pronto en la *Revista Iberoamericana*.

34. Como no habrá oportunidad de volver sobre esta comedia, introduzco aquí una nota extensa sobre ella.

A través de su misma composición, es posible advertir que el parricidio constituye el centro de la comedia, su tema dominante y el motivo impulsor de la intriga. Desde el inicio

te ponerse en relación con el suicidio de Licurgo en *El dueño de las estrellas*, para atestiguar una energía violenta, hondamente agresiva, que se impone en el teatro de Alarcón. Dos parricidios, a la postre, y un suicidio que ocurre en la misma presencia del Rey (veremos que se trata de un regicidio disfrazado, y regicidio es, tanto en lo inconsciente como en el derecho de la época, un crimen equivalente al parricidio) no son poca cosa en un repertorio de veinte y tantas piezas. Ellos despliegan un panorama de fuerzas anti-familiares que signa con una huella doliente la sensibilidad escénica de esta dramaturgia.

Hay un aspecto más, en el cuadro de lo monstruoso, que parece privativo de *El Anticristo*. Incestuoso, horrible en su apariencia externa, el personaje posee además una dimensión antes no vislumbrada: la complacencia en el sufrimiento, una voluntad sádica que goza en imaginar y en aplicar diversas formas de tormento a sus víctimas:

Anticristo: Parte a ejecutar, Elías,  
 en él y en cuantos cristianos  
 me ofenden, los más tiranos  
 tormentos, las más impiâs

del Acto I Nuño Aulaga, quien vuelve de Tierra Santa al reino de Aragón, manifiesta su amor por su hijo, el caballero don Sancho. "Ay, hijo de mis entrañas", exclama al oír su nombre, (I, 2), en una curiosa expresión que nos recuerda que la madre del Anticristo se llama Abá. ("Abba es nombre de Siria, en hebraico, y, en latín y en griego significa padre", escribe A. de Palencia en su *Universal Vocabulario en latín y en romance*, 1490, reproducción facsimilar, Madrid, 1967, p. ii). De hecho, la usurpación de la persona del rey, a quien se parecía mucho Nuño, surge como plan de éste para ayudar a "subir" a su hijo. Con toda exactitud, el Acto I finaliza con una terrible alternativa para Sancho: o conquistar la mano de quien ama, o entregar la cabeza del usurpador, esto es, de su padre. (En este sentido, el objetivo de Sancho proyecta en imaginación lo que de verdad ocurrirá en *El tejedor de Segovia*, donde el héroe asistirá al espectáculo de la cabeza cercenada de su padre). De este modo, el Acto I queda plenamente estructurado en torno al conflicto padre-hijo. El Acto II recalca la oposición y sitúa en el medio de su desarrollo escénico el enfrentamiento de Nuño y de Sancho, ahora ya reales enemigos. El diálogo que tiene lugar entre ambos, junto a un curso de agua que divide sus respectivos territorios, es un verdadero parlamento entre beligerantes. Así, la comedia concluirá realmente con la muerte de Nuño a manos de su hijo, lo que se confirma al pronunciarse allí el nombre de la comedia, de acuerdo al broche de oro convencional en esta clase de espectáculos: "Nuño: El abrazo postrero / hijo, y la muerte me da. / (Abrazanse, y Sancho levanta el brazo como para dalle, y se entran). Sancho: Un tan honroso rigor / alma tiene de piedad; / que es generosa crueldad / *La crueldad por el honor* (III, 21)." Tienen razón los críticos al considerar lo que sigue de la obra como un debilitamiento sin justificación. En realidad, se trata de una coda catártica, en que el desplazamiento del contenido (Sancho no es hijo de Nuño, sino de Bermudo) vela psicológica y moralmente la fuerza del parricidio dramatizado. Al hacer manifiestos estratos que estaban latentes en otras comedias, se operan inversiones interesantes: no es ya el hijo el forastero, sino el propio padre. A diferencia de *El semejante*. . . y sus refundiciones, el peso de la anagnórisis recaerá en el hijo, quien compartirá la ceguera que antes pertenecía al padre. Además, el motivo del doble se desplaza en una generación, asciende de los hijos a los padres, pues Nuño es ahora un "tan verdadero trasunto" (v. 1510) del rey. Por último, habría que agregar, como leve incrustación autobiográfica, el personaje Pedro Ruiz de Aragón (suena casi igual al hermano mayor del dramaturgo), que obviamente no figura en la fuente identificada por Alarcón, la *Historia de España*, del padre Mariana.

penas que inventó el romano,  
 el scita y el macedón;  
 a Fálaris, a Nerón,  
 a Decio y a Dioclesiano  
 pide cuantos instrumentos  
 fabrican dolor tan fuerte,  
 que aun más allá de la muerte  
 puedan pasar los tormentos.

Elías Falso: Voy a vengar tus enojos.

Anticristo: Si es que mis pesares sientes,  
 de suplicios diferentes  
 forma un jardín a mis ojos (III, 17).

Con esto, y sólo con esto, adquiere el personaje estatura neroniana a los ojos de su autor. El supremo mal, parece querer decírsenos aquí, es creación continuada del mal, activa y multiforme causación del padecer. Como don García, el mentiroso, goza imaginando falsedades, el Anticristo se realiza en la invención del dolor. Es su forma personal de paraíso. Por otra parte, si recordamos que la propiedad del cuerpo era sentida por algunos personajes como tortura lacinante (Leonardo, en *El semejante...*, según veíamos), resultará claro que estamos aquí ante un embrión de teodicea, una perspectiva según la cual todo cuerpo sufriente o contrahecho es producto de un mal activo, en constante proceso de actualización. El Anticristo se eleva, en consecuencia, a figura absoluta en cuanto sujeto y objeto del mal, esto es, como monstruo que deforma los cuerpos del prójimo.

Un último punto. La primera imagen del Anticristo, destinada a grabarse en la admiración de los oyentes, es ésta: “Salen el Anticristo, vestido de yerba, y su madre, de pieles” (I, 2). ¡Parecen, sin duda, un grabado de De Bry! Esta desnudez escénica, esta apariencia ferina transmiten la visión de un Anticristo indiano, que está en los antípodas del hombre palaciego descrito por Campanella: (“vestito di molle vesti”, v. *supra*). Al mismo tiempo, el contraste entre esta barbarie y los centros de civilización luego mencionados (Babilonia, Jerusalén) crea una articulación apta para que surja un cierto sentimiento histórico. Y las catacumbas de tierra en que deben vivir los cristianos perseguidos proyectan otra luz sobre este fondo primitivo, ya no exótico, sino en correspondencia con los tiempos heroicos de la religión.

### Los dos Elías

Estos dos profetas, idénticos en sus nombres pero opuestos por completo en el significado de sus misiones, hay que verlos como una nueva manifestación del doble alarconiano. A los dos Enricos de *La cueva de Salamanca*, a los primos gemelos de *El semejante a sí mismo*, se agrega ahora este duo profético, uno apóstol del Anticristo, impulsor el otro de la causa cristiana. Lo que era unidad y convergencia, semejanza en la actitud y en la acción en las comedias anteriores, se hace ahora escisión, en la plena oposición de las figuras. En razón de ello, resulta que el tratamiento del doble atraviesa toda una gama lógica-imagina-

ria en el teatro de Alarcón: complementariedad, identidad y antítesis. Veremos en seguida que el giro y la matización de estas nociones permiten comprender relaciones más amplias dentro de este conjunto dramático, ya no de personajes o de parejas, sino de comedias enteras que interactúan entre sí, desdoblándose, oponiéndose y, ocasionalmente, reflejándose unas en otras.

El falso Elías se presenta como un galileo a quien el Anticristo insufla un sueño engañoso que lo hace creer en su condición mesiánica. El personaje tendrá una larga trayectoria, que en nada se difumina y que posee, por el contrario, un acusado relieve. Hombre de yermos y de tierras pobres (“ladrón de Galilea”, lo califica su adversario), el falso Elías llega hasta las puertas de Babilonia, cuya grandeza admira con la estupefacción del forastero. Masas de seguidores y de soldados lo acompañan. A todas partes, este capitán va con el signo del Anticristo grabado en la palma y desplegando el estandarte de su amo. En el Acto II, Elías recibirá órdenes de apoderarse de Egipto, Libia y Etiopía; en el Acto III, la misión estará ya realizada, pues vemos al Anticristo divertirse con las mujeres africanas esclavizadas en la campaña militar. Hasta el fin de su vida Elías secundará a su falso salvador.

El otro Elías, en cambio, se nos aparecerá en el Acto II más bien como un doctor, al sostener una larga disputa escrituraria con el Anticristo, en la cual ambos contrincantes hacen gala de sabiduría bíblica (II, 3). Debe hacerse notar que se trata de una extensa escena en versos endecasílabos<sup>35</sup>. La controversia parecería calcada, si no contuviera una evidente amplificación, de la que tiene lugar entre el mago Enrico y el doctor dominico en el desenlace de *La cueva de Salamanca*. Por lo mismo, podemos mirar ahora desde otro ángulo la “pareja” de los Elías: a la cara militar de uno, como capitán de conquista, se opone esta cara doctoral del otro, en una relación donde impera tanto el signo de la unidad como el de la oposición. Y, en otra conexión, de la cual veíamos insinuarse algo en la disputation mencionada, ellos plantean también el problema de la distinción entre el falso y el verdadero milagro. Las operaciones de la naturaleza y la falibilidad de los sentidos colaboran a veces para que un mismo fenómeno se pueda interpretar como indicio divino o como señal maléfica. En este punto, la condición angélica del demonio resulta más peligrosa que nunca<sup>36</sup>.

A Elías verdadero hay que ponerlo, en seguida, en relación con el aspecto ígneo y solar de la imaginación alarconiana, al cual nos hemos referido muy de pasada hasta aquí, pues esperamos desarrollarlo sistemáticamente cuando tratemos de *El tejedor de Segovia* y del tropismo nobiliario de sus personajes. Es oportuno, sí, desde ahora, para una mejor comprensión de Elías y de *El Anticristo*, reunir algunos antecedentes y fijar ciertas cosas.

En *La cueva de Salamanca*, en el momento del rescate de don García encarcelado, sorprendíamos un matiz icárico en la expresión de este apetito de liber-

35. ¿Se trata en realidad de una silva, como afirma Millares Carlo? V. op. cit., t. II, p. 474.

36. Cf. I. 14. vv. 823-26. Sobre los efectos milagrosos y su posible falsedad, ver II.

tad<sup>37</sup>. Se trataba allí de un levísimo pasaje, muy fragmentario, que convivía con la quema del libro de la prisión, suceso mágico que manifestaba, escénica y materialmente, la simpatía de Alarcón por el fuego y el despliegue de las llamas.

En *Quién engaña más a quién* se nos cuenta un delirante deseo de acercamiento al sol, como si la locura consistiera en pretender apoderarse de la raíz de la luz:

Locos hay por mil caminos;  
mas nadie lo puede ser  
tanto como este español.  
Yo soy testigo que un día  
que dio en que engastar quería  
en una sortija el sol,  
por cogella no cesó  
de dar saltos contra el cielo,  
hasta que el oscuro velo  
dé la noche lo escondió (II, 6).

Aparece aquí como locura, en la forma de lo extraño y de lo insólito, lo que será en los personajes alarconianos síntoma pertinaz, esfuerzo sostenido por alcanzar y arrancar el secreto todopoderoso del Sol<sup>38</sup>.

En el caso de la presente comedia, la dimensión ígnea se muestra primero en el sueño de la madre, cuando está a punto de dar a luz al hijo maldito y, posteriormente, en la voluntad del malvado por incendiar el mundo:

soñé en cambio de pequeño infante  
breve centella al mundo producía,  
que dilatada en término distante,  
voraz incendio al cielo se atrevía;  
y en veloz precipicio en un instante,  
Faetón segundo, al suelo descendía,  
llenando, si de llamas, de escarmientos  
cuanta ocupan región los elementos (I, 2).

Ahora bien, esta especie de complejo neroniano de arrasar el mundo a través del fuego (ya hemos visto que en III, 17 se cita a Nerón entre los príncipes del mal), se duplica y halla su más alta expresión plástica en la historia del carro ardiente de Elías en que éste, conducido por Enoch, asciende hacia el cielo, cruzando la atmósfera y las nubes (II, 3). Es la transfiguración del monte Tabor, versión bíblica que equivale a lo que, en la mitología pagana, pudieran representar la apoteosis de Hércules y los ascensos y caídas solares de Icaro y Faetón<sup>39</sup>.

37. Cf. mi "Alarcón", monstruo de Indias. (*La cueva de Salamanca*)", *Rev. Ib.*, 1981.

38. En *La verdad sospechosa*, el mentiroso, en uno de sus máximos momentos de autoconciencia, quiere competir con Eróstrato (*La verdad. . .*, I, 8).

39. Alarcón vive en Sevilla desde 1606 hasta 1608. ¿Vería allí estas pinturas de Pahecho?: "Don Fernando de Rivera, duque de Alcalá, que probablemente había visto el Pa-

Constatamos, en consecuencia, una plasmación de visiones ígneas que poseen valores contradictorios, pues lo mismo expresan acciones negativas y destructoras que sirven como experiencias de máxima exaltación espiritual. Nerón y Elías, el verdugo de los cristianos y el profeta de los mártires; el incendio de Roma y la transfiguración del Tabor, todo ello se junta y se concentra en una sola llamarada, exhibiendo un poder de aglutinación por encima de las disyunciones conceptuales que exige la ortodoxia.

En este sentido, la interpretación alarconiana de la dualidad del Anticristo y de Elías es evidentemente muy personal. Elías se toca aquí con Helios, en una asociación metaglóscica que no era imposible en la época<sup>40</sup>. Por lo mismo, el personaje tiende a destacarse tal vez más de lo que era lícito en los tiempos que corrían para España. Pese a estar aherrojado en su misión de doctor y de exégeta, pugna por sobresalir y asumir su verdadero ser de profeta, como muestra el que su controversia sea seguida por el espíritu de profecía (II, 3, *ad finem*; II, 4, "Elías Solo"). A esta altura ya es claro, sin embargo, que profeta y Anticristo está unidos en una misma atmósfera ígnea, que baña a los dos como en coronas de fuego. Se contraponen, qué duda cabe, pero mediante un contraste complejo y nada esquemático, pues la transfiguración de uno sublima la monstruosidad del otro, librándolo *in vivo* e *in actu* gracias a un proceso de elocuente poderío plástico. Sobre este fundamento, ya no causa sorpresa que la invectiva del Anticristo al final de la obra recoja ecos y repita pasajes de la inicial profecía de Elías. Este había dicho:

Generación depravada,  
rebelde y adulterina. . . (II, 4);

y el Anticristo, antes de morir:

Adúltera y depravada  
generación. . . (III, 24).

Invertidos como en un espejo, los ecos y las imágenes nos proponen una sabiduría, no de contraposición de los símbolos, sino de convergencia y de fusión.

---

lacio del Té en Mantua, le encargó (a Francisco Pacheco), en el año 1603, un techo para el piso principal de la Casa de Pilatos, por el precio de mil ducados. Por no conocer la técnica del fresco, pintó al temple, sobre tela; en un espacio decorado de grotescos, sobre fondo negro, hizo unas fábulas. Son figuras en suspensión, fuertemente escorzadas, que habían de representar la Apoteosis de Hércules, Ganimedes, Astrea, Perseo, Faetón e Icaro, esto es, afortunadas o desdichadas vestiduras vistas desde abajo". (Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, trad. de Pedro Marrades, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 67. En la página siguiente, hay una reproducción de "El carro de Faetón", fig. 9). En su *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas* (Sevilla, 1649), Pacheco da consejos de cómo pintar algunos temas sacros, entre ellos el del Anticristo (v. ed. de G. Cruzada Villaamil, Madrid, 1886). Ver además, aunque no se refiere a Alarcón, A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C., 1961.

40. Ver G. Demcrsson, "Un mythe des libertins spirituels: le prophète Elie", in M. Ba-taillon et alii, *Aspects du libertinisme au XVIIe siècle*, Paris, Vrin, 1974, pp. 105-20.

### El gracioso Balán

En un artículo dedicado a estudiar especialmente la función del gracioso, J. Casaldueiro ha puntualizado lo siguiente:

“De ahí que el gracioso entre en el desenlace trágico. Balán es uno de los graciosos que mueren trágicamente; su suplicio y su muerte, en lugar de tener la sublime alegría del estilo elevado, van acompañados de la nota cómica que corresponde al estilo ínfimo”<sup>41</sup>.

A continuación quisiera detenerme un poco más en esta singularidad del gracioso, sobre todo para ponerla en relación con el conjunto de la obra, pues es la interacción suya con los demás elementos de la estructura dramática la que le otorga cabal sentido.

Desde que se nos presenta Balán, lo vemos oscilar entre la chocarrera actitud que se atribuye al rústico (es un pastor) y una seriedad que alcanza a veces un grado sensible de poesía. Por ejemplo, inmediatamente después de las escenas del falso Elías y del diálogo del Anticristo con su madre, escuchamos el hermoso lamento que pronuncia el pastor por las arrasadas ciudades de Betsaida y Cozoaín:

Términos son estas peñas  
que con el cielo compiten,  
de las dos ciudades bellas,  
a quien del tiempo las huellas  
aún reliquias no permiten.  
Esas aguas cristalinas  
que veis de la sierra al fin,  
bañan de Cozoaín  
las ya invisibles ruinas;  
y éstas, que muestra el bermejo  
terreno hacia el Aquilón,  
llanto de Betsaida son,  
si otra edad fueron espejo (I, 3).

No deja de tener lirismo y melancolía este sentimiento, bastante insólito en el panorama del teatro del Siglo de Oro, que podríamos denominar de las “ruinas invisibles”. No sólo la civilización, sino hasta sus restos han desaparecido para siempre en esta doliente visión. Es un aspecto de sensibilidad histórica introducido por el gracioso, que parecería el menos adecuado para transmitirnos esta conciencia meditativa ante el pasado.

En el Acto II, esc. 5, asistimos al intento de volar por parte de Balán. Confiando en el poder milagroso del Anticristo y seguro de que contará con su ayuda, pretende llegar a través del aire a Babilonia:

---

41. “El gracioso de *El Anticristo*”; *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, p. 141.

(Arrójase Balán de la sierra al teatro como para volar)

Balán: ¡Ay de mí!

El Mesías no es Mesías;  
decidlo vos, piernas mías,  
pues por creerle os perdí.

Caminante: ¿Estáis vivo?

Balán: Vivo estoy  
desde la cintura arriba (II, 5).

Balán: ¿Qué demonio me ha engañado  
para fiarme de ti?  
Tener alas entendí  
y sin piernas he quedado (II, 6).

Es claro que estamos aquí ante la versión cómica de Icaro y, por lo tanto, frente a una ínfima antítesis del carro de Elías. Así como Elías y el Anticristo se exaltan en la ascensión ígnea, así Balán mima, es decir, imita y remeda, cojeando la aventura mayor. Lo que en el Anticristo y el profeta es dinamismo del espíritu, para el bien o para el mal, acá es farsa del cuerpo, hilarante descompaginamiento de un Icaro maltrecho. La escena es una variante del sueño de Sancho en *El semejante a sí mismo*, en cuanto introduce también el caos en el cuerpo, el desajuste y el descoyuntamiento de los miembros. Por otro lado, el hecho cómico recupera un tipo de verosimilitud que tendía a evaporarse mediante los increíbles milagros de la tramoya. Pese a lo loco del gesto de Balán, con él vuelve la sensatez escénica al espectáculo, que halla su equilibrio entre la alta esfera que poetiza y esta caída de Balán, que sanamente y entre risas, nos trae y devuelve a la tierra.

Al mismo fin tiende, en lo principal, la disputa entre Balán y Cristiano acerca de los nombres de santos de sus respectivas religiones. La cómica competencia, como de entremés, en que por cada santo cristiano o judío se sacan un pelo de la cabeza, es remedo y burla de la seria controversia en que antes participaron el Anticristo y Elías. La cabellera y el “casco de calabaza” anticipan ya, en una atmósfera de irrisión, la cabeza parlante del desenlace; y la retahila de santos nos recuerda, por su parte, los conjuros que el miedo provocaba en los criados de otras comedias.

Hacia el final de la obra, luego que Balán ha sido torturado por apostatar, no pierde ocasión de seguir haciendo a su amo objeto de escarnio:

Anticristo: Acaba, llégate y di  
el secreto entre los dos.

Balán: Pues, ¿cómo si tú eres Dios,  
hay secretos para ti?  
Mamóla: éste es el secreto  
que descubrir he intentado  
a tanto pueblo engañado (III, 20).

El chiste es similar a la expresión que Zamudio había usado en *La cueva de Salamanca* (II, 2). Este detalle, junto a varios contactos textuales que es posible especificar<sup>42</sup>, se suma a otro más evidente, el común episodio de las cabezas parlantes. La escena es casi un calco de la anterior, y el bufete que aparece reproduce sin duda el de la habitación de Enrico. La acotación, en *El Anticristo*, es la siguiente: "Parece la cabeza de Eliazar sobre un bufete, y debajo dél ha de hablar Eliazar. (...) Habla la cabeza" (III, 21; cf. *La cueva* . . . I, 6; II, 7). Y estas semejanzas materiales no son menores que las diferencias de sentido. Lo que era antes broma dirigida a un criado, es ahora testimonio de un anciano mártir; lo que era allá producto del miedo y de la cobardía, es acá muestra del más alto valor, el inspirado por Dios; lo que era en *La cueva* . . . burla truculenta y grotesca, es en *El Anticristo* dignificación espiritual de orden religioso. No deja de ser sorprendente este juego de duplicaciones y contrastes, que establece extrañas relaciones entre ambas comedias, la mágica de sus años tempranos y este drama religioso terminal. Manejando módulos semejantes, escenas prácticamente invariables, organiza el autor dos mundos de rango y jerarquía muy diferentes. Y entonces uno se pregunta qué es lo que objetiva y metodológicamente conviene destacar aquí: ¿el uso de objetos incambiables en esferas axiológicas por completo desiguales? ¿O, más bien y por el contrario, la ruptura y la igualación de las jerarquías, el hecho de que una misma cabeza lo sea de un delincuente ajusticiado y de un mártir que muere en defensa de la fe? Dicho con más claridad. ¿estamos ante un desplazamiento artificioso entre jerarquías indiscutibles, o ante un caso concreto e insospechado de democracia barroca? La pregunta es difícil de contestar, no porque sea retórica, sino porque supone un conocimiento de las modalidades prácticas de transgresión durante el Barroco que, hasta al fecha, no poseemos. Sospechamos, sí, que hay en este período avasallantemente aristocrático zonas de fuga de la imaginación, filtraciones prácticas que, en objetos y en materialidades, depositan un coeficiente de igualdad —igualdad imposible, desde luego, nunca consciente y sólo confusamente imaginada. Es posible que el único agente de democracia en el Barroco sea la muerte, la democracia del polvo y de la nada. ¿Acaso Góngora no deshacía sus propios túmulos regios, cantados en un soneto, en la pompa sin valor y sin rango de otra composición, auto-satírica, diríamos<sup>43</sup>. Es un caso en parte análogo a éste de Alarcón que analizamos. Posiblemente la transposición y lo que nos parece ruptura de jerarquías, entre una cabeza plebeya que habla desde el más allá en *La cueva de Salamanca* y otra milagrosa y teológica que testifica en *El Anticristo*, se deban a este trasfondo póstumo y no sean sino el don y la gracia de la muerte.

### El espacio de los mártires

Hemos indicado que el drama desplaza su acción desde los desiertos palestinos hasta las ciudades de Babilonia y Jerusalén. El contraste de los dos mun-

42. *La cueva* . . . I, 13, vv. 691-2; *El Anticristo*, I, 2, vv. 281-2.

43. Ver y comparar los sonetos 136, 137 y 138 de L. de Góngora, en la edición de B. Ciprijaukaité (*Sonetos completos*. Madrid. Castalia. 1968). con 118 y 119 de la misma edición.

dos permite ostentar, ante los ojos casi siempre ignaros de los visitantes, el poder colosal de las construcciones humanas. Desde las afueras de Babilonia, se realza y se admira la altura de las murallas que constituyen su recinto:

**Caminante:** Veinte leguas tiene el muro  
de circunferencia, y tiene  
de altura cincuenta estados,  
y doce de latitud;  
tanto, que en la plenitud  
de su cumbre emparejados  
van seis carros, y de Belo  
(que ésta es mayor maravilla)  
la torre tiene una milla  
desde el chapitel al suelo (II, 5).

Y, en otra ocasión, se nos habla de la torre de Nemroth (II, 3, vv. 1382-5), aludiendo una y otra vez a la actitud bíblica que condena las obras del hombre como hijas de una soberbia irreflexiva ante el poder de Dios. Esta especie de teodicea de la civilización, que aparece intermitentemente en Alarcón a la vista de grandes y gigantescas construcciones materiales y que pugna con su actitud positiva ante la creatividad mágico-tecnológica, se orienta en nuestra comedia a una singular percepción natural y artificial.

Efectivamente, a comienzos del Acto III, entra el Anticristo en Jerusalén y recibe las llaves de la ciudad de manos de su alcalde, el anciano judío Eliazar. Al fin de la breve escena, el Anticristo ordena a Eliazar proceder a la construcción del templo de Sión, obra que ha de mostrar al mundo sus poderes:

**Anticristo:** Desde hoy  
da principio al edificio  
del templo, con prevención  
de que en grandeza, hermosura,  
riqueza y arquitectura  
exceda al de Salomón.

**Eliazar:** A servirte me consagro  
tanto, que el templo ha de ser  
milagro de tu poder  
siendo tu poder milagro (III, 1).

Ahora bien, inmediatamente en la escena que sigue y gracias a esa virtud casi mágica de contigüidad a que nos va acostumbrando Alarcón, se nos presenta el espacio profundo en que los cristianos perseguidos luchan por su fe, preparándose al martirio:

**Anticristo:** Tú, capitán, parte al monte  
Hermón y Tabor, y en él  
hallarás a la cruel  
Sofía, que a su horizonte  
da luz, habitando oculta  
sus cuevas con mil cristianos:

tiemble al rigor de tus manos  
 la aspereza más inculta  
 Prende, martiriza, mata  
 los rebeldes en mi injuria (. . .)

Elías falso: De sangre ha de ser un mar  
 la gruta más escondida (III, 2).

De esta manera, la comedia, que nos propone a menudo una extrema oposición de planos cósmicos (vv. 23-4, 268-9, 413-4, *passim*), que se abre con la sima en que la madre es despeñada y se cierra con el monte que traga al Anticristo, nos diseña aquí un espacio simbólico, cuya estructura ya se nos ha hecho familiar. Pese a su simplicidad, hay repliegues que conviene observar.

Primero, la abierta contraposición del templo de Jerusalén y las cuevas de los cristianos se hace interior a éstas, en la medida en que las grutas se hallan situadas bajo el monte Tabor. El espacio, como en una caja china de la imaginación, reproduce abreviadamente el contraste vertical, pero cambiando de sentido, pues las alturas no son ya obra de la soberbia humana, sino paisaje de transfiguración. Es como si las catacumbas comunicaran, por dentro y en sus entrañas, con el cielo y su esplendor. Cuesta no ver aquí una variación de la cueva de Salamanca, ese espacio que parecía volar hacia la catedral. Segundo, el carácter bárbaro del ambiente nos trae a la memoria esa Escitia y esa Libia que eras hermanas, en cuanto regiones remotas, del Perú y de las Indias. Contra Babilonia y su torre, a diferencia de Jerusalén y su templo, los lugares cristianos constituyen “la aspereza más inculta”. Lo oculto es también lo inculto; y sabemos en qué medida la rima entrega los ecos más fidedignos del lenguaje interior. Es difícil no ver aquí, en este espacio oculto e inculto de los mártires, una reivindicación plástica y silenciosa de las márgenes indianas, esa periferia todavía no reconocida en las jerarquías mentales del tiempo y la nación del dramaturgo<sup>44</sup>. En otros términos: el espacio mágico que había quedado soterrado, aunque latente, bajo el recinto catedralicio donde triunfaba el dominico; la obra de ingeniería, esto es, de magia natural incrustada en lo hondo de la tierra de México, se vuelven ahora catacumbas cristianas en expectativa de la resurrección. El mensaje de Elías —Sol de salvación— alienta y alimenta el espíritu de los que esperan.

La presencia y la significación de este espacio no concluyen aquí. Al final del drama, cuando el Anticristo resulta definitivamente derrotado por el poder del ángel, alguien ve su caída en estos términos:

44. Leemos primero: “Rey desde el indio suelo al macedonio” (I, 13, v. 778), que puede ser indicación, sin anacronismo, de los dominios del Anticristo en los primeros siglos del cristianismo. En cambio, más adelante Sofía dice: “desde el oriente español, / hasta el antípoda indiano” (III, 6), con lo cual nos comunica con un espacio ausente en el plano temático, pero vívido y operante en el interior de la obra. Véase esta sorprendente etimología de Rodrigo de Santaella en el prólogo “Al lector” de su traducción de Marco Polo: “Y esto parece que quiso decir el nombre primero, que, o tenfa, o le fue puesto, llamándola Antilla, que parece que por corrompimiento de vulgo diziendo de Antindia, que quiere dezir contra India, como antecristo contra Cristo. . .” (*Libro delas cosas maravillosas* (1503), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles. 1947, p. 13).

Judío 1:        ¡Ay de mí! De las Olivas  
                   el monte se abrió, y en vivas  
                   llamas sepultó a los dos (III, 24).

El monte de las Olivas se visualiza, por lo tanto, lisa y claramente como un anti-Tabor, que en vez de ser ámbito de transfiguración, es antro de castigo y condenación. Las llamas que eran allá medio del ascenso espiritual, se hacen aquí fuego infernal. Estamos, en consecuencia, ante la mutación de un mismo espacio y una misma entidad sensible en su exacta antítesis, de un modo congruente a lo que ocurre en la pieza cuando el Demonio encarna en la apariencia de la virgen Sofía. La ilusión escénica, ya en el cuerpo humano o en la masa proteica de un monte, crea centros en donde los polos del Bien y del Mal se interpenetran, en donde Virgen y Demonio conviven a sus anchas.

La unidad profunda que subyace a este espacio y la coherencia imaginativa con que ha sido creado, encuentran dos sorprendentes confirmaciones adicionales. Ya habíamos visto, en el caso de *La cueva de Salamanca*, cómo tras la leyenda del marqués de Villena era posible vislumbrar el mito del Minotauro y del laberinto de Creta. Mediante mecanismos de inversión el autor parecía escamotear y subrayar el vínculo; así, los meandros del laberinto se transformaban en la cueva lisa y sin repliegues donde moraba el mago Enrico. Pues bien, la escena de la cabeza de Eliazar, episodio a todas luces ajeno a la tradición apocalíptica, tiene como única justificación interna, a mi juicio, su cercanía y contigüidad, en *Macabeos* (2, VI y VII), con el martirio de los siete hermanos asesinados por Antíoco. El procedimiento de Alarcón, en la selección de sus materiales, no deja de ser sumamente ilustrativo, al ocultar y revelar una vez más las conexiones significativas. Nos propone a Eliazar, añadiendo el elemento de la cabeza parlante, y deja a los siete jóvenes mártires soterrados, conviviendo, por decirlo así, con las siete víctimas del Minotauro y con los siete estudiantes de artes mágicas en Salamanca. La combinación del núcleo destacado con el trasfondo que se omite es casi una estrategia constante, que permite al dramaturgo recrear en su espíritu un mito original y decisivo.

Pero hay más: es harto plausible que, en la estratigrafía de fuentes y de influencias que están en la base de esta obra, haya también una franja que pertenece a la leyenda de los Siete Durmientes de Efeso. La leyenda, que parece estar ya configurada en el siglo V, con la versión siríaca de Jacob de Sarug, cuenta la historia de siete jóvenes cristianos que, perseguidos por Decio, son enmuralados vivos en una caverna de Efeso. Después de 300 años y más, los jóvenes despiertan —resucitan, más bien— para encontrarse en pleno triunfo del cristianismo<sup>45</sup>.

45. Ver L. Massignon, "Les sept dormants d'Ephèse (*Ahl-Al-Kahf*) en Islam et en Chrétienté", *Revue des Etudes Islamiques*, 1964, pp. 59-112; 1955, pp. 93-106. Este artículo resume y pone al día numerosos trabajos anteriores del gran arabista francés (v. *Opera minora*, 3 vols., Beirut, Dar Al-Maaref, 1963). Y sobre todo, este *opus magnum* de los estudios arábigos del presente siglo: *La passion de Husayn Ibn Mansur Hallaj*, Paris, Gallimard, 1975, 4 vols., que hace constantemente referencia a la tradición mencionada (cf. pp. 248. 347. 696. *passim*, en el tomo I). Los textos orientales de la leyenda, traduci-

La leyenda, muy conocida en la Edad Media, posee una doble vertiente: una cristiana, que se constituye gracias a las versiones latinas de Gregorio de Tours (538-594), traducción y resumen del antecedente siríaco<sup>46</sup> y que recogerá, entre otros, Jacobo de Vorágine en su *Leyenda áurea*; y otra árabe, cuya cristalización más prestigiosa está incluida en el *Corán* (Sura XVIII, llamada con razón por Massignon el “Apocalipsis islámico”) y que, en virtud de esto y a diferencia de la suerte de la versión cristiana, tendrá un largo porvenir y gran vigencia en el espíritu musulmán, llegando a ser objeto de la plegaria del viernes en el culto oficial<sup>47</sup>. Los detalles externos y más ostensibles que se relacionan con *El Anticristo*, para no hablar de la afinidad íntima de los elementos ya mencionados (caverna, los siete mancebos, etc.), son los siguientes: el nexo escatológico, pues el despertar de los durmientes anticipa y garantiza la resurrección de los cuerpos en el Juicio Final; su relación con Elías, que será figura central en las dos versiones, pero sobre todo en la musulmana; y el clima general de expectativa ante la resurrección, situado en el ámbito críptico de las catacumbas. En todo caso, el interés por la leyenda debió reactivarse en la primera mitad del siglo XVII, pues en las *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (tomo XIX, 1662), figura una con el mismo título –*Los siete durmientes*– bajo el nombre de Agustín Moreto, dramaturgo semi-contemporáneo de Alarcón<sup>48</sup>.

En correspondencia con lo anterior, la intuición del espacio da cabida, en *El Anticristo*, a una perspectiva teológica de la historia. Ya hacíamos ver, en un dos al italiano, pueden verse en Ignazio Guidi, “Testi orientali sopra i Sette Dormienti di Efeso”, *Atti della R. Accademia dei Lincei*, Serie Terza, vol. 12. Roma, Salviucci, 1884, pp. 343-445.

46. Ver Minge, *Patrologia Latina*, t. LXXI, París, 1879: *De gloria martyrum*, “De septem dormientibus apud Ephesum”, XCV, col. 787-9; e *Historia septem Dormientium*, col. 1105-18. La versión de G. de Tours ha sido editada también por B. Krusch, “Gregorii Turonensis Passio VII Dormientium apud Ephesum”, *Analecta Bollandiana*, XII, 1893 y traducida por Mary Rose, *The Historia Septem Dormientium of Gregory of Tours translated with notes* (M.A. Thesis, inédita, Univ. of Washington, 1933). Ver, además, Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Impr. de E. Maesta, 1919, pp. 280-1.

47. Ver L. Massignon, “Le culte liturgique et populaire des VII Dormants Martyrs d’Ephèse: trait d’union Orient-Occident entre Islam et Chrétienté”, *Opera minora*, cit., vol. 3, pp. 119-80. Es sugestiva, además, una creencia islámica según la cual “quien recita la Sura del viernes, recibe un brillo en sus pies hasta el horizonte del cielo, que lo hará resplandecer en el día del Juicio, y los pecados le serán perdonados”. (*Enciclopedia Cattolica*, XI, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 442-4). Es casi, un efecto de tramoya, de éstos a que nos tiene acostumbrados Alarcón.

48. Cf. A.F. von Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, t. III, p. 477. (Trad. de E. de Mier, Madrid, Impr. y Fundación de M. Tello, 1887). Hay una descripción del argumento en Moreto, *Comedias escogidas*, Madrid, Rivadeneyra, 1911, pp. XXXVI-XXXVII.

La expresión era en la época un refrán (v., por ejemplo, Tirso, *La villana de la Sagra*, I, 19); y un refrán de larga duración, pues todavía lo vemos aludido en Galdós: “Pues en el nuevo régimen... crecería la suma hasta llegar a una cifra capaz de quitar el sueño a los siete durmientes y aun a los siete sabios de Grecia que dormían el sueño eterno” (*Torquemada en el Purgatorio*, II parte, cap. 12, ed. Alianza, p. 384).

pasaje relativo a Balán, cómo se desarrollaba cierta conciencia y sensibilidad ante el pasado, por la desaparición de ciudades enteras, antaño majestuosas. La alusión a Betsaida y Corozáin es, así, profecía cumplida, admonición evangélica dolorosamente comprobada por los hechos<sup>49</sup>. El lenguaje del Anticristo hace vivamente sensible este paso del tiempo, entendido por él como progreso en su triunfo y en su dominación sobre la tierra:

Anticristo: Parte a Babilonia, pues (. . .)  
que allí le dispone el cielo  
la infancia a mi monarquía.  
De allí la potencia mía,  
propagada a todo el suelo,  
vencerá cuantos estima  
soberbios reyes el mundo,  
desde el centro más profundo  
al más elevado clima (1, 3).

Esta historización del espacio, de acuerdo al providencialismo bíblico-agustiniano, es lo que da interés e importancia al vínculo de *El Anticristo* con el *Libro de Daniel*, que antes tratábamos de enfatizar. No hay libro, en el Antiguo Testamento, más pleno de sensibilidad para las transiciones históricas, más receptivo al alzarse y derrumbarse de los imperios. Con fuerte condensación cronológica, por medio de un increíble *raccourci* de los tiempos antiguos, vemos desfilar y sucederse los reinos asirio-babilónico, medo, persa, macedonio y seleucida-ptolomaico. Desde Nabucodonosor y aun de antes de Antíoco, transcurren reyes y dominaciones ante los ojos videntes del profeta. E. Renan lo dijo ya con elegancia muy suya:

“En un sens très réel, cependant, *Le livre de Daniel* a été le premier essai de philosophie de l’histoire”<sup>50</sup>.

Tal hipersensibilidad histórica penetra en alguna medida en *El Anticristo*, que sitúa su anécdota en el umbral de una fase decisiva para el progreso espiritual de los tiempos, el avance e instauración del cristianismo. ¿Típica propaganda contrarreformista inspirada en la historia sagrada, en la etapa heroica de los primeros tiempos?<sup>51</sup> Sí y no. Sí, por cuanto este retorno a las catacumbas equivale a lo que Lope y Calderón hacen en el escenario, celebrando los “triumfos de la fe” en el Extremo Oriente o dondequiera haya mártires católicos; no, en cuanto la actividad misionera contemporánea, sobre todo la de la Compañía de Jesús, no se presenta en sus territorios concretos, las Indias de Oriente o de Occidente, sino en lejanías históricas primitivas y escatológicas al mismo tiempo. Es esta perspectiva sobre la historia, este élan para recorrer las edades del mundo

49. La insistencia en las dos ciudades, con notable intensidad, se da también en los parlamentos de la madre del Anticristo y del profeta Elías.

50. E. Renan, *Histoire du peuple d’Israel, Oeuvres complètes*, vi, Paris, Calmann-Lévy, 1953, p. 1214. Dos recientes comentarios de Daniel son: M. Delcor, *Le livre de Daniel*, Paris, 1977; y A. Lacocque, *The Book of Daniel* (trad. ingl., con prefacio de P. Ricoeur), London, SPCK, 1979.

en el horizonte inminente del Juicio Final, lo que da tan acusado perfil a la figura de Elías. Pese a que es en el comienzo un doctor, un hábil disputador, el personaje tiende a escaparse, a revelar más y más su condición profética, ligada peligrosamente a la tercera edad anunciada por Joaquín de Fiore. Esto ocurre en toda la obra, en el conjunto de sus tensiones interiores y de sus fecundas contradicciones. A pesar de que ratifica constantemente sus postulaciones de ortodoxia (Sofía es la Iglesia perseguida, la sapiencia teológica, etc.), su más profundo sentido tiene a crear su claroscuro y una fusión en que reside su trascendencia artística. Recapitulo simplemente, para finalizar, los momentos descritos. Expresiones casi idénticas en la profecía de Elías y en la imprecación del Anticristo; espacios e imágenes cuyos significados contrarios se funden y compenetran plásticamente: pareja de profetas que crea una ambivalencia ante el milagro; cabeza de mártir que es fiel metamorfosis de la cabeza de un criminal; demonio travestido en virgen: son de veras muchas instancias para no considerar *El Anticristo* un caso de extrema tensión orientado a sobrepasar las oposiciones vigentes. Conato frustrado, sin duda, pero no menos cierto en su misma impotencia. Y vale la pena quedarse con imágenes que, aisladas, parecen adquirir mayor fuerza: el Tabor de Elías, plásticamente uno en su arte de llamas con el monte de las Olivas que devora al Anticristo. El infierno y las lenguas de fuego de la transfiguración espiritual están hechos de la misma substancia, parece insinuarnos el lenguaje escénico de Alarcón. En tal época, en una nación como España, las materialidades imaginarias socavan y subvierten, arrinconadas y marginadas también, una teología manifiesta e inconvencible. No se imponen, claro está; pero transmiten un mensaje que hace más oscura y ardiente la era inquisitorial, en que tantos humildes y anónimos "anticristos" sucumbieron en hogueras ad maiorem gloriam Dei.

University of California, San Diego