

El disfraz histórico de un episodio bíblico en *El Caín de Cataluña**

Gemma Gómez Rubio
Universidad de Jaén
gemma.gomez@gmail.com

Palabras clave:

Teatro áureo, Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*, Apócrifos del *Antiguo Testamento*, crónicas.

Key Words:

Golden Age Theatre, Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña*, *Old Testament Apocrypha*, chronicles.

Resumen:

Este trabajo analiza las huellas de algunas versiones apócrifas del Antiguo Testamento en la construcción dramática de *El Caín de Cataluña*, una de las tragedias más complejas e interesantes de Francisco de Rojas Zorrilla.

El análisis de los pre-textos en que el dramaturgo pudo inspirarse para componer su obra, pone de manifiesto que la yuxtaposición entre lo histórico-legendario y lo bíblico constituye la primera piedra sobre la que se levanta el edificio trágico. Sin embargo, Rojas modifica uno de los términos de la comparación y, a diferencia de las crónicas de las que extrajo el asunto del drama, renuncia a la versión canónica del *Génesis* y proyecta sobre la historia una versión apócrifa del mito de Caín que formaba parte de la tradición legendaria y que puede rastrearse igualmente en otros dramaturgos auriseculares (Lope de Vega o Felipe Godínez).

Abstract:

This paper examines the influence of some Old Testament Apocrypha in *El Caín de Cataluña*, by Rojas Zorrilla. Analyzing the sources in which the writer could have been inspired we can discover

* Este trabajo se inscribe en el proyecto *Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla. II. Tragedias impresas sueltas* (FFI2008-05884-C04-03/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación dentro del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011.



the mixture between the historical-legendary and biblical ingredients as the foundation stone of Rojas Zorrilla's tragedy. Instead of using the canonical text of *Genesis* –commonly used by the chroniclers who tell the story of Berenguer and Ramón–, Rojas Zorrilla prefers to appeal an apocryphal version of the myth of Cain (like other contemporary playwrights).

La acción dramática de *El Caín de Cataluña* se articula en torno a un suceso histórico que aparece relatado en varias crónicas: el asesinato de Ramón Berenguer, hijo del conde de Barcelona, a instancias de su propio hermano, Berenguer Ramón, en el año 1082.

Es difícil determinar con certeza la fuente exacta de la que extrajo Rojas el material diegético dramatizado en su pieza –los detalles de la historia se reiteran, con algunas variantes, de unas crónicas a otras–; sin embargo, no hay duda de que el dramaturgo conocía bien el paralelismo que los cronistas establecían entre el asesinato del heredero al condado de Barcelona y el fratricidio de Abel y ello bastó para inspirarle los episodios fundamentales de una tragedia.¹

La influencia de las crónicas es evidente, tanto en el plano temático como en el plano retórico del drama: de la narración histórica proceden las coordenadas espacio-temporales en que se contextualiza la acción, los personajes que intervienen en ella o los acontecimientos centrales de la trama –

¹ No obstante, confróntese esta opinión con el trabajo de Pedraza Jiménez [en prensa] sobre «la musa histórica de Rojas»: el autor revisa las crónicas medievales en busca de noticias en torno al fratricidio de Ramón Berenguer II para constatar que este episodio se encuentra presente en todas las historias de los Condes de Barcelona y en las crónicas de la Corona de Aragón (*Gesta comitum Barchinonensium*, *Crónica de San Juan de la Peña* o *Llibre dels feyts d'armas de Catalunya* de Bernat Boades). De ahí pasó a otras versiones que circularon en la Edad Moderna (*Chroniques de Espanya* de Pere Miquel Carbonell; *Anales de la corona de Aragón* de Jerónimo Zurita; *Historia de España* de Juan de Mariana; *Historia de los victoriosísimos antiguos condes de Barcelona* de Diago o la *Crónica universal del Principat de Catalunya* de Jeroni Pujades), pero es difícil que Rojas se inspirase en ellas para componer *El Caín de Cataluña*.



elementos suficientes para clasificar la pieza dentro de la categoría del drama histórico—; pero también otras estrategias compositivas, como veremos. No obstante, el poeta no se limita a seguir al pie de la letra el orden de los acontecimientos relatados por las fuentes históricas y se distancia de ellas mediante la incorporación de algunos elementos temáticos de procedencia mítico-legendaria que intensifican el valor simbólico del drama.

1. La *Biblia* como espejo de la historia

La reconstrucción de la historia elaborada por los cronistas de la temprana modernidad está condicionada por los arquetipos míticos de la tradición cristiana. La historia humana se concibe como continuación y repetición de la sagrada y en su narración abundan los sucesos (históricos o legendarios) que se equiparan y relacionan sistemáticamente con episodios similares extraídos de la Biblia y de otros textos vinculados a ella, lo que proporciona un sentido providencialista al devenir de la humanidad.

Así, en los anales de los distintos reinos peninsulares son frecuentes los fratricidios motivados por causas políticas cuando los hermanos enfrentados se disputan la sucesión al trono, el poder o determinada herencia. Tales sucesos suelen interpretarse de forma tópica y recurrente mediante su comparación con el enfrentamiento bíblico entre Caín y Abel.²

En el caso que aquí nos interesa, el asesinato de Ramón Berenguer a instancias de su hermano Berenguer Ramón, la equivalencia entre el mito de Caín y el episodio histórico aparece por primera vez en la narración que Pere Miquel Carbonell proporciona en sus *Cròniques d'España* (Barcelona, 1543):³

² Por citar solo algunos: el asesinato de Pedro I a manos de su hermano Enrique II (narrado, entre otras, en la *Crónica de Pedro I* del canciller Pérez de Ayala y en la *Historia General de España* de Juan de Mariana), el de Sancho IV o el de los reyes godos Enrico y Teodorico (narrados también por Mariana en su *Historia de España*), etc.

³ Esta alusión parece incluirse a partir de la crónica de Pere Miquel Carbonell. Sin embargo, no se encuentra en las crónicas medievales, más cercanas a los hechos, ni en los *Anales de la*



E mort que l'hagué [Berenguer a su hermano Ramón], dissimulà a la gent del comte e sua qui l'aconseguien com aquell havia trobat mort, de què mostrava fer-ne gran dol. E axí plorant ell e los altres, aquel féu portar a la ciutat de Gerona. Y exint tot lo clero per rebre lo dit cors, acompanyat quasi de tot lo poble de la ciutat de Gerona, lo cabiscol volgué començar a cantar aquell responç qui diu: *Succurrite sancti Dei, occurrите Angeli*. Fonch miracle que nunca pogué dir ne començar, tant no.s perforçava, sinó aquell altre responç: *Ubi est Abel frater tuus, ait Dominus ad Chaim*. [Carbonell, 1997: 27]

Y de ahí pasó a otros textos de la misma índole, como la *Tercera parte de la Crónica de la ciudad y reino de Valencia* de Martín de Viciana:

El Berenguer Remón, por envidia e malquerencia que tenía a su hermano el conde, determinose de le matar. Y buscando oportunidad, un día, caminando el conde desde Sant Celoni a Girona, el Berenguer Remón, de improviso, le asaltó e mató. Y después, fingiendo que lo hallara muerto, lloraba sobre del suerpo del conde, su hermano. Después, llevando el cuerpo del conde a Girona para le enterrar, salieron al camino para le rescebir los clérigos y la gente honrada de la ciudad. E quiriendo el chantre entonar el responso: «succurrite sancti dei, ocurrite angeli», nunca pudo ninguno de los clérigos entonar ni cantar, sino que sus lenguas convirtieron en este canto *Ubi est Abel frater tuus, ait dominus ad Caim*, del que todos se admiraron y murmuraron y creyeron que don Berenguer Remón fue el cruel homicida, por envidia e ambición de dominar [...] E a la hora que el matador fue depositado, perdió la palabra y quedó mudo y vagando por el mundo. Como otro y segundo Caín se fue de Catalunya, que nunca más pareció. [Viciana, 1563: 67-68].

Llama la atención la semejanza entre el relato de Viciana y el que Hieronym Pujades inserta en la *Crónica universal del Principat de Cathalunya* (Barcelona, 1609):

[...] Don Ramón Berenguer andaba un día de camino entre Barcelona y Gerona pasando por el paso que antiguamente llamaban la perxa [...] y estando en acechanza su hermano Berenguer Ramón, salió y con crueldad lo mató dándole muchas heridas [...] Después de haberle muerto disimuló a la gente de la compañía la maldad que había perpetrado [...] y dio orden para que fuesen por su hermano y lo llevasen a la catedral de Gerona a fin de darle eclesiástica sepultura. Llegados allí aconteció que habiendo el chantre o capiscol de

corona de Aragón de Jerónimo de Zurita. Puede verse otra lectura de este dato en el trabajo de Pedraza Jiménez [en prensa].



entonar y cantar aquel responso [...] que comienza «Succurrite sancti dei, occurrere Angeli Domini suscipientes animam eius [...]» sucedió, digo, cosa admirable y fue que el capiscol nunca pudo entonar lo que solía y debía: antes bien dijo muchas veces estas palabras: *Ubi est Abel frater tuus, ait dominus ad cainum*. [...] entró el pueblo y todos sospecharon que Berenguer Ramón había muerto al conde don Ramón por la ambición de quedarse solo en el señorío y al mando del principado de Cataluña [...] y por esto convocó Junta General y decretó que el fratricida fuese excluido de toda sujeción y derecho y echado de toda la tierra. [...] y perdió el habla y así, mudo, mendigo, gastó y acabó el resto de su vida cual otro Caín, prófugo sobre la tierra [Pujades, 1635: f.36].

Estos autores,⁴ más alejados de los hechos que narran que sus predecesores medievales, se dejan influir en mayor medida por la tradición legendaria, de ahí que lo más importante del caso ya no sea el fratricidio en sí mismo, sino el modo en que se descubre el crimen y se castiga al culpable, pues las consecuencias del crimen están en consonancia con lo esperado y con el *speculum vitae* que proporcionan las escrituras.

Los elementos legendarios que los cronistas incorporan a sus narraciones revisten el acontecimiento histórico de la muerte de Ramón Berenguer de cierto simbolismo –sobre todo en cuanto al desenlace de la historia se refiere– y lo hacen coincidir con la versión del mito de Caín y Abel narrado en un capítulo del Génesis (4: 8-12); de ahí que ambos fratricidas sufran el mismo castigo. Así, al igual que Caín, Berenguer es marcado y desterrado (la marca de Berenguer es la pérdida del habla y su destierro coincide con la peregrinación a Jerusalén que refieren las crónicas).

Esta identificación entre Berenguer y Caín no sólo se documenta en anales e historias; pervive asimismo en algunas obras de carácter misceláneo – véase el *Ramillete de flores historiales* de Jean Bussières [1655: 363]– y en

⁴ Hemos encontrado más ejemplos semejantes pero, por razones de espacio, no podemos reproducirlos aquí: *Segunda parte de la Crónica General de toda España* de Beuter, impresa en 1604, la de Esteban de Garibay (1553), los *Anales históricos del padre Pedro Abarca* (1682), etc. Esta versión del episodio del fratricidio persiste incluso en crónicas modernas como la *Crónica de la provincia de Gerona* de Narciso Blanch [1865: 77] o la *Crónica de la provincia de Lérida* de Enrique Blanch [1868: 14].



recopilaciones de leyendas –como «El conde Caín» de Cristóbal Lozano contemporáneo de Rojas y residente en Toledo–.

Por tanto, los datos indican que la superposición de la identidad del mito sobre la del personaje histórico formaba parte del imaginario cultural y Rojas no quiso o no pudo prescindir de ella. La deuda del drama de Rojas respecto a esta estrategia narrativa de las crónicas queda patente en el título de la obra, en la dramatización del crimen y, sobre todo, en la jornada tercera cuando se describe el funeral de la víctima:

A ese templo de María
le condujeron, después
de haber armado el cadáver
con las insignias de rey.
pero al querer empezar,
como uso y costumbre es,
el oficio de difuntos
con santa y devota fe
de Lérida el santo obispo,
y todo el clero con él,
en vez de cantar el salmo
De profundis, escuché,
sin que ningún sacerdote
se pudiese detener,
que a una voz conformes todos
cantaban...

CONDE.
MARQUÉS.

Decidme qué.
Ubi est Abel frater tuus?
¡Caín, dónde quedó Abel! (vv. 2508-2525)

Por tanto, el dramaturgo reconstruye la historia del fratricidio de Ramón a manos de su hermano sobre el esquema argumental de la narración mítica.



2. La correspondencia entre la fábula dramática y el mito de Caín

El desarrollo de la acción de *El Caín de Cataluña* está condicionado por los episodios emblemáticos del mito de Caín. Al hacer esta afirmación no nos referimos únicamente al conflicto principal, motivado por la envidia, y a la escena del crimen que tiene lugar al final de la segunda jornada. Hay más ingredientes y escenas de raigambre bíblica, aunque podrían pasar desapercibidos si sólo tuviéramos en cuenta la versión canónica del *Génesis*.

A diferencia de los cronistas, el toledano no recurre al *Génesis* para trazar el paralelismo o la correspondencia entre el mito de Caín y la historia de Berenguer, el fratricida. Rojas se inspira en una tradición apócrifa, más rica en detalles y con ingredientes inesperados para sus espectadores. Los detalles del mito de Caín que forman parte de esta versión proceden, fundamentalmente, de algunos libros excluidos del canon bíblico –*Vida de Adán y Eva, Libro de los jubileos, Cueva del Tesoro y Testamento de Adán*– y pervivieron en la tradición legendaria hebrea durante siglos. La huella de esta versión apócrifa está presente en otros autores, por lo que Rojas no es más original ni más heterodoxo que sus contemporáneos, como tendremos ocasión de ver.⁵

Aunque la huella de estos pretextos está disimulada por el ropaje histórico de la pieza, su presencia condiciona completamente la estructura del drama y la composición de los episodios emblemáticos de la fábula, modificando algunos aspectos de la anécdota histórica en que se inspira la obra.

La trama de *El Caín de Cataluña* se articula en paralelo a la versión del mito de Caín y Abel que transmiten estos textos apócrifos del Antiguo Testamento. El mito de Caín es el molde sobre el que el dramaturgo construye

⁵ No obstante, debemos tener en cuenta que no son los únicos ingredientes o intertextos del drama: la relación entre *El Caín de Cataluña* y otras piezas del propio Rojas, como *No hay ser padre siendo rey* o *El más impropio verdugo*, es evidente. Véase Pedraza [en prensa] para más detalles.



su pieza, insertando en él los episodios e ingredientes históricos –al igual que el fragmento del *Génesis* había servido de espejo e inspiración a los cronistas—. El resultado, más que curioso, se consigue mediante la yuxtaposición de los episodios inspirados por la historia y los que se inspiran en el mito bíblico.

2.1. El conflicto entre hermanos: la envidia y los celos

Desde las primeras escenas de *El Caín de Cataluña* se plantea un conflicto paterno-filial entre el conde de Barcelona y sus dos hijos: Ramón, el primogénito heredero al trono, y Berenguer. El padre aparece profundamente preocupado por el comportamiento de su hijo menor que, envidioso y cruel, cuestiona la legitimidad de su hermano mayor para heredar el poder y pretende despojarlo de todo lo que le corresponde por el derecho de primogenitura.

La envidia enfermiza de Berenguer amenaza incluso el futuro personal de Ramón. Para imponer su voluntad sobre los planes de su hermano, el menor rechazó a Constanza, que era su prometida, y contrajo matrimonio con Leonor, que iba a casarse con Ramón. El conde cedió ante este capricho pensando que así cesaría la envidia del menor, pero cuando consiguió lo que quería, Berenguer se cansó de su esposa Leonor y se encaprichó de Constanza, por lo que trata a toda costa de impedir la boda de su hermano con su antigua prometida.

La introducción de este complicado enredo amoroso en la acción trágica permite al dramaturgo añadir un ingrediente más al conflicto entre hermanos: los celos, además de la envidia, serán la causa de enemistad entre Ramón y Berenguer. Al insertar la trama amorosa, Rojas cumple con una convención dramática ineludible de la comedia nueva pero, al tiempo, deja en evidencia su deuda respecto al pretexto bíblico que condiciona la acción de la obra.

El asesinato de Abel se vincula a los celos de Caín en varios textos apócrifos. Así, en el *Testamento de Adán*, el primer hombre le explica a su hijo



Set lo siguiente: «Caín, tu hermano, mató a Abel, tu otro hermano, por celos de Leboda, tu hermana» [Martínez Fernández, 1987: 499]. El mismo hecho se menciona en el *Libro de los Jubileos* y en el texto conocido como *Cueva del tesoro* encontramos la siguiente versión de la historia:

Y conoció Adán a Eva, su mujer, y concibió y dio a luz a Caín y a Leboda, su hermana, junto con él. Y cuando crecieron los niños, conoció Adán a Eva y de nuevo concibió y dio a luz a Abel y a Qalimat, su hermana, con él. Y cuando crecieron los niños dijo Adán a Eva: que Caín tome por esposa a Qalimat, la que fue dada a luz con Abel y que Abel tome a Leboda, la que nació con Caín. Pero Caín dijo: «yo tomaré a mi hermana y que Abel tome a su hermana», pues Leboda era muy bella. Cuando Adán oyó estas palabras le desagradaron mucho y dijo: «es una transgresión del mandamiento esto de que tú tomes por esposa a tu hermana que nació contigo, así que tomad frutos de la tierra y corderos del rebaño y subid a la cumbre de la montaña y ofreced ahí vuestras ofrendas» [...] pero sucedió que mientras bajaban se introdujo Satán en Caín para que matase a su hermano Abel a causa de su hermana y porque su sacrificio fue rechazado y no aceptado por Dios y aumentó la envidia de Caín hacia su hermano y cuando descendían la llanura se alzó Caín contra su hermano y lo mató con un golpe de piedra de pedernal [Díez Macho, 1982: 433, nota 99].⁶

Este episodio hunde sus raíces últimas en la tradición legendaria hebrea pero era bien conocido por los dramaturgos y autores auriseculares: Lope de Vega menciona esta versión de la historia en *Los pastores de Belén* (1612):

Adán, con nuestra madre Eva, a quien Dios dio por mujer para perpetuar la humana generación, tuvo dos hijos: Caín y Calmana, que fue mujer de Caín. Pasados quince años nacieron Abel y Delbora. Caín por envidia mató a Abel, aquélla por quien entró la muerte en el mundo y a quien llamó Jacob fiera crudelísima, que devoró a su Hijo José. En esta muerte del inocente hermano, origen y principio de la guerra y fin de la edad de oro, comenzó la primera persecución de los buenos por el verdadero y divino culto [Lope de Vega, 1991: 454].

⁶ Esta misma versión aparece en el Corán y forma parte de las leyendas bíblicas musulmanas.



Felipe Godínez se inspiró en esta misma tradición apócrifa para componer *El primer condenado*,⁷ un drama bíblico centrado en el conflicto entre Caín y Abel y en sus consecuencias para la humanidad. Los personajes de Delbora y Calmana, hermanas gemelas de Caín y Abel respectivamente, desempeñan un importante papel en la primera parte del drama y el enredo amoroso que tiene lugar entre los protagonistas y sus hermanas guarda grandes similitudes con *El Caín de Cataluña*.⁸

El primer condenado arranca con una discusión entre Delbora y Caín que deja entrever desde el comienzo los celos del fratricida hacia su hermano:

DELBORA. Suelta fiero.
 CAÍN. Espera, loca,
 no resistas mi valor,
 que soy tu hermano mayor
 y obedecerme te toca.
 DELBORA. Viviendo mi padre Adán,
 Caín, no he de obedecerte.
 Es imposible quererte.
 Grave disgusto me dan
 tus rigores inhumanos,
 tus solícitas porfías.
 CAÍN. Delbora, no hay demasías
 si hay amor.
 DELBORA. Somos hermanos
 ¿Cómo quieres que te quiera?
 CAÍN. Por eso mismo, cruel.
 Dime, ¿no es tu hermano Abel?
 [...] ¿Por qué a Abel, blanda, le enseñas
 la causa de tu cuidado?

(vv. 1-15 y 27-28)

Más adelante, cuando Caín encuentra la quijada que utilizará para matar a su hermano grita: «Hoy han de acabar mis celos/ hoy Abel ha de morir/ que

⁷ Agradezco al profesor Germán Vega García-Luengos que me advirtiera sobre la existencia de esta pieza de Felipe Godínez [Vega García Luengos, 2001: 53-70].

⁸ Evidentemente, Rojas evita el incesto y sustituye los lazos de sangre entre los protagonistas por otro tipo de compromiso, más afín a las creencias del público.



Caín no ha de sufrir/ tantas penas y desvelos». ⁹ (El primer condenado, Jornada II, fol 275)

Como Lope de Vega o Godínez, Rojas conocía estos detalles del mito de Caín y se inspiró en ellos para idear la trama de amor y celos de *El Caín de Cataluña*. El dramaturgo reitera la importancia de los celos como ingrediente del drama poco antes de la escena final, cuando se escucha una canción que incide sobre los móviles de la tragedia y sintetiza el asunto del drama:

Por celos y por envidia,
la noche más infeliz,
Berenguer mató a Ramón
en las faldas del Montjuí
(vv. 3070-3)

2.2 La anticipación del crimen: el sueño de Constanza

Conscientes de que la envidia de Berenguer es irremediable, los personajes afectados por sus caprichos intentan impedirle que se case con Constanza, lo que únicamente sirve para incrementar el odio del protagonista hacia su hermano.

Será el conde de Barcelona quien, como Adán, reproche esta actitud a su hijo en un discurso que no tiene ningún efecto sobre él (vv.244-439).

La segunda jornada de *El Caín de Cataluña* arranca con la aparición de la agitada Constanza, que acaba de tener un sueño premonitorio sobre el asesinato de Ramón a manos de su hermano.

CONSTANZA. ¡Ay conde! ¡Ay Leonor! ¡Ay cielos!
¿Luego los dos no habéis visto
muerto a don Ramón, mi esposo,
al acero vengativo
de su hermano?

⁹ Felipe Godínez, *El primer condenado*, Jornada II, fol. 275.



CONDE. [...] ¿Viste muerto a don Ramón?
CONSTANZA. Ya imagino que está limpio
del azul Mediterráneo,
cuerpo de corales tintos.
LEONOR. ¿Quién le dio muerte?
CONSTANZA. Su hermano
Berenguer.

(vv. 1220-1237)

Como suele ocurrir ante estos indicios, nadie toma en serio las advertencias de Constanza y la noche en que Ramón vuelve de una campaña militar, la tragedia se precipita.

Estamos de nuevo ante un resorte habitual del drama trágico –donde proliferan los sueños y profecías que anticipan lo que va a pasar e incrementar la tensión del auditorio–, sin embargo, en este caso, podemos ver un paralelismo respecto a un momento de la *Vida de Adán y Eva*, donde Eva presiente que el mal acecha a su hijo Abel y habla con Adán:

«Señor mío, mientras dormía tuve la visión de que Caín manoseaba la sangre de tu hijo Abel y se la tragaba». Adán respondió: «Tal vez vaya a matarlo: separemos al uno del otro, hagámosles viviendas individuales». A Caín le hicieron labrador y a Abel pastor. De esta forma estaban separados el uno del otro. Con todo, al poco, Caín mató a su hermano Abel [Fernández Marcos, 1982: 342-43].

2.3 El fratricidio y la ocultación del cadáver

Al tiempo que Ramón obtiene licencia para casarse con Constanza, Berenguer encuentra una carta en que su esposa Leonor advierte a Ramón sobre los planes de su marido: ambos acontecimientos aumentan el odio que el antagonista siente hacia su hermano mayor y lo empujan a acabar con su vida.

De noche, Berenguer sale al encuentro de Ramón y lo asesina en medio de un paraje agreste (vv. 2219- 2240).



Antes de morir, Ramón dedica unas palabras de perdón al fratricida: «yo te perdono» (v. 2238).

Berenguer intenta enterrar el cadáver para ocultar su crimen, pero la dureza de la tierra se lo impide y el asesino se ve obligado a huir para no ser descubierto:

BERENGUER. Cubrir el cadáver quiero
de arena; sobre ella, algunas
peñas –en tanto que salen
a lisonjearme, por duras,
de aquestos árboles–; intento
cubrir el cadáver... Rudas
ramas de las hojas verdes,
hacedle frondosa urna.
¿Qué me quiere el cielo? ¿El centro
para qué le dificulta
sendas a mi planta? (vv. 2258-2268)

Cada uno de los detalles de este episodio puede relacionarse con la secuencia correspondiente del mito de Caín que venimos comentando.

También coincide en esto Rojas con otros dramaturgos contemporáneos: Lope de Vega y Godínez.

El segundo acto de *La creación del mundo* de Lope de Vega concluye con la escena del asesinato de Abel. La construcción de esta escena requiere de ingredientes similares a los empleados por Rojas y pone de manifiesto el influjo de la versión apócrifa del enfrentamiento entre Caín y Abel. Lo misma relación puede establecerse respecto al segundo acto de *El primer condenado* de Felipe Godínez.

En los tres dramas, el asesinato de Abel/Ramón es el episodio que mayores similitudes guarda respecto a la materia bíblica: la escena se ubica siempre en un espacio natural agreste, oculto por los árboles, donde el agresor acorrala y sorprende a su víctima.



Las diversas versiones no coinciden, sin embargo, en cuanto al instrumento que usó Caín para matar a Abel –tampoco lo especifica el *Génesis* (4:8)–. En la tradición legendaria proliferan todo tipo de armas: aunque la más común es la quijada que aparece en los dramas bíblicos de Lope y Godínez, en otras representaciones del mito se recurre a un bastón o báculo, una piedra, un hacha...¹⁰ A diferencia de otros dramaturgos, Rojas lleva a cabo una modernización o actualización del mito, de ahí que su fratricida utilice su propia daga para asesinar a la víctima (v. 2218).

Tampoco se menciona en el *Génesis* (4: 9) la reacción de Abel ante el ataque de su hermano, pero en *La creación del mundo* y en *El Caín de Cataluña*, Abel y Ramón, respectivamente, caen al suelo pidiendo el perdón para su hermano –si el Abel de Lope reza: «Señor, perdonad mis muchos yerros/ y perdonad a Caín mi muerte» (vv. 991-994); las últimas palabras de Ramón en el drama de Rojas son: «hermano, yo te perdono»– por lo que debemos estar ante otro de los ingredientes legendarios del mito.

El fracasado intento del fratricida por ocultar su crimen es otro ingrediente reiterado en las variantes apócrifas y legendarias –se trata, de nuevo, de un detalle que no recoge la versión canónica del *Génesis*–:

El cuerpo de Abel, desde el día en que lo mató Caín, su hermano, había quedado sin sepultura. A pesar de que el perverso Caín se preocupó mucho por ocultarlo, no lo consiguió porque la tierra no lo recibía [Fernández Marcos, 1982: 336].

Ni Lope de Vega ni Rojas omiten este detalle. Ambos dramatizan la reacción del fratricida al intentar cubrir el cuerpo sin vida de su hermano para esconder su culpa: en *La creación del mundo*, Caín intenta cubrir a Abel con

¹⁰ Para más detalles sobre las representaciones iconográficas del asesinato de Abel a manos de Caín, véase el trabajo de Emerson [1962: 840]: uno de los detalles más curiosos de este artículo tiene que ver con las representaciones en que aparece Caín mordiendo a Abel y bebiendo su sangre: la más famosa se encuentra en una ilustración de la de la Biblia de Alba, pero esta escena también aparece esculpida en el coro de la Catedral de Toledo.



unas ramas (vv. 1018-1024), mientras que Berenguer intenta ocultar el cadáver de Ramón con unas piedras. En ambos casos, no es posible ocultar el cuerpo.

La dificultad de enterrar a Abel simboliza la imposibilidad de esconder un crimen a los ojos de Dios y se relaciona con las primeras palabras que Yavhé dirige a Caín tras el crimen: «la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra» (*Génesis*, 4:10).

2.4 El descubrimiento del crimen y la negación del fratricida

Tras las trágicas consecuencias que ha tenido el conflicto entre los hermanos, queda por determinar el castigo que recibirá el fratricida. La jornada tercera plantea así un nuevo conflicto cuyo protagonismo se reparte entre Berenguer y el conde de Barcelona, que ha de ejercer justicia contra su único heredero.

A partir del fratricidio, momento crucial y más significativo de la tragedia, la acción de la tercera jornada se detiene en torno al momento en que el Conde descubre el crimen y el peculiar interrogatorio al que el pueblo somete a Berenguer.¹¹ A pesar de que los indicios, el fratricida niega en tres ocasiones ser el responsable de la muerte de su hermano reiterando las conocidas palabras de Caín:

TODOS.	Berenguer ¿adónde queda tu hermano?	
BERENGUER.	¿Pues yo sé de él? ¿Soy yo su guarda?	
		(vv. 2540-2543)

¹¹ Se trata de una escena tensa, entrecortada, en la que Rojas recurre a la *amplificatio* para dilatar el patetismo del momento en que el padre descubre que su primogénito ha sido asesinado.



Sin embargo, al final del interrogatorio, reconoce su crimen con jactancia, se autoproclama Caín y confiesa que volvería a matar a su Ramón tantas veces como éste reviviera. Ante tal falta de arrepentimiento, él mismo conoce su destino y está dispuesto a aceptar su pena: «Muera yo como Caín/ y por yerro» (vv 2566-67).¹²

El pueblo se levanta para linchar al que los ha despojado de su futuro gobernante y el conde, en tanto que decide el castigo, ha de poner bajo custodia a su hijo y ordenar que nadie lo mate (vv. 2714-2723).¹³

En el proceso toman parte las autoridades eclesiásticas, representadas por el obispo de Lérida, y los consellers como representantes de la autoridad civil; mientras que el obispo implora piedad para el fratricida, los consellers solicitan que sea ejecutado. El padre acaba firmando la sentencia de muerte para su hijo, aunque poco después acude a escondidas a su celda y le abre la puerta para que pueda huir.

2.5. La muerte accidental de Caín

La escena final incorpora una buena dosis de efectismo: al intentar escapar de su celda, Berenguer recibe el disparo de uno de los soldados que velaban por su seguridad y que lo confunde con otro. Con ello, el azar abre el paso a una justicia poética que no está exenta de ironía: pues el conde, sin pretenderlo, ha empujado al fratricida hacia la muerte cuando intentaba salvarlo.

Aunque a primera vista no es fácil olvidarse de las coordenadas históricas en que se desarrolla la trama de *El Caín de Cataluña*, el dramaturgo

¹² Ante la jactancia del criminal, el padre y Constanza apelan a la venganza repitiendo versos procedentes del Salmo 95:1.

¹³ Al igual que Yavhé, el conde intenta salvar a su hijo de una muerte violenta y ordena encerrarlo en una torre.



siembra cuidadosamente el texto de constantes referencias al episodio bíblico en que se narra la historia de Caín y Abel, referencias que sin duda no pasaron desapercibidas al público de la época, que probablemente no tuvo tanta dificultad como el lector actual para identificar las escenas inspiradas en la Sagrada Escritura.

Por tanto, las reiteradas alusiones a la muerte de Caín que incorpora Rojas en el tercer acto de su tragedia no fueron fruto de una singular originalidad sino una alusión al mito compartida con su público, pues el poeta habla de ello como si fuera algo conocido por todos: cuando Berenguer augura «Muera yo como Caín/ y por yerro; que cruel/ más sangrienta me despida/mejor flecha otro Lamec» se está refiriendo al episodio legendario de la muerte de Caín a causa de una flecha disparada accidentalmente por Lamec.¹⁴

Recordemos que Lope de Vega también dramatiza la muerte de Caín en la tercera jornada de, donde el suceso tiene lugar de forma accidental a través de una flecha disparada por Lamec. Tanta coincidencia sólo podía deberse a dos causas: o Rojas conocía la obra de Lope o ambos autores se inspiraron en una tradición común.

De nuevo hay algunas coincidencias entre la forma en que Rojas y Lope de Vega presentan el castigo de Caín-Berenguer. Ambos autores sitúan el momento de la revancha contra el agresor en los últimos pasos del drama, dejando para el final la resolución del conflicto fundamental.

En el caso de *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, la muerte accidental de Caín por obra de Lamec llamó la atención de algunos críticos por no ajustarse a la versión oficial del Antiguo Testamento. Es el caso de Menéndez Pelayo que se refiere así a las fuentes del drama bíblico de Lope:

¹⁴ En la versión canónica de la Biblia –fijada tras el concilio de Trento– se menciona a Lamec en el *Génesis* pero en ningún lugar se especifica que fuera autor de la muerte de Caín. La redacción del texto canónico hace pensar que falta algún detalle importante para seguir la historia: «Dijo pues Lamec a sus mujeres Ada e Zila: oíd lo que voy a decir, oh vosotros mujeres de Lamec: yo he matado a un hombre con la herida que le hice y he matado a un joven con el golpe que le di» (*Génesis*, 5).



Esta comedia se ajusta en todas sus partes al texto de la Sagrada Escritura, solo ofrece una ligera desviación, o más bien una desviación libre, en lo tocante a la muerte de Caín por la saeta de Lamec. Pero aún *esta interpretación caprichosa de un lugar del Génesis (4:23), que de ningún modo dice lo que se pretende, era muy antigua entre los rabinos y entre los cristianos* y fue ya adoptada en algunas obras del teatro religioso de la Edad media. Pero fuera de esto, ningún vestigio hay en Lope de las tradiciones apócrifas [Menéndez Pelayo, 1949: 145].

Sin embargo, la alusión no es casual, Lope también reitera esta tradición apócrifa en *Los pastores de Belén* (1612):

Mató Lamec a su ascendiente Caín escondido entre unos árboles, pensando que era fiera, por cuyo pecado setenta y siete personas de su sangre perecieron en el diluvio [Lope de Vega, 1991: 457-8].¹⁵

Estos textos son un ejemplo más de la proliferación de leyendas inspiradas en los textos apócrifos que circularon durante los Siglos de Oro y la utilización que algunos autores hicieron de ellas.

No prueban por sí mismos que los dramaturgos tuvieran una vinculación ideológica con el pensamiento y la religión hebreos. En muchos casos, se trata de anécdotas que fueron popularizadas por autores cristianos —a través de obras como el *Liber responsolis* de San Gregorio, la *Glosa Ordinaria* de Walafrido Strabón o la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor,¹⁶ pero también la *General Estoria* de Alfonso X—. Estas versiones tuvieron éxito porque compensaban la falta de detalles del *Génesis* en torno a la historia de Caín y

¹⁵ Alborg [1970: 299] señala que Lope conocía alguna de las leyendas apócrifas difundidas durante la Edad Media y los siglos de Oro gracias, sobre todo, a los judeoconvertos. Por su parte, Shervil insiste en la influencia de las leyendas rabínicas en *La creación del mundo* procede de la obra de Bartolomé Palau: *Victoria de Christo*.

¹⁶ Seguimos a Emerson [1962] y a Goosen [2006: 64] en este punto. También Sebastián de Covarrubias [2001] alude a la muerte de Caín por obra de Lamec y cita a Pedro Comestor como fuente. Encontramos una alusión similar en el *Libro de proverbios glosados* de Sebastián de Horozco [1994: 213-14], cuyo relato presenta detalles muy similares a los que utiliza Lope en el drama bíblico al que acabamos de aludir.



Abel. De ahí su constante presencia en la literatura y el arte europeos, que no se inspiraron en los textos canónicos bíblicos sino en este corpus a medio camino entre lo mítico y lo legendario.¹⁷

Puede que Rojas Zorrilla acudiera a estas fuentes como vía para introducir la variedad en una fábula de raigambre histórica cuyo desenlace era demasiado previsible para las exigencias de su público.

Bibliografía citada

ABARCA, Pedro, *Segunda parte de los Anales históricos de los Reyes de Aragón*, Salamanca, Lucas Pérez, 1684.

BEUTER, Pere Antoni, *Segunda parte de la Corónica General de toda España y especialmente del reino de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio, 1604.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Broker, 1998.

BLANCH, Enrique, *Crónica de la provincia de Lérida*, Madrid, Rubio, Grilo y Vittori, 1868.

BLANCH E ILLA, Narciso, *Crónica de la provincia de Gerona*, Madrid, Rubio, Grilo y Vittori, 1865.

BUSSIÈRES, Jean, *Ramillete de flores historiales... Segunda parte*, traducido al castellano por Lorenço Matheu y Sanz, Valencia, Bernardo Nogués, 1655.

¹⁷ En el arte escultórico hispánico se encuentran testimonios de estas leyendas que datan de los siglos XI-XII en la portada de Santo Domingo en Soria, la Seo de Zaragoza, la catedral de Toledo o la portada del monasterio de Santa María de Ripoll, donde las crónicas dicen que fue enterrado el cuerpo de Ramón Berenguer. Estas piezas parecen ser testigos de una tradición veterotestamentaria muy difundida en la península. Véanse los trabajos de Michel, Paul-Henri [1958: 198], «L'íconographie de Cain et Abel», Cahiers de Civilisation medievale o Emile Male [2001], el arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico.



- CARBONELL, Pere Miquel, *Croniques d'España*, ed. Agustín Alcoberro, Barcelona, Barcino, 1997.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana y española*, ed. de G. Dopico Black y J. Lezra, Madrid, Polifemo, 2001.
- DÍEZ MACHO, Alejandro (ed.), *Apócrifos del Antiguo Testamento*, 6 vols., Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982-2009. Textos citados:
- _____, *Vida de Adán y Eva*, ed. N. Fernández Marcos, vol. II, 1982, 317-352.
- _____, *Libro de los jubileos*, ed. F. Corriente y A. Piñero, vol. II, 1983, 65-193.
- _____, *Testamento de Adán*, ed. F.J. Martínez Hernández, vol. V, 1987, 391-439.
- EMERSON, Oliver F., «Legends of Cain, specially in old and Middle Age», *Modern language Association of America*, vol. 21, nº 14, 1906, 830-880 (reimp. Kraus Reprint Corporation, New York, 1962).
- GODÍNEZ, Felipe: *El primer condenado*, sl., si., sa. (ejemplar consultado: BNE T/55343/33).
- GOOSEN, Louis, *De Abdías a Zacarías: temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes, la literatura, la música y el teatro*, Madrid, Akal, 2006, 64-71.
- HOROZCO, Sebastián de, *Libro de los proverbios glosados*, ed. Jack Weiner, Kassel Reichenberger, 1994.
- LOZANO, Cristóbal, «El Conde Caín», en *Leyendas y tradiciones españolas*, ed. de José Bergua, Madrid, Imprenta Sainz, 1955, 258-265.
- MARIANA, *Historia General de España*, Barcelona, Francisco Oliva editor, 1839.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, S.A. de Artes Gráficas, 1949.
- OLMO LETE, Gregorio: *La Biblia hebrea en la literatura. Guía temática y bibliográfica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000, 19.



- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe: «La musa histórica de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*», Actas del Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Dresde, 28-31 de marzo de 2007, en prensa.
- PUJADES, Hieronym, *Crónica universal del principat de Cathalunya*, Barcelona, Hieronym Margarit, 1609 [en línea] <http://books.google.es/books?id=mnXsUs_iTscC&printsec=frontcover&dq=pujades&hl=es&ei=6RrnTInSHZCZOtqrhcYK&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false> [consultado el 26/10/2010]
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *El Caín de Cataluña*, ed. de Gemma Gómez Rubio, en preparación. (Revista Renacimiento, Madrid, 1925).
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, ed Julio M. Duarte, Zaragoza, Ed. Ebro, 1972.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Los pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, P.P.U., 1991.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Felipe Godínez a la luz de tres nuevas comedias recientemente recuperadas», en I. Pardo y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro* (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro), Almería, IEA, 2001, 53-70.
- VICIANA, Rafael Martín de, *Tercera parte de la Crónica de la ciudad y reino de Valencia*, Valencia, 1564 [en línea] <http://books.google.es/books?id=ccdGI3baTEoC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=%22Tercera+parte+de+la+cr%C3%B3nica+de+la+%C3%ADnclita%22&source=bl&ots=U2XDySxada&sig=drF11AiDtrQYcCiFfAtsJHjBjcw&hl=es&ei=TR3nTKvRD5CJhQfDreHcDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false> [consultado el 29/10/2010].
- ZURITA, Jerónimo de, *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977.

