

DRAMATIS PERSONAE EN *LA-YĚŠARIM TĚHILLAH* DE
MOŠEH HAYYIM LUZZATTO

E. VARELA

Universidad de Granada

RESUMEN: Cuando Mošeh Hayyim Luzzatto escribió su drama alegórico *La-yĚšarim tehillah*, se inspiró en la tradición del *auto* cristiano y, conservando su estructura, vertió en la obra una teología diferente. Por esa razón las *dramatis personae* no están tratadas en el mismo sentido que en los tradicionales autos cristianos y carecen de profundidad. El único personaje *vivo* es el antagonista, que, paradójicamente, podría ser considerado protagonista; pero esto no puede hacerse desde el punto de vista literario.

SUMMARY: When Mošeh Hayyim Luzzatto wrote his allegorical drama *La-yĚšarim tehillah*, takes up the tradition of the Christian *auto* and while conserving its structure he fills it, so to speak, with quite a different theology, that's why the *dramatis personae* don't fill the role of the traditional allegorical protagonist: the only character who is really *alive* is the antagonist, paradoxically, deserves rather to be called the protagonist. But this ambiguous classification (antagonist/protagonist) is inadmissible from the literary point of view.

Mošeh Hayyim Luzzatto escribió este drama alegórico en 1743, casi al final de su vida, cuando se hallaba en Amsterdam después de haber pasado por un largo camino de persecuciones y anatemas. Su otra gran obra de esta etapa, *MĚsillat yĚšarim*, es un tratado de ética que gozó de un considerable prestigio en las *yĚšivot* del Este de Europa. *La-yĚšarim tĚhillah* está concebida como una obra más alegre —se la dedicó a un amigo en el día de su boda—, pero aun así persiste en su tono moralizante, si bien añadiéndole el ingrediente literario: su forma externa es la de un drama lírico-alegórico en tres actos.

La estructura del drama de Luzzatto no es original, en la Edad Media europea proliferan las piezas alegóricas denominadas «moralidades»¹, que posteriormente van evolucionando, adquieren mayor desarrollo en el siglo XVI² y su plena madurez en el XVII con los autos de Calderón.

La-yĚšarim tĚhillah no es precisamente un auto sacramental, le falta el elemento religioso cristiano, su estructura en tres actos difiere de aquél, compuesto en un solo acto, pero por lo demás puede incluirse en el género de teatro alegórico, del cual el auto sacramental es su principal representante.

1. Wardropper, B.W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid 1953.

2. En España se pueden citar los autos de Hernán López de Yanguas, Diego Sánchez de Badajoz, así como los contenidos en el *Códice de Autos Viejos*, publicado por Léo Rouanet en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid 1901.

Prescindo, pues, de la denominación «auto» y me referiré a esta obra como «alegoría moral» o «drama alegórico», entendiendo como tal aquella composición en que las *dramatis personae* son personificaciones de conceptos universales (el Género Humano, el Diablo, etc.) o algún aspecto del problema moral (Honor, Soberbia, Engaño, etc.). Me propongo analizar los personajes de la obra a la luz de los que aparecen en las obras del mismo tipo procedentes del teatro ético-religioso español que eligen la alegoría moral como procedimiento literario.

La comparación de la obra de Luzzatto con el auto español no es gratuita. Este drama alegórico fue escrito en Amsterdam en 1743, donde Luzzatto vivió varios años después del *herem* lanzado contra él por el rabinato de Venecia. Teniendo en cuenta que los Países Bajos estuvieron bajo la influencia española hasta el siglo XVII, que el auto español era bien conocido en Amsterdam y que este autor vivió en el seno de la comunidad sefardí, no es extraño que en esta etapa de su vida tomara como modelo este género español. Años atrás, en Italia, Luzzatto había escrito otra obra alegórica, *Migdal 'Oz*, según el estilo del drama alegórico italiano, pero *La-yěšarim tēhillah* es realmente un «auto español».

La alegoría moral se estructura en forma de *lucha*, de conflicto entre las fuerzas del Bien y las del Mal. El tema, cualquiera que sea el argumento de la composición, es la batalla, la lucha, y la búsqueda de algo valioso por parte del protagonista: el camino, la verdad, la justicia, el sentido de lo que ocurre a su alrededor etc., y eso en un ambiente misterioso y enigmático, condición ésta esencial, ya que el mismo procedimiento alegórico, la metáfora continuada, vela en parte el significado real de la obra.

Generalmente hay poco enredo, el desenlace se presenta después de un hecho insólito que provoca angustia o temor: aparece un «*deus ex machina*» que resuelve el conflicto de modo que triunfen las fuerzas del Bien.

1. Personajes del teatro alegórico

En este tipo de obras los personajes son: a) el protagonista, b) el antagonista, c) los personajes secundarios, que se alinean en ambos bandos, d) el «*deus ex machina*» (Juez, Rey, Dios, Cristo etc.), e) el coro de poetas o de cantores que celebran la apoteosis final (este elemento a veces se suprime).

a) *El protagonista*

Lo que esencialmente distingue al protagonista alegórico de otros tipos literarios es el ser «sintético»³, es decir, él solo representa y encierra en sí mismo todos los demás conceptos encarnados en los personajes secundarios, los cuales no son más que sus *alter ego*⁴. El protagonista *crea* a los demás personajes, que existen sólo gracias a él. De ahí que aparezca como un ser dramáticamente solo, responsable de lo que sus actos puedan provocar, obligado a definirse, a veces en medio de tinieblas y de grandes dudas.

Según va avanzando la acción, se van revelando los distintos aspectos de su personalidad, de modo que todos ellos constituyen su carácter. El autor alegorista aísla esos aspectos y les da vida propia por medio de la personificación.

Pero ¿quién es realmente el protagonista?

Si la obra describe la lucha entre el Bien y el Mal es evidente que Dios y Satanás son los capitanes de los dos bandos en pugna. Literariamente es aceptable que Dios sea el protagonista, Satanás el antagonista y el Hombre un simple objeto que ambos se disputan. Sin embargo, teológicamente no es aceptable esa concepción, en primer lugar porque colocaría a Dios en el mismo plano que al Diablo, y en segundo lugar porque suprimiría la libertad del hombre.

Por consiguiente esa estructura no se admite. De hecho, cuando en los autos españoles aparece Cristo, raramente es interlocutor y personaje activo⁵, y desde luego nunca el protagonista. Es el Hombre quien lucha y quien triunfa, aunque no sólo por su propio esfuerzo, sino con la ayuda de Cristo, el cual se presenta como «*deus ex machina*».

Así pues, el protagonista es el Hombre, la Condición Humana, a veces representada por el Alma, a veces por el compuesto Cuerpo-Alma, pero siempre el Hombre, cualquiera que sea su representación⁶. La lucha entre el Bien y el Mal está fundamentada en el dualismo del ser humano, en su tensión entre Carne y Espíritu, de ahí que la situación aparezca en toda su

3. Fothergill-Payne, L., *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London 1977, 33.

4. Fletcher, A., *Allegory, the Theory of a Symbolic Mode*, New York 1964, 35-37.

5. Sólo en tres casos aparece así: *La justicia divina contra el pecado de Adán* (aparece como Fiador, cf. *Colección II*, 43), *La Esposa de los Cantares* (aparece como el Esposo que se ausenta, Id. III, 73) y *La redención del género humano* (aparece como Triunfador sobre el Infierno, Id. IV, 94).

6. Ej: *La adúltera perdonada* de Lope de Vega, *Obras III*, 29. *El villano despojado*, Id. II, 575, etc.

profundidad dramática. En ocasiones el protagonista se acerca más a su condición espiritual, y el personaje adquiere tintes positivos, otras veces se acerca más a su condición material y resulta más negativo, aunque al final siempre obtiene el perdón⁷.

b) *El antagonista*

Satanás, el jefe del bando enemigo, es un personaje sumamente interesante y complejo. No aparece como tal, sino disfrazado, de ahí el peligro que comporta, ya que puede engañar al hombre de mil maneras. Este ir «de incógnito» hace que el antagonista se presente bajo el nombre de Soberbia, Engaño o Seducción, y en cuanto que representa el Mal en el mundo, aparece también con otros nombres: Pecado, Noche, Tinieblas, Angel Caído etc.⁸

Sus atributos principales son la Soberbia y la Envidia⁹, y para conseguir su fin se vale de la Astucia y de la Mentira¹⁰.

A veces el demonio se ve impotente por sí solo para conquistar al Hombre, por ello usa también a sus más cercanos aliados: el Mundo y la Carne, el primero como el conjunto de vicios cortesanos y vanidades que le rodean, el segundo como el dominio de los apetitos sobre la Razón¹¹.

c) *Los personajes secundarios*

Siendo el héroe alegórico un personaje «sintético», él mismo representa a todos los demás caracteres, y es al mismo tiempo el campo de batalla de su propia psicomauia¹². En un bando encontramos como personajes secundarios los vicios, y en el otro las virtudes. En el entramado alegórico juegan también un papel importante las potencias del alma: Memoria, Entendimiento y Voluntad, y los cinco sentidos.

En la concepción antropológica cristiana, el hombre es un compuesto de Alma, Razón y cualidades intelectivas (virtudes) por una parte, y Cuerpo, Apetitos y cualidades sensitivas (vicios) por otra. Correspondiendo al Alma

7. Cf. Peursen, C.A. van, *Body, Soul, Spirit*, Oxford 1966. Post, Ch.R., *Medieval Spanish Allegory*, Connecticut 1974.

8. Flecniakoska, J.L., «Les rôles de Satan dans les pièces du *Códice de Autos Viejos*, *Revue des Langues Romanes*, 75, 1963, 195-207. Wickersham Crawford, J.P., «The Devil as a Dramatic Figure», *Romanic Review* 1, 3, 302-312.

9. Cf. *Farsa del triunfo del Sacramento*, (Colección... III, 81, 348).

10. *Auto de la Verdad y la Mentira* (Id. II, 55, 423)

11. Parker, «The Theology of the Devil in the Drama of Calderon», *Aquinas Paper* 32, London 1957.

12. Fothergill-Payne, L., *ob cit* 149

se encuentran las tres potencias, y correspondiendo al Cuerpo, los cinco sentidos. El Alma (Razón y Potencias) debe ocupar un lugar preferente en la actuación del Hombre, mientras que el Cuerpo (Apetitos y Sentidos) debe ocupar un lugar inferior.

Ahora bien, la intención del Demonio es trastocar el orden e invertir ambos estadios, de modo que imperen los apetitos sobre la razón, el cuerpo sobre el alma, los vicios sobre las virtudes y los sentidos sobre las potencias.

En el siglo XVI las tres potencias no salen aún a escena como personajes independientes, sólo se las nombra. A raíz de la Reforma luterana, las controversias generadas sobre el libre albedrío hacen que la Voluntad ocupe un importante lugar¹³, y a partir de ella comienzan las potencias a definirse como personajes independientes: así, la Voluntad se presenta con el Entendimiento, el cual le aconseja que no se case con la Sensualidad, sino con la Razón.

El Entendimiento a su vez puede trocarse en Ignorancia si no va acompañado de las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad:

«Tú, que eras Entendimiento,
cuando Adán iba a comer
habías de darle a entender
que guardase el mandamiento»¹⁴

Las potencias son volubles, funcionarán bien o mal según vayan bien o mal acompañadas. El mayor peligro del Entendimiento es abandonar la Razón y caer en poder del Apetito, o del deseo de saber, de averiguar imposibles¹⁵. Sobre ellas, como «*deus ex machina*», se presenta la Sabiduría, que se encarga de restablecer el orden.

Los cinco sentidos son también personajes de los cuales depende la victoria entre el Bien y el Mal. El triunfo del Demonio está basado en la susceptibilidad¹⁶ de los sentidos a los encantos diabólicos¹⁶:

13. Gilson, E., *L'Esprit de la Philosophie Médiévale*, Paris 1944, 293.

14. *Los hierros de Adán* (Colección... II, 44, 217).

15. En la época de la Contrarreforma, los pensamientos erróneos son artimañas diabólicas para trastornar el orden del Universo.

16. La batalla contra los cinco sentidos se encuentra ya en Filón de Alejandría, en su interpretación alegórica de Gén 14: los cuatro reyes que luchan contra Bera, rey de Sodoma y sus cuatro aliados, son representaciones de las cuatro pasiones que atacan a los cinco sentidos. Interviene Abraham como la Razón.

«Y a los sentidos del hombre
 hará tal guerra mi furia,
 que lo que más le deleite
 sea lo que más le asusta»¹⁷

La Vista y el Oído son los que ocupan un papel más relevante, y están generalmente relacionados con la Fe.

En cuanto a los vicios, la elección de uno u otro como personaje varía en los distintos autores, pero en general sobresalen como los más tratados: el Apetito y el Deleite, el Engaño y la Ignorancia, la Soberbia y la Envidia.

En contraposición a ellos aparecen las virtudes opuestas, las teologales y las cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). De este último grupo, la Justicia es la que desempeña un papel más destacado, y de entre las teologales, la más desarrollada como personaje es la Fe, precisamente por el peligro de la herejía protestante.

Sin embargo, tanto las Virtudes como los Vicios van perdiendo protagonismo y van siendo desplazados por las cualidades intelectivas a medida que se *humaniza* la psicomaquia.

A través de este recorrido he tratado de poner de manifiesto que el Hombre es el único *personaje real* en el teatro alegórico, pues todos los demás son aspectos de su carácter o proyecciones de sí mismo, incluso el antagonista existe porque el Hombre le engendra. De ahí el dramatismo de la acción, la dualidad de su carácter y la complejidad de sus reacciones.

El Hombre-protagonista aparece así en los autos con una dimensión trágica y existencial por debajo del ropaje alegórico, sobre todo en los autos del siglo XVII, cuando los argumentos se hacen más psicológicos y el drama se interioriza, entonces la *lucha* se convierte en conflicto interior, y la *búsqueda* en un viaje al conocimiento de sí mismo.

2. Los personajes en *la-yēšarim tēhillah*.

Como en todo drama alegórico, en esta obra se mantiene una lucha entre el Bien y el Mal.

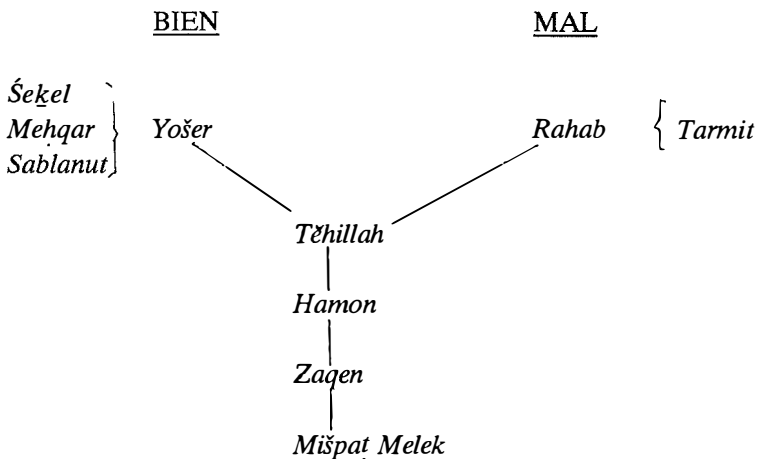
El argumento es simple: *Yošer* (Rectitud) pretende casarse con *Tēhillah* (Alabanza), pero el padre de ésta, *Hamon* (gente, masa) se deja engañar por *Rahab* (Soberbia), ayudado éste por su amigo *Tarmit* (Engaño), y concede a

17. Felipe Sánchez, *Auto a Nuestra Señora del Pilar, Autos...* p. 269.

su hija como esposa a *Rahab*. *Yošer* se lamenta ante su amigo *Šekel* de que el Mal prospere y el Bien sea derrotado.

Cuando va a celebrarse la boda ocurre un hecho insólito y pavoroso, una terrible tempestad, que hace que *Hamon* se asuste y reflexione sobre el acierto de su elección. Aconsejado por *Zaqen* (Anciano), llevan el asunto a juicio, donde *Mišpaṭ Melek* descubre los engaños de *Rahab* y de *Tarmit* y pone de manifiesto la bondad de *Yošer*. Ante tal veredicto, *Hamon* queda confundido y avergonzado, y entrega a *Tĕhillah* como esposa a *Yošer*. La boda se celebra, mientras los invitados cantan el triunfo de *Yošer* y la feliz solución del conflicto.

Aparentemente la estructura es idéntica a la del auto clásico:



Digo aparentemente, porque si se analizan detenidamente cada uno de los personajes se encuentra una profunda diferencia respecto a los de aquí.
¿Quién es el protagonista?

De acuerdo con la estructura del auto, debería ser *Hamon*, el Hombre en conflicto entre el Bien y el Mal, pero en ningún momento de la obra aparece *Hamon* como un ser en conflicto entre dos fuerzas. No existe, pues, un elemento esencial en el drama alegórico como es la *lucha*, y por lo tanto el personaje carece absolutamente de fuerza dramática, es un ser plano, sin matices, la psicomaquia está del todo ausente. Si al final decide entregar a su hija *Tĕhillah* a *Yošer* es porque se siente avergonzado al haber sido engañado, así como anteriormente se había sentido atemorizado por la tempestad.

Temor y vergüenza son, pues, los únicos sentimientos que experimenta, y son sólo eso, sentimientos, no discernimiento ético entre el Bien y el Mal.

Por la extensión que se concede a las intervenciones de *Yošer* se podría pensar en él como protagonista, pero tampoco es así: *Yošer* no lucha, sólo se lamenta, reflexiona, pero no actúa, es un personaje pasivo. Si finalmente se casa con *Tēhillah* no es desde luego por su propia iniciativa, así como *Tēhillah* tampoco hace nada por casarse con *Yošer*, se limita a esperar *ser entregada* a uno o a otro, es un mero *objeto*, el trofeo de una supuesta batalla que en ningún momento se sabe quién la está librando. Por lo tanto, ni *Yošer* ni *Tēhillah* pueden ser protagonistas en el sentido literario del término.

¿Es el protagonista *Mišpat Melek*? Tampoco. Se supone que este personaje es Dios, pero es la instancia suprema, el «*deus ex machina*» de los autos alegóricos, y en él no hay ningún tipo de lucha.

¿Dónde está, pues, el personaje *sinético* esencial en este tipo de obras?

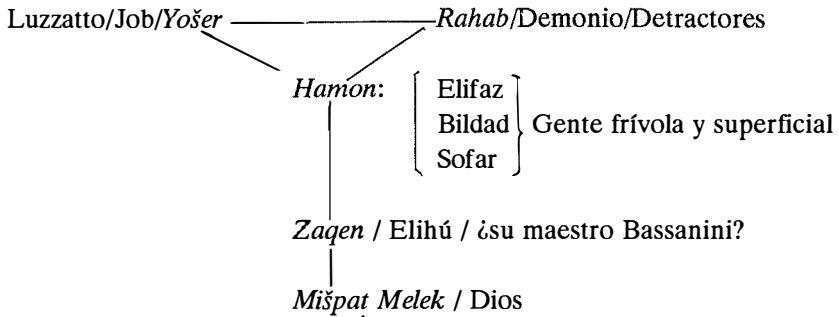
El *antagonista* sí es un personaje interesante: *Rahab* recurre a todas las estratagemas posibles, ayudado por *Tarmit*, para conquistar a *Tēhillah*. Se diría, si no fuese contradictorio, que *Rahab* es a la vez *protagonista* y *antagonista*, cosa que literariamente no puede aceptarse. Los personajes moralmente negativos están bien tratados por Luzzatto, en tanto que los positivos carecen de fuerza dramática, son como marionetas que no convienen.

Los *personajes secundarios* son los más activos: tanto *Mehqar* como *Šekel* ocupan un puesto de honor entre todo el reparto. A ellos les toca exponer las enseñanzas que el autor desea comunicar: la alabanza al estudio, a la recta razón, a la paciencia, a la rectitud, etc. No entra el autor en las complejidades que conlleva el drama alegórico cristiano sobre las virtudes y las potencias, su mensaje se reduce a estos puntos: a) importancia de la sabiduría y del recto entendimiento; b) necesidad de conducirse según unas normas morales; c) importancia de la fe y de la esperanza que el hombre recto ha de tener, en la seguridad de que el Bien triunfará; d) la necedad y volubilidad de la gente, que se deja engañar por el Mal permitiendo que su instinto se incline a él; e) fracaso final del Mal ante la sabiduría y la honestidad.

En resumen, *La-yēšarim tēhillah* no está bien construida desde el punto de vista del drama alegórico. Luzzatto eligió ese género literario pero no pudo resolver felizmente su estructura: no hay protagonista definido y los personajes secundarios tienen más fuerza que los que deberían ser principales (*Hamon* y *Yošer*). Sin embargo se sabe que era un poeta con sólidos conoci-

mientos técnicos¹⁸. ¿Por qué no consiguió estructurar mejor la obra si conocía perfectamente el género?

Creo que Luzzatto persiguió con esta composición varios objetivos: 1) Expresar una vivencia personal: la amargura que hubo de sufrir cuando fue perseguido y acusado de šabbetaísmo¹⁹, y en esa situación él sería un personaje pasivo (*Yošer*), en tanto que *Rahab* representaría a sus detractores. *Hamon* sería la gente inconsciente y frívola que se dejó engañar por *Rahab* y le volvió la espalda. 2) Expresar una serie de criterios que para él eran de suma importancia, como la necesidad del estudio, de la ilustración, del recto entendimiento. No es casual que los *maškilim*, en el siglo siguiente, imitaran su obra²⁰. 3) Volver, no sólo a la lengua hebrea para darle fluidez y hacerla viva, sino también a la Biblia misma de un modo nuevo, sin yuxtaponer citas, captando su espíritu y su contenido, por lo cual dio a su drama la misma estructura del libro de Job:



18. Ya a los quince años compuso una elegía a la muerte de su maestro Isaac Kohen Cantarini. A los diecisiete escribió *Lēšon limmudim*, donde exponía sus puntos de vista sobre el estudio científico-teórico del arte poética. Asimismo se le considera un gran entendido en literaturas clásicas y europeas de la época (Cfr. Zinberg, *A History of Jewish Literature*. The German-Polish Cultural Center, New York 1975, y D. Katz, *RaMHaL: toldotaw, 'isiyuto we-torato*, Tel Aviv 1948).

19. A los veinte años Luzzatto, aficionado a los estudios cabalísticos, cree oír la voz de un *maggid* que le inspira. Apoyado en esa creencia, forma un círculo de jóvenes dedicado a las especulaciones cabalísticas y a actividades mesiánicas. Fue acusado de šabbetaísmo, y el gran rabino de Venecia pronunció un *herem* contra él el 3 de Diciembre de 1734, que circuló también por los rabinatos de Alemania, Holanda y Polonia; muchos de sus escritos fueron destruidos, se le prohibió estudiar y enseñar Cábala y tuvo finalmente que emigrar a Alemania y posteriormente a Holanda. En Amsterdam consiguió finalmente una etapa de paz, la comunidad sefardí le recibió con respeto y afecto (Cf. Zinberg, ob. cit., Katz, ob. cit. y Tishby, I., «Yaḥaso šel Mošeh Ḥayyim Luzzatto 'el ha-sabbeta'ut» *Tarbiz* 27, 1958, 334-357).

20. Abraham D.B. Lebensohn (1789-1877) escribe *'Emet we-'emunah* según el mismo esquema. Igualmente se imita la obra de Luzzatto en *Tif'eret li-bēne binah*, de A. B. Gottlober (1811-1899), el cual reconoce que se inspiró en *La-yešarim tēhillah*.

El personaje *Zaqen* es un enlace que da paso al Juicio de Dios, el equivalente al Elihú bíblico, y no es una figura que aparezca con frecuencia en los autos clásicos. Igualmente *Tēhillah* no es un personaje típico del auto alegórico, de ahí que sea el *objeto* y no el sujeto activo. *Tēhillah*, la Alabanza, no se entrega ella misma, ha de ser entregada.

Mošeh Ḥayyim Luzzatto quiso comunicar sus verdades y experiencias, y lo hizo en el contenido de esta obra. Su error fue elegir para ello un género de origen religioso cristiano, y al verter sus ideas en un molde extraño no pudo hacerlo de un modo natural, de ahí que, si bien desde el punto de vista teológico judío es coherente, desde el punto de vista literario dejó muchos cabos sueltos. La obra como drama no se sostiene, no ya desde una perspectiva actual, sino incluso comparándola con obras parecidas del mismo género de la Europa de su tiempo.

Aunque sería tema de disquisiciones y polémicas, me atrevo a sostener la tesis de que hasta bien avanzada la Edad Moderna sólo la literatura religiosa judía es un producto original e influyente en las comunidades de la Diáspora. De hecho, si esta obra tuvo tanto éxito no fue por su valor literario, sino por su contenido ético y por la incorporación del elemento bíblico, como muestra el hecho de que se le tuviera en gran estima en las *yešivot*. La razón es simple, y hasta puede ser comprendida a la luz del despertar de las nacionalidades en la Europa del Este. Los grandes monumentos doctrinales que surgieron durante toda la Edad Media –y considero Edad Media judía, según la cronología de Ben Zion Dinur, hasta el siglo XVII con la muerte de Šabbetai Zvi y la caída de sus doctrinas– se han hecho a puertas cerradas, de espaldas al mundo de los gentiles y mirando los intereses del propio pueblo, a veces con interpretaciones historiosóficas atrevidas²¹ o audaces cosmogonías como las del libro del *Zohar* o los textos de la *Cábala Práctica*. Se han hecho de espaldas a la Historia de los *Otros*, y se hacen todas recogiendo las más íntimas sensibilidades de la comunidad que sufre esa misma Historia, y que a través de sus dispersiones y diferentes lenguajes quiere constituirse en *Kēneset Israel*.

Nos llevaría mucho tiempo y no es éste el lugar para demostrar que una auténtica literatura nacional surge con las últimas ráfagas de la *Haškalah*, en lo que historiadores y críticos denominan *Dor ha-tēhiyyah* (Méndele, Bialik, Tchernikovsky, etc.), cuando ya el idioma hebreo es un patrimonio muy

21. Cf. *Nešaḥ Yišra'el o Be'er ha-Galut*, del Maharal de Praga.

necesario y en uso, cuando las categorías de la vida judía dejan de ser sacrales y todo es un conjunto de raíces culturales de la nación en marcha.