

Violencia y Reconciliación: La transformación de la *historia de José y sus hermanos* en el teatro hispánico del siglo XVII

Francisco Peña Fernández
University of British Columbia, Okanagan

1. Introducción

Dentro de la narrativa bíblica, el conflicto de Caín y Abel sirve como paradigma de lo que algún crítico ha definido como “mito del monoteísmo” (Schwartz).¹ A través de éste, narraciones del *Antiguo Testamento* como la del enfrentamiento de los hijos de Adán reflejan

from one perspective, a system in which identity depends upon rejection of the Other and subjection of the Self, from a different perspective, these same narratives offer a critique of such a system by depicting the enormous cost of such identity. (Schwartz 31)

De esta manera, se sugiere no sólo que la violencia hacia el “otro” que la Biblia describe es una directa consecuencia del desarrollo de la identidad del pueblo hebreo, sino que también el mismo texto es consciente de los peligros asociados a este proceso.

Dentro de esta dialéctica entre el proceso de identidad y el surgimiento de la violencia, la figura de Yavéh constituye, la mayor de las veces, el centro y productor de oposiciones entre las partes enfrentadas: Moisés en contra de numerosas naciones extranjeras; Josué en su enfrentamiento con los cananeos; Israel frente a los filisteos; Elías en oposición a Ahab y Jezebel, etc. Pero si nos ceñimos al libro de *Génesis* y tomamos el concreto ejemplo del enfrentamiento entre hermanos, existe todo un grado de matices que es necesario tener en cuenta.

Caín y Abel son el caso más evidente de opuestos y distintos que se enfrentan. En el surgimiento de la violencia, sin duda la figura de Dios tiene una posición central, en tanto que los hermanos no sólo son diferentes en su oficio y en sus respectivas personalidades, pero también en su relación con Yavhé; diferencia que termina desembocando en conflicto que finaliza con el asesinato del hermano menor y con el castigo del mayor. La violencia y ante todo el conflicto entre estos primeros hermanos no sólo crea un final trágico, sino –sobre todo– sin posibilidad de resolución.

¹ Varios estudios se han aproximado al fenómeno de la “otredad” como germen de conflicto. Schwartz lo ha hecho entendiendo, de modo original, la narrativa bíblica como inspiración y referencia en la percepción y creación de modelos de otredad en la sociedad occidental: “Cain kills in the rage of his exclusion. And the circle is vicious: because Cain is outcast, Abel is murdered and Cain is cast out. We are descendants of Cain because we too live in a world where some are cast out, a world in which whatever law of scarcity made that ancient story describe only one sacrifice as acceptable still prevails to dictate the terms of a ferocious and fatal competition” (Schwartz 3).

El redactor de *Génesis* es especialmente cuidadoso en describir una situación inicial similar en el caso de Jacob y Esaú: favoritismo y diferencia. En este capítulo, tenemos incluso una profecía en la que se nos adelanta el futuro conflicto: “En tu seno hay dos naciones, dos pueblos se separan desde tus entrañas: uno será mas fuerte que el otro, y el mayor servirá al menor” (*Génesis* 25, 22).² Por otro lado, el texto también insiste en que los hermanos son “completamente diferentes,” tanto en su físico, oficio y talante. El conflicto está servido pero, justo en el momento de su culminación, lo que parecía que iba a culminar en un desenlace similar al de Caín y Abel cambia radicalmente de trayectoria y la aparición de una inesperada actitud de perdón deja al lector completamente sorprendido: “Pero Esaú corrió a su encuentro, lo estrechó entre sus brazos, y lo besó llorando” (*Génesis* 33, 4).

El libro de *Génesis* conforme se va acercando al final, pone un especial interés en mostrarnos casos de enfrentamientos en donde la otredad y la diferencia existen, aunque aquélla sea muy amortiguada por los casos de filiación entre los protagonistas, finalizando con una historia realmente sorprendente de enfrentamiento entre hermanos.

Nuevamente, en la historia de José y sus hermanos, los sentimientos de rechazo y diferencia ponen en funcionamiento el conflicto. El favoritismo de Jacob hacia el mayor de los hijos que concibiera con su amada Raquel enciende la envidia de los diez hijos mayores del patriarca (medios-hermanos de José) hasta el punto de empujarlos al deseo de matarlo, para acabar en cambio vendiéndolo como esclavo.

Lo realmente llamativo de la historia de José es que el proceso de resolución del conflicto y reconciliación entre las distintas facciones es aún más sofisticado y de mayor alcance que en las relaciones de Jacob y Esaú. Especialistas en estudios bíblicos como Jacob Licht o Robert Alter han observado que la historia de José y sus hermanos es uno de los relatos más cuidadosamente compuestos y estructurados de la Biblia. Lo más interesante en la estructura de la historia de José es que, de la misma forma que relatos como los de *Las Mil y una noches* o la literatura homérica, la historia que narra el enfrentamiento entre los hijos de Jacob posee una estructura de anillo (*Rinkcomposition*). La historia de José no finaliza con la reconciliación de José con sus hermanos y con el reencuentro del héroe con su padre, sino que se integra de nuevo al principio de la historia, finalizando en Egipto y no en la tierra de Israel. José elige permanecer en Egipto y renunciar, al casarse con una egipcia, a una parte importante de su propia identidad. Como lo había sido entre Esaú y Jacob, el perdón es la manera de acabar con las diferencias y conflictos entre hermanos y la renuncia, en este caso no al orgullo sino también a la propia identidad, constituye la fórmula para reconciliar a los hebreos con los egipcios. Es por ello que, a pesar de que la historia de José es una narración bíblica sobre el conflicto entre hermanos (aún más “otros” por el hecho de ser hijos sólo del mismo padre), nos ofrece un modelo de resolución de

² Todas las citas bíblicas se realizan por la *Biblia de Jerusalén*.

conflicto que no es ya exclusivamente entre miembros de un mismo pueblo, sino entre dos pueblos diferentes.³

2. El deseo del desencuentro

Hemos de considerar la cultura que llamamos barroca, una cultura desarrollada para reducir, no solamente la inquietud religiosa –como tantas veces se ha dicho–, sino toda la inseguridad producida como consecuencia del largo período de cambios que las sociedades del Occidente europeo venían conociendo desde algunos siglos atrás. (Maravall 1981, 178)

En el presente trabajo deseo presentar un análisis comparativo de tres dramas religiosos del siglo XVII hispano que presentan y transforman la historia bíblica de José y sus hermanos: una comedia, *Los trabajos de Jacob*, de Lope de Vega, y dos autos sacramentales, *Sueños hay que verdad son* de Calderón de la Barca y *El Cetro de José* de Sor Juana Inés de la Cruz.⁴ El principal interrogante sería: cómo una historia de reconciliación y encuentro tan compacta como este relato bíblico puede encajar en un momento de desencuentro entre “otros” como el siglo de Oro español. En este sentido, se trata de colocar la perspectiva de Swartz al revés, ya que lo más interesante sería ver no cómo el texto bíblico influye en la realidad histórica y social, sino cómo ésta última necesariamente tendría que modificar al texto bíblico.

El estudio de adaptaciones teatrales en el Siglo de Oro posee un especial interés para entender a una sociedad en donde la mayor parte de la población, a pesar de vivir en la pobreza, siente el ser cristiano viejo como un rango de distinción, orgullo e identidad (Fernández Álvarez 745). Las representaciones dramáticas son un lugar de encuentro de un público entusiasta con un autor que desea complacer a sus espectadores a la vez que satisfacer a aquellas entidades que lo subvencionan. El teatro, como señala Pamp, siendo el menos intelectual de los géneros literarios en la España del Barroco “se hizo portavoz de la cristiandad vieja y limpia; la justificó con su tradición heroica y nacional de esos cristianos viejos” (13). Hasta el siglo XV, tanto los autos sacramentales (Varey 362) como los dramas de temática bíblica se dirigían a un público mixto, compuesto por cristianos, moros y judíos. En cambio, en los siglos

³ Esto lo afirmo a pesar de ser consciente de que en el libro de *Éxodo*, que sigue a *Génesis*, el entendimiento entre hebreos y egipcios tenga un signo contrario, convirtiéndose los primeros en los esclavos de los segundos.

⁴ Indiquemos que la nómina de obras teatrales del Siglo de Oro que abordan el tema de la historia de José (y que sacamos de McGaha) incluiría *La Tragedia Josefina*, de Miguel de Carvajal (de 1535), la anónima *Las bodas de José* (aproximadamente 1575), otra de título *El más feliz cautiverio, y los sueños de José*, de Antonio Mira de Amescua, y una obra del rabino sefardí Isaac Aboba da Fonseca (de Ámsterdam), *El perseguido feliz* que McGaha entiende que se escribiría contemporáneamente a la de Sor Juana (226). Quizá la más interesante de la serie sea la primera, de la que dice McGaha (10): “The earliest Spanish drama on the story of Joseph, Miguel de Carvajal’s Josephine Tragedy, draws heavily on Muslim tradition in its lengthy and elaborate treatment of the episode of Joseph’s temptation by Potiphar’s wife, which the Bible quickly and succinctly recounts in a mere fifteen verses of Genesis 39.”

XVI y XVII se presentan ante un público cristiano que se complace en distinguirse de otros grupos y credos religiosos. Por otro lado, y como afirma Maravall, el teatro del siglo XVII “se revela como un producto literario fuertemente condicionado por su base social” (21), de la misma manera que su finalidad es primordialmente política. Paralelamente a la ideología conservadora y conformista que encuentra en la comedia un vehículo de promoción de una sociedad señorial y monárquica, las nuevas órdenes religiosas surgidas ante el fenómeno de la Contrarreforma, tales como los Capuchinos, las Ursulinas, Teresianas y, especialmente, los Jesuitas (Gil Fernández 357-76) tienen como fin fundamental el de incentivar la piedad del pueblo. El hecho de involucrar al pueblo en el conocimiento de las principales premisas teológicas del cristianismo católico se convierte, ante la amenaza de la “herejía” protestante, en un aspecto prioritario. El carácter no sólo intelectual sino ante todo dogmático de la fiesta del Corpus es lo que hace de los autos un género “tan atractivo para los dramaturgos-teólogos del Siglo de Oro español” (Wardropper 1953, 41).

Otro elemento que resulta importante tener en cuenta, ya que vamos a trabajar con la historia de José y sus hermanos, es que la violencia contra “el otro” se desarrolla entre comunidades y credos con los que existe una relación de hermandad, o mejor dicho de medio-hermandad, tal y como ocurre en el relato bíblico. Los judíos expulsados o los conversos perseguidos son o han sido también españoles, así como también lo son los moriscos. En el caso de los protestantes, son parte de la misma familia cristiana y, en muchos casos, se encuentran dentro de las lindes del propio imperio español.

3. La representación de la Violencia

Los trabajos de Jacob de Lope de Vega fue escrita entre 1629-30 (Morley & Bruerton) y representada por primera vez en 1635.⁵ Como ya señalamos, la obra de Lope es una comedia y, a pesar de ser su tema de inspiración bíblica, su propósito es el de entretener y no el de instruir, como ocurre con los autos sacramentales. A diferencia de éstos, la comedia de Lope carece de personajes alegóricos, aunque sin prescindir del constante uso de la tipología bíblica de raíz cristiana.

Tanto en la Edad Media como posteriormente en los siglos XVI y XVII, la historia de José es no sólo un tema de gran acogida en las representaciones teatrales, sino también en las artes pictóricas (ver *infra* nota 13). Una de las escenas de esta historia que realmente tuvieron una admirable aceptación fue sin duda la de la tentación de la mujer de Putifar, no sólo por el evidente mensaje moralizante sino también, qué duda cabe, por la tensión dramática y sexual de la misma. Para un autor como Lope, al que tanto le gustaba complacer a su público, tener que prescindir de una escena así tuvo que ser difícil. Como nos indica McGaha en la presentación de esta obra (9-12), en estos momentos la Inquisición no ve con buenos ojos que una obra de carácter

⁵ También en ese año se publica, en la *Parte XXII* (Madrid, 1635). Para la datación cronológica ver Morley & Bruerton (versión española 398-99).

religioso recogiera tales contenidos. Pero realmente Lope no renuncia completamente a dicha escena (Putifar), sino que la desvía. Utiliza la referencia a la misma para introducir la obra.⁶

Es interesante que la obra de Lope no dé comienzo con la escena de enfrentamiento entre los hermanos, sino que en cambio opte por recordar al público la tentación de la mujer de Putifar (sin escenificarla), personaje femenino al que Lope da el nombre de Nicela. A ella José comenzará a contarle sus pasadas desgracias remontándose a los primeros episodios del relato bíblico. Lope también añadirá una subtrama, completamente fruto de su imaginación, paralela a la fallida seducción de la mujer egipcia. En Canaán, la sierva Lida rechaza al villano Bato y, en cambio, opta por tratar de seducir –sin éxito– al virtuoso Benjamín, hermano menor de José:

Aquí no pudo la envidia
ni encubrirse ni enfrenarse;
que comenzaron por ella
a ser los hombres mortales. (vv. 91-96, Menéndez Pelayo ed. 52)

Uno de los aspectos que más llaman la atención de la adaptación que Lope hace de la historia de José y sus hermanos es que tanto el principio de violencia como el del conflicto entre los mismos está en gran medida conectado con la referencia o el eco de la figura de Caín en la obra. El primer aspecto que hace esta conexión evidente es el hecho de insistir especialmente en el pecado de envidia como motor del conflicto, insistiéndose al mismo tiempo en los paralelismos que existen entre este hecho y las causas del primero de los crímenes de los que la Biblia nos habla.

El deseo de crear una relación entre el crimen de Caín y el de los hermanos de José se enfatiza aún más a través de una referencia a una leyenda apócrifa que fugazmente se menciona en la obra. Los envidiosos hermanos son metafóricamente relacionados con Caín a través de la bebida de la sangre de la víctima: “comiendo de sus envidias / y bebiendo de su sangre” (vv. 131-32, Menéndez Pelayo ed. 52).⁷

⁶ A este respecto McGaha indica que “Nicela’s attempt to seduce Joseph quickly follows. The episode is handled with remarkable decorum; Miguel de Carvajal had presented the seduction scene in far more graphic, erotic detail in his Josephine Tragedy, but the Inquisitional censors in Lope’s time would surely not have tolerated such a scene in a religious play” (102).

⁷ Caín asesina a su hermano Abel, según la leyenda hebrea que aparece mencionada en *El Libro de Adán y Eva*, bebiendo su sangre. Esta leyenda debió haber circulado por España, ya que *La Biblia de Alba* la recoge en una de sus ilustraciones (Charlesworth).



Biblia de Alba, Caín asesina a Abel (miniatura)

La insistencia de Lope en asociar la historia de José con el conflicto entre Caín y Abel es aún más evidente en la inclusión de un episodio espurio procedente de la imaginación del dramaturgo. Una vez José se convierte en virrey de Egipto, un padre y una madre –Liseno y Fenicia– acuden ante él para presentar su caso. Su hijo mayor ha matado al más joven llevado por su envidia. El padre desea que su hijo homicida sea ejecutado; su madre, en cambio, acude a su defensa.

(Liseno) El mayor de mis dos hijos
de envidia mató al menor;
está preso: yo que muera
quiero, y Fenicia que no. (vv. 1176-79, Menéndez Pelayo ed. 69)

(José) Decís bien; mando que luego
le saquen de la prisión,
que Dios le dará castigo
de la sangre que vertió. (vv. 1182-85, Menéndez Pelayo ed. 69)

Curiosamente, el caso queda sin resolución, a pesar de que José decide finalmente poner al culpable en prisión, dejando la decisión final en manos de Dios.

Entiendo que esta llamativa insistencia que el autor tiene en recordar la figura de Caín a lo largo de la obra posee una intención bastante clara, en tanto que el conflicto entre José y sus medios hermanos está siendo conscientemente relacionado con un litigio que en la Biblia no posee ni resolución, ni tampoco nos dirige a una posibilidad de reconciliación entre las figuras enfrentadas.

Lope de Vega es bastante reiterativo, también a través de estas asociaciones, a la hora de establecer una evidente diferencia entre la conexión que existe entre José y sus medios hermanos y la que hay entre él y su hermano –tanto de padre como de madre–, Benjamín, al que también asocia tipológicamente con la figura de Abel:

Hoy resucita el clavel
a quien dio muerte Caín:
juntóse el espejo, en fin,
en que se miraba el viejo;
a tanta edad, grande espejo:
júntate a mí, Benjamín. (vv. 1977-82, Menéndez Pelayo ed. 80)

La adaptación de Calderón de la Barca, *Sueños hay que verdad son*, es un auto sacramental escrito y representado para la festividad de Corpus Christi de 1670 en Madrid.⁸ La relectura de Calderón de esta historia veterotestamentaria elude

⁸ En el *Diccionario* de Huerta Calvo & Urzáiz figura la siguiente entrada que juzgamos oportuno incluir íntegra: “JOSÉ [Sueños] Aparece encarcelado en Egipto (condenado por la supuesta violación de la mujer de su amo), junto a un Coperero y un Panadero; José interpreta un sueño de este último como profecía de que va a ser ejecutado en tres días, y éste se enfurece y le ataca, mientras el Coperero intenta defenderle; su imagen, en medio de ambos, con los brazos extendidos, simboliza a Cristo crucificado entre los dos ladrones. La profecía finalmente se cumple: el Panadero es ejecutado y al Coperero lo devuelven asu antiguo puesto, mientras que José queda a solas en la celda, lamentándose por el sufrimiento de su anciano padre y pidiendo al cielo noticias de él; se le aparece entonces la Castidad para mostrarle una visión retrospectiva: el momento en que ve a sus hermanos contando a su padre que una fiera lo había matado; al ver el dolor terrible causado a su padre, los hermanos empiezan a arrepentirse, pero luego le echan la culpa a los sueños de José. Terminada la visión, el Coperero conduce

a José ante el Rey para que interprete unos sueños que le tienen muy confundido; el éxito de su exegesis deja tan consolado al Faraón, que le premia con el virreinato de Egipto; Asenet, que contempla las actuaciones de José, empieza a sentirse atraída por él. La Castidad (abogada de José ante Dios) le aclara al Sueño (causante de su caída en desgracia) la alegoría que encierra la vida de José, a quien ambos visitan en la cárcel; bajo la forma de la bella Asenet, denuncia al Sueño por los daños producidos a José, y le pide una rectificación. La Castidad se ocupará, además, de revelar el resto de la su historia, señalando todos los episodios de la vida de José como una prefiguración de la figura de Cristo y de la institución de la Eucaristía. La Castidad, como personaje alegórico, insinúa la imprudencia de José (al referir el sueño en que el sol, la luna y las estrellas le reverenciaban) y señala el peligro innato en el ama de José (la mujer de Putifar), comparándola con pérfidos animales. La Castidad muestra también la visión de la llegada de los hermanos de José a Egipto en busca de trigo; éstos comentan la fama de bueno y liberal del virrey, y le presentan su petición mediante el canto que usan los mendigos de Canaán; José los reconoce, pero mantiene en secreto su identidad porque teme que hayan hecho con su hermano Benjamín lo mismo que con él. Rubén le habla de la esterilidad y el hambre que padece Canaán, pidiéndole que les venda trigo para su anciano padre; cuando José le pregunta si tienen otros hermanos, y le contestan que a uno lo mató una fiera, y que el otro se ha quedado en casa por ser demasiado joven, simula creer que son espías, y les pide como prueba que traigan a su hermano menor, quedándose con Simeón como rehén; es entonces cuando los hermanos advierten que están siendo castigados por sus pecados contra José. Éste, por su parte, pide al Coperio que haga tratar bien a Simeón en la cárcel y que ponga el dinero de sus hermanos en la boca de sus sacos de trigo. Sucede después la escena amorosa con Asenet; cuando José está a punto de declararse abiertamente, aparece el Rey, pero será para decirles que está en deuda con ambos y pedirles (por separado) que se casen, a lo que ambos acceden. El Coperio anuncia la vuelta de los hermanos de José, quien se muestra feliz tanto por poder hablar con Benjamín, como por haberse enamorado de Asenet; manda al Coperio que traiga a Simeón, que prepare un convite para sus hermanos y que, al llenar los costales de sus hermanos de trigo, ponga su copa de oro en el de Benjamín. Éste, durante la cena, se queda dormido en el pecho de José; cuando el Coperio denuncia que ha sido Benjamín quien ha robado el cáliz dorado, y José dictamine que tendrá que ser su esclavo, el resto de sus hermanos se ofrecen a servirle ellos, pidiéndole que permita a Benjamín volver con su padre; tras reconocer ya abiertamente sus pecados contra José, éste se da a conocer y les tiende los brazos. Salen entonces el Rey, Asenet y el resto de la corte buscando a José para celebrar la boda. Éste explica las analogías de su caso con la figura de Jesucristo: para McGaha, «el paralelo más obvio entre la historia de Josef y la pasión de Jesucristo [...] se encuentra precisamente en el hecho de que el discípulo Judas vendiera a Jesucristo, igual que Judá vendió a su hermano Josef (los nombres Judas y Judá son variantes del mismo nombre –Yehudá– en hebreo)». Aparece a continuación el Sueño, en un carro triunfal, para explicar el misterio encerrado en los sueños de Jacob, el Coperio, el Panadero y, sobre todo, del Faraón (los siete años de abundancia simbolizan la felicidad del hombre antes del pecado; los siete de esterilidad, es la época de tristeza previa a la llegada del Mesías; la boda de José y Asenet simboliza el casamiento de Cristo con la virtud). [Melquisedech] Cuando el Judaísmo y la Sinagoga invocan, a través de un conjuro, antiguos ritos sacrificiales de la ley Mosaica para demostrar que no puede haber ningún nuevo sacerdote con más autoridad, aparece en uno de los carros el sacrificio de José, unos haces de mieses para dar de comer al hambriento pueblo de sus ingratos hermanos. Tras la resurrección de Emanuel y de ser rechazada por el Judaísmo, la Sinagoga hace un último intento convocando de nuevo a los sacrificios del Antiguo Testamento; pero es en vano, ya que todos demuestran lo que verdaderamente son: tipos y figuras de la Eucaristía. Cada uno de los personajes del Antiguo Testamento sale acompañado del apóstol con el que se establece su correspondencia alegórica y negando al Judaísmo el auxilio que solicita: José sale con el Evangelista. [Espigas] Sale «de galán, entre las puertas de un palacio, y entre unos montones de trigo y haces». La Discordia señala que tuvo sueños de fertilidad, como indica el significado de su nombre, «aumento». En el final del auto vuelve salir en un carro, en una imagen que simboliza su profecía de siete años de abundancia y siete de hambre: «dando vuelta, se ve en el medio un jardín y una fuente con siete caños».

completamente el episodio de la mujer de Putifar y da comienzo con el presidio de José en Egipto, junto al copero y al panadero del faraón. Es interesante en este sentido que Calderón se sitúe para iniciar su obra en el ecuador de la historia original y al mismo tiempo en el punto de la obra en el que el protagonista vive los momentos de mayor desgracia.⁹

La historia está organizada y estructurada a partir de la conversación de dos personajes alegóricos, Castidad y Sueño. Castidad tiene que alertar al público de que la finalidad del drama es ante todo teológica y que, por ello, su significado está en estrecha relación con el misterio del Sacramento de la Eucaristía.¹⁰

No deja de ser llamativo que Calderón sea tan cuidadoso a la hora de establecer una simétrica estructura binaria para su obra, porque precisamente en el relato bíblico de José la dualidad o la división binaria constituye un aspecto de gran presencia e importancia en la trama: tanto José como el faraón tienen dobles sueños; el elemento binario se repite con la simultaneidad de los sueños del panadero y el copero; son dos veces las ocasiones en las que José cae en desgracia; son dos los viajes que los hermanos de José realizan a Egipto y en el caso del sueño del faraón, José infiere “quod autem vidisti secundo ad eandem rem pertinens somnium, firmitatis indicium est, eo quod fiat sermo Dei et velocius a Deo impleatur” (*Biblia Vulgata*, Genesis 41, 32).

Ya el título del auto de Calderón, *Sueños hay que verdad son*, ilustra en gran medida la intención temática del autor. No sería arriesgado considerar que Calderón elige la figura de José para introducir un tema como el sueño ya extensamente

[Redención] Condenado con su padre, el Género Humano, en la galera del Furor (figura del Demonio), mientras que Abel, Isaac y Noé intentan infundir ánimos, José queda callado para no aumentar la tristeza de su padre, pues José significa «aumento». Cuando José y el resto de los cautivos muestran su esperanza por el anuncio a Daniel de las hebdómadas por el ángel Gabriel, el Furor sale airado y «maltratándolos los encierra en una, que tendrá una reja de hierro». Tras la llegada de Emanuel, aparecerá ofrendándole unas espigas” (279-81).

⁹ La entrada correspondiente a José en el *Diccionario* de Arellano indica lo siguiente: “José (o Josef, nombre que significa «aumento o jefe»), hijo de Jacob, fue traicionado y vendido como esclavo por sus hermanos cuando éstos comenzaron a ver en él signos de su predestinación. Llevado a Egipto, fue nombrado virrey por el faraón, gracias a sus dotes de interpretación de los sueños, que permitieron a Egipto prevenirse de los siete años de malas cosechas; como encargado de administrar el grano almacenado durante los siete años de bonanza (un quinto de cada cosecha), José tuvo la potestad de facilitar el alimento a sus hermanos cuando en todas partes, excepto en Egipto (tierra afamada por su fertilidad), se padecía hambre; se establece así la alegoría con el pan eucarístico. La comparación entre la ingratitud de los hermanos de José y la de la raza humana, que perecería por completo si Dios tomara venganza de ella, establece un paralelismo –aludido a menudo en la patrística– entre Cristo y José. En la corte de Faraón recibió el nombre de Safnat Panéai, que significaba «el salvador», por lo que en la Patrística se le ve también como prefiguración de Jesús. El nombre de José corresponde a otros personajes bíblicos, entre ellos el esposo de María; McGaha señala que «como Lope, conserva la forma ‘Josef’ –transcripción más fiel del hebreo ‘Yosef’ que la forma castellana ‘José’– para el nombre de otros nombres propios »” (126-27; ver también Huerta Calvo Urzáiz 1996; McGaha 1997).

¹⁰ Recordemos que el tratamiento más extensor sobre este auto es el de la Introducción de McGaha en su edición del auto calderoniano para Reichenberger de 1997 (Calderón de la Barca).

elaborado en obras anteriores, sobre todo con lo que son sus dramas filosóficos y simbólicos tales como *La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo* o *El mayor monstruo del mundo*, y dramas de inspiración bíblica como *Barlaam y Josafat* o *Los cabellos de Absalón*.

El auto de Calderón, al tener necesariamente que ser más breve que la comedia de Lope, aborda una menor cantidad de episodios de la historia bíblica de José en la que se inspira y representa. La forma en la que el autor aborda estos episodios es de gran interés. La mayor parte del relato se desarrolla en el calabozo y a partir del diálogo establecido entre Sueño y Castidad, auténticos protagonistas de la primera parte. En la segunda, la narración y la forma de abordar el relato es múltiple. Comienza con la escena de la vuelta de los hermanos de José y la necesidad de explicar su desaparición frente a su padre, Jacob. Uno de los aspectos más curiosos es que esta escena, que cronológicamente es muy anterior en la versión original a las que se han sucedido anteriormente, es introducida al público como un sueño de José. Posteriormente, el orden temporal vuelve a dirigirse hacia el desenlace último del drama que finaliza con la interpretación del sueño del faraón, la liberación de José y su proclamación como Salvador.

La envidia es también, en la adaptación de Calderón, el motivo de conflicto entre José y sus medios hermanos, pero en esta ocasión ni siquiera se alude a una conexión entre este pecado y el episodio de Caín y Abel. En lugar de enfatizarse la violencia hacia José, Calderón prefiere concentrarse en el sufrimiento de este personaje. En este sentido, el dolor del protagonista constituye una virtud y es asociado a diferentes héroes del sufrimiento bíblico tales como Job. José va a representar ante todo la figura del Siervo Sufriente como evidente prefiguración de Cristo.

No se sabe con exactitud cuál es la fecha de composición del auto sacramental de Sor Juana, *El cetro de José*. Se ha sugerido que sería alrededor de 1680 (Méndez Placarte) Al leer la obra de la autora mejicana podemos en gran medida adivinar una clara inspiración o influencia tanto de la obra Lope como de la de Calderón, a pesar de que las diferencias entre el auto de la monja y las de los otros dos autores sean significativas. Aunque, según los especialistas, Sor Juana sigue fielmente el modelo calderoniano (Valbuena Briones 215), como tendremos oportunidad de ver, en este concreto auto encontraremos importantes diferencias con su predecesor.

Las figuras alegóricas que la autora elige para servirnos como guías y narradores de esta original interpretación o adaptación de la historia bíblica son bastante menos serias, aunque teológicamente tan sofisticados como los de Calderón. La autora colonial elige siete *siniestros* narradores: Lucero o Lucifer, su esposa, Inteligencia, su amante, Conocimiento, y sus hijas ilegítimas, Envidia y Conjetura.

A pesar de tratarse de un auto sacramental y no de una comedia, como en el caso de Lope, es claro que Sor Juana no quiere renunciar ni al elemento del entretenimiento como tampoco al del sentido del humor, que se desborda a lo largo de toda la obra. La burla acompaña, como si estuviera persiguiéndolo, a la figura de Lucero, el cual, ante la sospecha sin constatar de que Dios desea salvar a la humanidad del pecado original,

sufre de constantes ataques de nervios cada vez que la palabra “pan” –como alusión al Sacramento de la Eucaristía– se menciona.

Sor Juana es la única de los tres autores que da comienzo a su adaptación dramática de la historia de José con una clara escena de violencia que enfrenta a José con sus hermanos. Una voz que procede desde fuera del escenario alerta, posiblemente conmoviéndolo, al auditorio. La referencia a la envidia no sólo aparece, sino que es una de las figuras alegóricas del auto, además de estar involucrada en el inicio del conflicto. A pesar de ello, la indicación del conflicto fratricida entre Caín y Abel no sólo no aparece, sino que el episodio se elude de forma consciente. De hecho, el auto de Sor Juana vuelve sobre los primeros capítulos del libro de *Génesis*, ya que, como auto sacramental, es importante que el texto explique la causa bíblica que hace necesaria la redención de Cristo y con ello el Sacramento de la Eucaristía. La autora vuelve, por lo tanto, al episodio de la caída de Adán y Eva, enfatizando en cambio la maldición que recae sobre la tierra y la serpiente, evitando así, o al menos no recalando, la culpabilidad del género humano:

Bien se ve que intenta sólo
que vivas en eterna afrenta, Dios;
pues cuando se muestra más airado
por el delito con que el Hombre yerra,
no le maldice a él, sino a la tierra
y a ti, que en tal conflicto
te llama, entre las fieras, el Maldito. (vv. 169-75; Méndez Plancarte III, 205-06)

En lugar de volver sobre la historia de Caín y Abel como prefiguración del conflicto entre José y sus hermanos, asociando a la víctima, Abel, con la redención sacrificial de Cristo, Sor Juana, claramente, omite a propósito dicho episodio, pasando del pecado de Adán al de la alianza de Abraham con Dios. Abraham aparece como personaje en el auto y recibe la bendición de su Dios, asegurándosele que su descendencia será tan numerosa como las estrellas del cielo; capítulo que inicia la historia del pueblo judío como pueblo elegido.

y si puedes numerar
todas las luces del Cielo,
junta tu Generación
ha de ser, y descendientes;
y en Ella, todas las Gentes
alcanzarán bendición. (vv. 233-38; Méndez Plancarte III, 208)

4. Posibles vías de Reconciliación

Sin lugar a dudas, junto al conflicto y a la reconciliación como puntos cardinales del relato, el tema de mayor protagonismo en la historia de José y sus hermanos es el del conocimiento. Realmente, el conocimiento no sólo es el eje vertebrador de toda la historia, sino también la clave para la resolución de los conflictos que se van abriendo en la primera mitad de ella. Si volvemos sobre el relato bíblico, podemos apreciar que la falta de conocimiento –más que la envidia– es el factor que pone en marcha los conflictos, de la misma manera que la posesión del conocimiento constituye el principal elemento sanador de los enfrentamientos. Es necesario, de todas formas, adelantar que en el *Antiguo Testamento*, a pesar de que José destaca por su capacidad de conocer y de reconocer, el resto de los personajes, que carecen en cierta medida de esta virtud, no se sitúan entorno a José como antagonistas. Este hecho no evita que el héroe de la historia se vea constantemente “castigado” o “dañado” por el desconocimiento del resto de los personajes. Jacob desconoce estar provocando la envidia de sus hijos al favorecer a José; los hermanos desconocen el paradero de José, incluso Rubén o Judáh. Putifar, al no saber del engaño que su mujer ha urdido, condena al héroe a prisión. Por otro lado, la oportunidad de que el protagonista acceda al conocimiento y que los otros parezcan no poder hacerlo es lo que dará la oportunidad a José de triunfar, salvando su vida o su cautividad, en un primer lugar, y llegando a ser virrey de Egipto, en la segunda parte de la historia.

El tema del “conocimiento” –entendiéndose como dogma (Wardropper 1950)– es, por otro lado, una de las bases ideológicas en el espíritu contrarreformista de los siglos XVI y XVII. En la lucha entre protestantes y católicos, una cuestión básica no es solamente dirimir quién es más fuerte en las armas, sino ante todo quién tiene razón. Dentro de la Iglesia Católica, el surgimiento de órdenes religiosas con un talante ilustrado de difusor y baluartes del dogma es un claro ejemplo de este empeño. El hecho de que la historia de José fuera elegida por varios autores como medio de propaganda ideológica no es por otro lado baladí. Podríamos, de hecho, añadir este aspecto como una causa más dentro de las expuestas en páginas anteriores de la atención prestada a la historia de José por parte de autores del Siglo de Oro.

Si volvemos a la teoría de Schwartz sobre la formación de la identidad por medio del rechazo del Otro (31), en el caso de estos tres dramas de temática bíblica el conocimiento, a pesar de ser un aspecto conciliador en la historia original, posee la gran potencialidad de traducirse como elemento de violencia en sus versiones del siglo XVII. Este efecto contrario se desprende del hecho de que el conocimiento constituye una referencia identitaria entendida como oposición.

En el drama de Lope existen dos grandes ignorantes, Putifar y su esposa. Es con esta última con la que el autor juega para representar o personificar a la figura del hereje empecinado en su ignorancia. Es por ello por lo que Lope estructura la obra de forma que sea José el que desvele a su antagonista, que todavía no ha “dado a conocer su maldad,” el drama de su historia y de cómo fue vendido como esclavo a los

comerciantes. La historia, que hasta este punto no conmueve el duro corazón de la pérfida e infiel esposa, continúa deseando conmover el corazón de otros protagonistas y el de los espectadores que asisten al auto. Un ejemplo paralelo al anterior lo tenemos representado por los personajes de Bato y Lida en relación con la bondad y nobleza de Benjamín. A ambos se les dará una segunda oportunidad para arrepentirse, pero paralelamente, o necesariamente, esta oportunidad está estrechamente ligada con la idea de tener acceso a mayor cantidad de información.

Según Elizalde, “en la época de Calderón [...] la lucha contra las doctrinas heréticas se había transformado en una lucha contra la ignorancia teológica del cristiano medio” (154). En lo que respecta a este auto sacramental, uno de los aspectos que más interesan al autor es iluminar teológicamente el dogma de la Eucaristía a través de constantes alusiones y referencias a la Pasión de Jesús, con la que es asociada tipológicamente la historia de José. En su introducción a la historia, el Sueño se pregunta por la presencia de la Castidad en un lugar como una cárcel habitada por las “escorias del siglo” (v. 43) –alegorías de la figura de Morfeo–. En este caso, esta alusión se presenta en tres niveles diferentes no sólo al principio de la obra, sino a lo largo de todo el drama. En un primer lugar, la Castidad es representada en la figura de Asenet, hija de Putifar –personaje que no aparece escenificado en la obra– como modelo de virtud. La figura de la virtuosa hija contrastaría con la de sus progenitores. En segundo lugar, la presencia de José en el cautiverio recordará la escena de la Pasión en la que Jesús es recluido en el palacio de Caifás (Mc 14, 53-65; Lc 22, 54, 63-71; Jn 18, 12-14; 19-24). Seguidamente, una vez que llegan los personajes del Copero y el Panadero del faraón, compañeros de celda de José, la imagen de la Pasión nos conduce a la figura de los dos ladrones que acompañan a Jesús en la cruz. Representando uno la fe y confianza en el patriarca y el otro la envidia y el rencor. Finalmente, esta situación se universaliza en la relación que se establece entre la cárcel y el mundo y entre el pecado y la virtud. El Panadero representa o alegoriza el pecado carnal o la dependencia en lo mundano, mientras el Copero es identificado con la virtud y la libertad del alma por encima de la dependencia del mundo. Por otro lado, de la misma forma en que los dos compañeros de celda deben de acompañar al protagonista en su agonía o “Pasión,” se extiende esta invitación claramente al público que asiste a la obra y con ello se enlaza tanto con la celebración del Vía Crucis como –y aún más– con los *Ejercicios Espirituales*.¹¹ Por ello, el enlace de la Pasión en el auto de José es lo que ayuda a Calderón a identificar conocimiento con reconocimiento, en este caso del Sacramento de la Eucaristía. El conocimiento se consume al reconocer el Sacramento y, al mismo tiempo, es el sacramento el que abre los ojos del alma, en este caso al conocimiento verdadero. Los ignorantes, más que estar dentro de la obra, serían aquellos que están fuera de ella, los que no son capaces de admitir esta relación.

¹¹ Suponemos un conocimiento de Calderón de los mismos, habida cuenta su preparación jesuít.

En Sor Juana el debate sobre el conocimiento recorre el auto sacramental de parte a parte, pero se plantea de forma no sólo diferente, sino también más compleja que en Lope y que, incluso, en Calderón. El debate sobre el conocimiento se establece en dos niveles paralelos, uno popular y otro culto o de contenido teológico. La ventaja del espectador que asiste a la representación del *El Cetro de José* frente a los personajes que están dentro de la subtrama, tales como Lucero, Conjetura o Inteligencia –los ignorantes–, es que ellos conocen muy bien las asociaciones tipológicas que en el Auto se están representando. Lo conocen por diferentes razones. En primer lugar, porque en el *Nuevo Testamento* ya se encuentran claramente perfiladas; y, en segundo lugar, porque la obra teatral se encargará de hacerlas completamente evidentes. Al espectador se le atrae hacia el misterio del auto haciéndole participar en él. Podríamos decir que el auto de Sor Juana sigue la máxima evangélica de “ensalzar al humilde,” ya que coloca al sencillo espectador por encima de personajes como la Ciencia, la Inteligencia y frente al mismo Diablo, auténtico protagonista de la historia.

Como ocurría en el auto de Calderón, el reconocimiento del milagro eucarístico también posee una gran importancia, en tanto que constituye el gran misterio que la torpeza de Lucero y sus aparentemente brillantes compañeros están temiendo poder resolver.

4. La Reconciliación con el otro

Como hemos podido ver, el desarrollo del tema del conocimiento en estas adaptaciones teatrales no posee el mismo efecto que en la versión original.

Lope de Vega, en su lectura de la historia de José, tal y como mencioné en el apartado de la representación de la violencia, toma como punto de partida el conflicto entre José y sus medios hermanos y establece una identificación del enfrentamiento entre los hijos de Jacob con el de Caín y Abel, que (como ya pudimos observar) es el único de los enfrentamientos fraternales en *Génesis* que no tiene posibilidad de resolución. En cierta medida, Lope, al desarrollar esta asociación, está cerrando toda posibilidad de que exista una solución a este conflicto. Esto nos lleva a una observación sobre uno de los aspectos más interesantes de la adaptación que el dramaturgo español hace de la historia de José. En su versión de la historia, curiosamente, uno de los personajes más importantes –Judáh– ni siquiera aparece.¹² Para especialistas en literatura bíblica como Robert Alter, el medio hermano de José

¹² Para McGaha, “One of my students, Brian Lottman, has observed that, in spite of his importance in other versions of the story, Judah in fact does not appear in the play at all [...]. This is no doubt due to the fact that the cast already includes more than twenty-five characters (though the same actors probably covered more than one of the minor roles in performance), and to have enlarged it further would have exceeded the possibilities of most Spanish theater companies of the time, which usually employed between sixteen and twenty actors. It was Judah's idea to sell Joseph, but since that scene is omitted from the play, there was no need to include him. Lope's decision to exclude Judah can be explained by his identification in Christian interpretations of the story with Judas Iscariot, the disciple who betrayed Jesus” (102).

no solamente es importante sino que es el auténtico protagonista de la historia, en tanto que es en su persona en donde se produce la transformación más llamativa que va de su deseo, aunque no sea completamente aparente, de condenar a José a querer dar su vida a cambio de la de su otro hermano, Benjamín. El deseo explícito de que una figura como la de Judáh no se convierta en un personaje y se halle relegado a dos menciones indirectas en la comedia de Lope es sin duda llamativo.

McGaha proporciona dos explicaciones para aclarar este hecho (102). La primera es que Lope contaría con un presupuesto muchísimo más limitado que el de Calderón, por lo que se vería impelido a eliminar algún personaje, sobre todo de la numerosa lista de hermanos de José; pero, ¿por qué elegir el más importante? La otra razón que McGaha propone es la de que Judáh recuerda, sobre todo por su nombre, a la figura de Judas y por ello resultaría poco atractivo para el auditorio. Este aspecto no sería una razón suficientemente fuerte, en mi opinión, ya que la insistencia en la figura de Caín a la que me referí anteriormente eliminaría esta posibilidad.

Trebolle define la tipología bíblica como la combinación de un tipo y un antitipo y arranca de este segundo. Los tipos son prefiguración de algo o de alguien, pero su carácter sólo es perceptible a la luz del antitipo, del hecho ya cumplido o del personaje ya manifestado. Lo nuevo se convierte en clave hermeneútica de lo antiguo (594).

La tipología como herramienta teológica se transforma en la Biblia en un recurso literario-exegético que recorre la mayor parte de sus libros. La reelaboración teológica a través de interpretaciones tipológicas que tienen su base en la Biblia Hebrea posee un enorme desarrollo en el *Nuevo Testamento* y posteriormente en la literatura patrística. La teología del *Nuevo Testamento* coloca a la figura de Cristo como receptora no solamente de los episodios más trascendentes de la historia bíblica, sino también de los protagonistas de la misma. Progresivamente, a lo largo de las reelaboraciones tipológicas de la teología cristiana, todos aquellos personajes del *Antiguo Testamento* con una connotación positiva fueron asociados con la figura de Cristo y su Iglesia, de la misma manera que un gran número de conexiones tipológicas habían sido establecidas igualmente entre personajes de connotación negativa y la figura de los judíos (ver Melinkoff, Gow y Trachtenberg).

La figura de Judáh, curiosamente, ligado ancestralmente con David y por ello con Jesús, fue considerado e interpretado como precursor y “tipo” de la figura de Cristo. El caso del personaje de Judáh es un interesante ejemplo de transformación de la tipología bíblica, que muy posiblemente estuviera motivada por un incremento del sentimiento antijudío de finales de la Edad Media.¹³

¹³ Otro interesante ejemplo de transformación tipológica, también en relación al enfrentamiento entre hermanos lo recoge Weimer en su capítulo V, “La incompatibilidad de Jacob y Esaú en el teatro del Siglo de Oro.” En él, el autor expone cómo “en cierto sentido Esaú llega a ser el patriarca de los cristianos viejos mientras que Jacob es el de los cristianos nuevos. Y en este contexto los conflictos entre los dos hermanos alimentan e intensifican las tensiones y rencores en torno a las susodichas controversias” (113) El trabajo de Weimer, en cierta medida, desea mostrar la otra cara de la moneda en las relaciones de otredad con las que estamos trabajando en este artículo. Sin embargo, el hecho de que Esaú, que según la exégesis tipológica posee una connotación negativa como perseguidor de Jacob

Hoy resucita el clavel
 a quien dio muerte Caín:
 juntóse el espejo, en fin,
 en que se miraba el viejo;
 a tanta edad, grande espejo:
 júntate a mí, Benjamín. (Lope de Vega, *Los trabajos de José*, vv. 1977-82, Menéndez Pelayo ed. 80)

El poco deseo de Lope de seguir el texto bíblico en lo que a reconciliaciones se refiere es especialmente evidente en las escenas finales de la comedia. La reconciliación entre José y sus hermanos se concentra primordialmente en el reencuentro de José con su hermano Benjamín. Esta decisión es interesante, ya que no existe ni en la obra, ni en el texto bíblico original, ningún enfrentamiento entre estos dos hermanos. Por lo tanto no se podría hablar nunca de reconciliación, ya que Benjamín es el único de todos los hermanos que no colabora en el intento de asesinato y la posterior venta de José. En la adaptación de Lope, además, como ya mencioné, un hermano aparece como reflejo constante del otro: “Él se miraba en Raquel, / yo miro los dos en ti; / a ellos me parecí, / tú te pareces a él. / [...] / juntóse el espejo, en fin, / en que se miraba el viejo; / a tanta edad, grande espejo: / júntate a mí, Benjamín.” (vv. 1973-76, 1980-82, Menéndez Pelayo ed. 80). La escena de la reconciliación es por ello protagonizada por un hermano que no constituye un “otro,” sino la extensión del protagonista. Este hecho suspendería toda posibilidad de anagnórisis de cualquiera de los personajes de la obra.

Judáh, el medio-hermano que histórica y tipológicamente es asociado con la imagen del judío, está completamente ausente en este reencuentro y en la escena de reconciliación. El clímax del relato bíblico que tiene lugar con una fraternal reunión y una celebración de la misma es completamente transformado y desviado. Lope prefiere atender a la resolución de otros conflictos que nada tienen que ver con el texto bíblico: Nicela, la mujer de Putifar, pide perdón a José por intentar seducirlo en un principio; Lida y Bato –figuras completamente ficticias– terminan juntos en una cómica y disparatada resolución.

Parece que a Lope no le interesa en absoluto el hecho de que los medios hermanos terminen en buenos términos, especialmente uno de ellos, Judáh, al que se le elimina de forma que pueda simplificarse mucho mejor la eliminación posterior de escenas que le conciernen, especialmente las finales.

La forma en la que Calderón aborda la escena de reconciliación en su auto sacramental sobre José no deja de ser también interesante, así como el papel que

(tipológicamente asociado a Jesús), se asocia en el siglo de Oro con los cristianos viejos y, por ello, tenga la misma forma que Judáh, hace que pase de una connotación positiva a otra negativa por medio de otro tipo de asociaciones. De todas formas, no hemos constatado en el caso de Jacob una representación negativa ni en el arte ni en otros tipos de representaciones con las que hemos trabajado.

desempeña en la obra la figura de Judáh. Un claro ejemplo lo vemos en la representación de la venta de José, en donde a Judáh sin duda se le exige de culpabilidad y en donde además se recuerda al público la conexión entre Judáh (para el que se usa el nombre de Judas) y el Judas neotestamentario.

(Isacar). Hizo Judas tan presto la venta.
(Judas). Eso no es de aquí. (vv. 858-59)

Por otro lado, esta conexión se acentúa al establecerse además una unión entre Judáh-Judas y Caín, lo que existe muy claramente en las representaciones artísticas. Cuando a Benjamín se le acusa injustamente de haber robado la copa de oro, los siete hermanos se ofrecen a ocupar el lugar de Benjamín, en vez de ser únicamente Judáh. Este hermano, asociado tipológicamente con la figura del judío, pasa a convertirse en esclavo y a ser señalado en la cara como tal, alusión, por otra parte, al lugar asociado tradicionalmente para la marca de Caín.¹⁴

(Rubén). Mejor para esclavo yo
de más servicio y provecho
seré; truécalle por mí [...].
(Judas). Sellen mi rostro tus hierros. (vv. 1943-45; 1948)

José termina perdonando a todos sus hermanos, incluyendo a Judáh-Judas, pero cuando la figura alegórica de Sueño alude brevemente a las profecías de Jacob dentro del contexto de la venida del Mesías, la tribu de Judáh no es mencionada.

(Sueño). Cuando
descendiendo de uno de estos
doce linajes o tribus,
Hombre y Dios en Alma y Cuerpo
Y en cuerpo y alma se dé
en tan alto Sacramento. (vv. 2095-2100)

¹⁴ Ver al respecto, como ejemplo, la serie de pinturas tituladas “Scenes from the Story of Joseph: The Borgherini Bedchamber,” de 1515 y que se guardan en The National Gallery (pueden descargarse en <http://www.nationalgalleryimages.co.uk>). Por otro lado, debe recordarse (como me lo hace el prof. Zugasti, a quien agradezco estas referencias) que el tratamiento de varios aspectos de la historia de José da también lugar en el Renacimiento a numerosas representaciones pictóricas. Valgan los casos (por cubrir casi cien años, y entre muchos otros) de Tintoretto (el óleo “José y la mujer de Putifar” [conservado en el Museo del Prado], de 1555); el óleo “José y Gedeón” de Antonio del Castillo (h. 1650, en el Museo del Prado); el óleo “José contando su sueño” (1651) de Jan Victors (Kunstmuseum de Basilea); o el óleo “José y la mujer de Putifar” (1655) de Rembrandt (en la National Gallery de Washington); y del mismo autor su estampa (aguafuerte) “José relatando sus sueños” (1638) [<http://expositions.bnf.fr/rembrandt/esp/grand/026.htm>].

Las alusiones proféticas a Cristo y al misterio de la Eucaristía convencen al Faraón gentil suficientemente para convertirse y creer: “A tanto prodigio yo / con ser gentil me convierto” (vv. 2101-02). El “otro” gentil es aceptado, pero el “otro” judío es presentado como irreconciliable.

Teniendo en cuenta las anteriores lecturas de la figura de Judáh, no deja de ser bastante llamativo el hecho de que en la versión de Sor Juana no sólo se respete la centralidad de la figura de Judáh, sino que incluso se presente desde el primer momento como una figura completamente positiva. En una de las primeras escenas de la obra, cuando los hermanos de José están reunidos alrededor del pozo amenazando con matar al joven José, Judáh interviene proponiendo que se le venda como esclavo. El motivo de esta propuesta es explicado inmediatamente al público en un comentario parentético: “....Así quiero / evitar el mayor daño/ de su muerte” (vv. 22-24; Méndez Plancarte III, 201). Con ello, la versión de Sor Juana no solamente elimina la primera aparición de Rubén, sino también toda ambigüedad en relación a la figura de Judáh.

En la parte final de la obra, cuando Jacob bendice a sus doce hijos, sor Juana no es más fiel al texto original –alejándose con ello de la decisión de sus predecesores dramaturgos barrocos– al incluir una de las escenas culminantes y más importantes de la historia. En el auto de la monja, tanto la preferencia del patriarca sobre Judáh, así como su papel como antecesor del Mesías, se subrayan.

Judá, fuerte León,
de todos aplaudido
serás, y de tu Padre
te rendirán adoración los Hijos.
No te faltará el cetro,
ni Capitán invicto,
hasta que la Esperanza
de las gentes al Mundo haya venido. (vv. 1460-67; Méndez Plancarte III,
251)

Sor Juana, por otro lado, no se explaya en la escena de la reconciliación entre los hermanos y opta porque sea una de las figuras alegóricas de la obra, Inteligencia, la que la presente resumidamente. A pesar de ello, elige poner en escena, como ya he mencionado, la profecía de Jacob y su bendición sobre cada uno de sus hijos. Jacob, el patriarca judío, adora el pan colocado sobre el cetro de José, el cual se asocia o se presenta como una prefiguración del Sacramento de la Eucaristía. En este momento, Sor Juana entiende la reconciliación como completa. La reconciliación supone en gran medida una proclamación de la superioridad del dogma cristiano sobre el paganismo a diferencia de las otras dos versiones de la historia de José; en esta proclamación están invitados el resto de los medios hermanos de José, de la misma manera en la que

igualmente se destaca su importancia en la historia (en este caso, en la historia de la Salvación).

Conclusiones

Procurar una profunda reflexión sobre las diferencias en la interpretación de la historia de José y sus hermanos por parte de estos tan sobresalientes autores llevaría mucho más espacio que el par de páginas de esta conclusión. Tal vez la diferencia más llamativa en la que por un momento podríamos detenernos es la decisión de la autora colonial de evitar cualquier asociación de la historia de José con el conflicto de Caín y Abel y, ante todo, el proponer una cuidadosa lectura no sólo del “otro,” representado ante todo por Judáh, sino también por el resto de los hermanos, reconciliados de una manera muchísimo más convincente que en las otras dos obras. La respuesta se encuentra más claramente en la *Loa* al auto en donde se incluye un debate entre los personajes alegóricos de Fe e Idolatría. Esta última aparece vestida como una mujer india. La Fe anuncia su llegada entre los nativos mejicanos, destacando la labor de los sacerdotes en extender el catolicismo. La Idolatría desafía a la Fe, explicando que nunca se postrará ante ella por el bien de su gente y alegando que el sacrificio humano transformado en alimento es la única manera de apaciguar la ira de las divinidades. Entonces Fe le muestra el paralelismo entre las creencias indígenas y el dogma católico del Sacramento de la Eucaristía. La historia de José y sus hermanos serviría para mostrar este misterio.

Es interesante ver, en este sentido, como dentro de la obra dramática *Profecía* defiende el valor de la adaptación de elementos tomados de la tradición judía para ilustrar la fe católica. En definitiva, el “otro” judío es identificado con el “otro” indígena mejicano y es invitado a ser reconciliado dentro de la familia cristiana.

Sor Juana no es la primera, ni la última, en llevar a tierras americanas las tribus de Israel,¹⁵ pero sólo en este contexto, en el de la España colonial y en obras como la de Sor Juana, la reconciliación de José con su hermano Judáh puede ser posible. Mientras que a otros medio hermanos de este José del Siglo de Oro español, como al “hereje” protestante, se les invita a ser reconciliados, el judío o el sospechoso de judaísmo siempre encontrará cerrada la puerta.¹⁶ Por otro lado, la idea de la reconciliación es casi diametralmente distinta en el relato de *Génesis* y en estas variaciones barrocas. La reconciliación nunca pasa por un perdón y una renuncia, sino por el contrario por una capitulación y absorción.

La violencia fratricida y la violencia entre “distintos,” en el relato de José, para ser reconciliada necesita tanto de entendimiento como de una forma de conocimiento que

¹⁵ Sobre este respecto ver el trabajo de Pagden.

¹⁶ En el caso de Lope de Vega otros dramas de carácter religioso e inspiración bíblica como *La Siega* dejan atajada la diferencia entre los distintos modelos de “otros” o hermanastros de forma mucho más clara y expresa. Puede consultarse el trabajo más exhaustivo de Lavine a este respecto.

se aleja mucho de la idea de dogma, tal y como éste está expresado en los modelos teológicos e ideológicos cristianos contemporáneos a Lope y Calderón.

Para Schwartz, el mito del monoteísmo constituye un sistema de identidad que depende del desprecio del “otro” como forma de afianzar la conciencia del grupo (31). Uno de los aspectos más interesantes y dominantes en las sagas de Abraham y Jacob es precisamente el hecho de que el enfrentamiento tiene lugar dentro del grupo y su resolución pretende la consolidación de una identidad sólida y duradera. Por ello, la diferencia siempre debe ser solventada, aunque esa otredad se perciba como interna. Por esta razón, existen determinados elementos que parecen apuntalar modelos de otredad, pero sin que éstos queden completamente perfilados. En el enfrentamiento entre miembros de una sola familia ocurre esto. La profesora Schwartz tiene razón cuando afirma que en la mayor parte de los enfrentamientos recogidos por la Biblia el Dios bíblico tiene que elegir un solo sacrificio, y que la elección de uno supone el automático desprecio del otro. A pesar de esto, en determinados relatos, este Dios opta por tomar una relativa distancia, tal y como ocurre en la historia de José, la historia posiblemente más secular de toda la Biblia Hebrea. De todas formas, en un texto como el bíblico y sobre todo en determinadas historias del libro de *Génesis*, en donde la figura del antihéroe no es siempre completamente nítida, el efecto de una identidad basada en una completa diferencia es algo complejo de establecer y por ello nos encontramos con una serie de elementos, que, mirados desde el ángulo de otras mentalidades y modelos ideológicos, llegan a ser no sólo contradictorios, sino incluso antagónicos al texto original.

Obras citadas

- Alter, Robert. "Reading Genesis." *Judaism* 47 (1988): 475-79.
- Arellano, Ignacio. *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 2000.
- La Biblia de Alba. An illustrated manuscript Bible in Castilian*. Moses Arragel. Luis de Gusmán. Madrid: Fundación Amigos de Sefarad, 1992.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Broker D. L., 1998.
- Calderón de la Barca. Ed. Pedro M. McGaha. *El auto sacramental Sueños hay que verdad son. Autos sacramentales completos 15*. Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1997.
- Charlesworth, James H., ed. *The Old Testament Pseudepigrapha*. 1. *Apocalyptic Literature and Testaments*. 2. *Expansions of the "Old Testament" and Legends, Wisdom and Philosophical Literature, Prayers, Psalms, and Odes, Fragments of Lost Judeo-Hellenistic Works*. Garden City, NY: Doubleday, 1983, 1985.
- Fernández Álvarez, Manuel. *La Sociedad Española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- Gil Fernández, Luis. *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*. Madrid: Alambra, 1981.
- Gow, A. C. *The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200-1600*. Leiden, New York: American Historical Association, 1995.
- Huerta Calvo, Javier, & Héctor Urzáiz Tortajada, coords. *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Pliegos, 2002.
- Licht, Jacob. *Storytelling in the Bible*. Jerusalén: Magnes, 1978.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y Literatura en Sociedad Barroca*. Madrid: Seminario y Ediciones, 1972.
- McGaha, Michael. *The Story of Joseph in Spanish Golden Age Drama*. London, Lewisburg: Bucknell University Press, Associated University Presses, 1998.
- Melinkoff, Ruth. *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, ed. Félix Lope de Vega Carpio. *Obras de Lope de Vega. VIII. Autos y Coloquios II*. Biblioteca de Autores Españoles, 159. Madrid: Atlas, 1963. [*Los trabajos de Jacob*].
- Méndez Plancarte, Alfonso, ed. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Tomo III. Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Morley, Griswold S., & C. Bruerton. *The chronology of Lope de Vega's Comedias, with a discussion of doubtful attributions, the whole based on a study of his strophic versification*. New York, London: The Modern Language Association of America, Oxford University Press, 1940.

- . *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas. Basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos, 1968.
- Pagden, Anthony. *The Fall of Natural Man; The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge, New York: University Press, 1982.
- Pamp (Avalle-Arce), Diane J. *Lope de Vega ante el problema de la limpieza de sangre*. Northampton, Mass.: Smith College, 1968.
- Reyre, Dominique. *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona, Kassel: Universidad de Navarra, Reichenberger, 1998.
- Schwartz, Regina. *The Curse of Cain: The Violent Legacy of Monotheism*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Trachtenberg, J. *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and Its Relation to Modern Antisemitism*. New Haven: Oxford University Press, 1943.
- Trebolle, Julio. *La Biblia Cristiana y la Biblia Judía. Introducción a la historia de la Biblia*. Madrid: Trotta, 1993.
- Valbuena Briones, Ángel. "Una tipología del auto sacramental de Sor Juana Inés de la Cruz." *RILCE: Revista de filología hispánica* 9.2 (1993): 227-38.
- Varey, John. "Los autos sacramentales como celebración regia y popular." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17 (1993-94): 357-71.
- Wardropper, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del siglo de Oro*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- . "The Search for a dramatic formula for the *Auto Sacramental*" *Publications of the Modern Language Association* 65.6 (1950): 1196-1211.
- Weimer, Jack. *En busca de la justicia social: Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*. Potomac, Md.: Scripta Humanistica, 1984.