

***Las galas del mundo fuera de ley. Indios e indios
como cristianos nuevos y cristianos viejos en las
Cortes de la muerte de Miguel de Carvajal***

Bernat Castany Prado
Universitat de Barcelona
bcastany@ub.edu

Palabras clave:

Teatro del siglo XVI, Teatro latinoamericano, Representación del indio, Teatro de conversos.

Resumen:

En este trabajo se estudia de qué modo la condición de cristiano nuevo de Miguel de Carvajal influyó en su caracterización del indio y del indiano en la escena XIX de sus *Cortes de la muerte* (1547). Tras una breve exposición de los principales motivos conversos que atraviesan la obra de Miguel de Carvajal, se mostrará que en la escena mencionada se cifran en la figura del indio americano las quejas de los cristianos nuevos y se proyectan en la figura del indiano las críticas contra los cristianos viejos.

***Las galas del mundo fuera de ley. Indians and indians
as New Christians and Old Christians in the
Cortes de la muerte by Miguel de Carvajal***

Key Words:

16th century theater, Latin American theater, Indian representation, Converts theater.

Abstract:

This paper studies how the Miguel de Carvajal New Christian condition influenced his characterization of the Indian and the Indiano on the scene XIX of his *Cortes de la muerte* (1547). After a brief summary of the main convert reasons that cross the Miguel de Carvajal play, I will show that, in the mentioned scene, in the figure of the American Indian, they are encrypted New Christians complaints and they are projected, in the figure of the Indiano, the criticism of the Old Christians.

Los sabios sólo tratan de interés y ganancia, que es a lo que acá los trajo su voluntad; y es de tal modo, que el que más docto viene se vuelve más perulero.

Diego Mexía de Fernangil, «El autor a sus amigos»,
Primera parte del Parnaso Antártico (1608).

I.-

Existe consenso crítico en que la cuestión americana fue muy poco tratada por el teatro español –peninsular o colonial- de los siglos XVI y XVII. Según Laferl [1992: 172-173], son varias las razones que pueden explicar la «ausencia de América» en los textos dramáticos del Siglo de Oro. Tengamos en cuenta, por ejemplo, que la mayor parte de la población solo de forma muy progresiva tomó conciencia de la importancia del Descubrimiento; que los conquistadores e indios no gozaban de demasiado prestigio social en la opinión de los que nunca cruzaron el Atlántico; o que hablar acerca de América supusiese entrar en un terreno resbaladizo, ya que los países protestantes habían usado la Leyenda Negra no solo en contra del imperio español, sino también del catolicismo [Laferl, 1992: 172-173]. Será solo a partir de las primeras décadas del siglo XVII, con obras como *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1598-1603), *El Brasil restituído* (1625) o el *Arauco domado* (h. 1625), todas de Lope de Vega, «cuando el teatro público empieza a dar cabida a este tema» [Rodríguez Garrido, 2007: 275].¹ Existe, sin embargo, una obra anterior, de mediados del siglo XVI, conocida como *Cortes de la muerte* –su título original era *Cortes de la Muerte a las cuales vienen todos los Estados, y por vía de representación, dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes*–, cuya escena XIX está protagonizada por varios indios americanos.

Dicha obra fue escrita, entre 1552 y 1557,² por Micael, Michael o Miguel de Carvajal (1510-1575) y publicada, en 1557, como parte de una

¹ Según nos informa Miramón [1968: 169], Lope de Vega fue el primero en consagrar una producción dramática al Descubrimiento.

² Aunque la fecha de publicación de la primera edición data de 1557, según Weber de Kurlat [1971: 793-794], la obra se puede fechar hacia 1553-1554 y, según Jáuregui [2006:



miscelánea poética realizada por Luis Hurtado de Toledo (1523-1590).³ Aunque este afirma en el prólogo de su antología haber realizado algunos cambios en las *Cortes de la muerte*, existe consenso crítico en que éstos debieron ser mínimos, de modo que la autoría debe serle concedida por entero a Miguel de Carvajal.⁴ Siendo esta una de las primeras y escasas obras de teatro que dramatiza la conquista del Nuevo Mundo, sorprende que haya sido tan descuidada por la crítica [Jáuregui, 2006: 3, n. 11].⁵ Ciertamente, fuera de algunos estudios generales como los de Valentín Pedro [1954: 45-65], Ruiz Ramón [1983: 94-96 y 1993: 19-25] y, sobre todo, Jáuregui [2002], la crítica solo se ha ocupado, y en contadas ocasiones, de aspectos como la influencia erasmista [Rodríguez Puértolas, 1971: 647-658] o lascasiana [Caro López, 1999: 443], el carácter cristiano nuevo del autor [Gitlitz, 1974: 141-164] o la posibilidad de que se trate del auto homónimo al que se refiere Cervantes en el capítulo 11 de la segunda parte del *Quijote*.⁶

3], esta fue probablemente escrita poco después de 1552, fecha de la publicación de la *Brevísima* de Las Casas, cuya influencia sobre la obra parece indudable.

³ *Cortes de casto amor y Cortes de la Muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso, por él dirigidas al muy poderoso y muy alto señor Don Felipe, Rey de España y Inglaterra etc., su señor y Rey. Año 1557*. Según Cañete [1870: vii], Wolf reimprimirá la *Farsa llamada Danza de la Muerte*, en 1852.

⁴ Según Rodríguez-Moñino [1964: 18], «por la perfecta unidad de estilo, por la sostenida agudeza con que se lleva la acción desde el principio hasta el fin, por lo movido e ingenioso de la trama, por la ausencia de divagaciones mitológicas tan del gusto de Luis Hurtado y porque todo en ella lo está diciendo, creo firmemente que las *Cortes de la muerte* es obra propia y exclusiva de Micael de Carvajal. Si Hurtado puso la pluma en su texto debió de ser para tan ligera enmienda que se pierde en la ajena ficción.» Según Cañete [1870: xv], «de presumir es que en 1557, fecha de esta impresión de las *Cortes de la muerte*, Carvajal hubiese dejado ya de existir, pues no parece regular que Hurtado se entrometiese a terminar una obra de autor aún vivo.» Según Jáuregui [2006: 2], Luis Hurtado realizó «algunas adiciones de su cosecha». Consúltese, asimismo, la tesis doctoral *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*, de Jimena Gamba Corradine, recuperable en <http://hdl.handle.net/10366/122978>

⁵ Todas las citas de este artículo no siguen la paginación de la publicación original, sino de la versión recuperable en <http://esdocs.org/download/docs-72802/72802.doc>

⁶ En dicho capítulo, don Quijote y Sancho se encuentran con los actores de la compañía teatral de Angulo el Malo, que se desplazan de una población a otra sin quitarse los disfraces: «Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo. Hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y



A lo largo de sus 23 retablos o escenas desfilan ante las *Cortes de la Muerte* hasta 57 personajes alegóricos (dolor, vejez, tiempo), mitológicos (Cloto, Láquesis, Átropos, Carón), religiosos (Satanás, san Agustín, santo Domingo, san Francisco, san Jerónimo), históricos (Heráclito, Demócrito) o representativos de los diversos estados (caballero, monja, obispo), profesiones (juez, letrado, médico, labrador) o grupos religiosos o étnicos (indios, judíos, musulmanes) que constituían la sociedad española de aquella época. Normalmente, los enjuiciados, que en algunos casos no queda claro si ya están muertos o simplemente están agonizando, tras dar cuenta de los aspectos más importantes de su existencia, no piden ser salvados, sino que se quejan de sus padecimientos, piden una vida más larga y, en contados casos, una muerte piadosa. Esta revalorización de la vida, que ya no es vista como un mero pasaje hacia la otra vida, sino como una etapa valiosa en sí misma, que merece la pena alargar, revela la impronta humanista del texto. Ciertamente, la mayor parte de las escenas se cierran, por un lado, con las intervenciones del Mundo, el Demonio y la Carne, que realizan comentarios cínicos, que se regocijan en los pecados narrados, y, por el otro, con las exhortaciones piadosas de diversos santos, que suelen expresar la posición oficial de la Iglesia en todos estos temas. Sin embargo, como veremos más adelante, estos cierres no deben ser interpretados unívocamente como la asunción pasiva del espíritu medievalizante que empezó a imponerse a partir del Concilio de Trento.

Ciertamente, las *Cortes de la muerte* se hallan directamente emparentadas con el género de las danzas de la muerte, que, según Huizinga

volvemos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles.» (*Quijote*: II, xi, p. 714) Según La Barrera [1860: 72], Sánchez de Arjona [1887] y Rennert [1963:313] y Castelo [1996: 30], sí se trataría de las *Cortes de la muerte* de Miguel de Carvajal. Madés [1968: 338-343] niega dicha posibilidad. Menéndez Pelayo [1949: I, pp. 135-137], en cambio, considera que se trata del auto homónimo de Lope de Vega.



[1929: 212-213], es expresión y suma de la última Edad Media occidental.⁷ Dicho género, de gran tradición hispánica, encontrará en el teatro «su apogeo literario» [Infantes, 1997: 331]. Recuérdese, a modo de ejemplo, la *Trilogía das Barcas*, de Gil Vicente, cuyas *Barca do inferno* (1517) y *Barca do Purgatorio* (1518), dedicadas a los estratos bajo y medio de la sociedad, y *Barca da Gloria* (1519), dedicada a los estratos más altos, sigue de cerca la estructura y el espíritu de las danzas de la muerte. [332] Una de las características que las *Cortes de la muerte* heredaron de este género medieval fue su ambigua constitución dramática.⁸ En efecto, el mismo tipo de dudas acerca del estatuto escénico de la célebre *Dança de la muerte*, escrita durante la primera mitad del siglo XV pero publicada en 1520, se han arrojado sobre las *Cortes de la muerte*, de las que Rodríguez Garrido [2007: 275] llegará a afirmar que «no es claro que se trate de un texto representable.» Coincidimos, sin embargo, con Infantes [1997: 118], en que «algunas de las características del origen de las Danzas tienen una evidente relación con el teatro.» Ciertamente, la naturaleza teatral de las *Cortes de la muerte* puede ser justificada con los mismos argumentos con los que Infantes defendió la de la *Dança*, que consideraba una obra dramática por ser «una obra con *personajes* (diríamos, que con multitud de *personajes*), *diálogo* (con respuestas y preguntas, menciones y llamadas de atención), *movimiento* (con utilización de tiempos verbales y mención de los mismos), avalada por una tradición europea y seguida de una continuidad escénica...» [251]⁹

En lo que respecta a su autor, Miguel de Carvajal, sabemos que nació a principios del siglo XVI en la ciudad extremeña de Plasencia

⁷ El lector puede hallar un excelente estudio sobre el género de las danzas de la muerte en el libro de Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval* [1997], donde se incluye una cronología y una descripción de las principales danzas de la muerte, literarias o plásticas, en las páginas 33 a 50.

⁸ Sobre el carácter teatral de las danzas de la muerte, véase Infantes [1997: 117-130].

⁹ El mismo Leandro Fernández de Moratín [1830: 112] dijo al respecto de la *Dança de la muerte*: «No es fácil decidir si los versos se cantaban o se representaban; pero no cabe duda en que a lo menos alternarían con ellos las mudanzas del baile ejecutadas al son de la música.»



[Cañete 1870: x]. Sin embargo, tenemos noticia de dos placentinos coetáneos conocidos por ese mismo nombre. Uno habría vivido «acosado judicialmente y en dificultades económicas» [Jáuregui, 2006: 2, n. 6], mientras que el otro era «un aspirante a dramaturgo que había vivido en México y en Santo Domingo durante las prédicas apasionadas de Las Casas» [Castelo, 1996: 29].¹⁰ Fuese quien fuese nuestro autor, además de las *Cortes de la muerte*, Miguel de Carvajal escribió la *Tragedia josefina*, publicada en 1535, si bien lo más probable es que fuese anterior a 1524, por ser esa la fecha en la que murió Álvaro Pérez de Osorio, Marqués de Astorga, a quien iba dedicada la obra. [Cañete, 1870: xiv] La *Tragedia josefina*, que narra la historia bíblica según la cual José, el undécimo hijo de Jacob, fue vendido por sus hermanos como esclavo, en virtud de lo cual fue a parar a Egipto, donde llegará a convertirse en una autoridad (Génesis, 37, 1 – 50, 26), es considerada por la crítica «el drama religioso más notable en la literatura española antes de Lope de Vega.» [Garrido Camacho, 1999: 82]

Puede ser interesante para todo lo que diremos a continuación saber que en el *Índice de libros prohibidos* de 1559, preparado por el Inquisidor General, Fernando de Valdés, aparece entre las obras de teatro prohibidas una *Farsa llamada josefina*, que, en el índice de 1583 será llamada *Comedia josefina*. Para Cañete [1870: xxvi], esta farsa o comedia nada tiene que ver con la *Tragedia josefina*. Pérez Pastor [1887: 85], en cambio, dice no estar seguro de si se trata de la misma obra o de dos obras diferentes. Según Garrido Camacho [1999: 84], el hecho de que en los *Índices* se la denomine farsa o comedia no es un problema, ya que en el prólogo de la obra se la presenta como una historia que narra sucesos felices, si bien se la debió llamar tragedia porque «intervienen en ella personajes de la Sagrada Escritura, y termina con la muerte de Jacob.» Según la entrada «Josefina» de la base de datos de *Censuras y licencias en manuscritos e impresos*

¹⁰ El lector puede hallar un excelente estudio acerca de la autoría de las *Cortes de la muerte* en el libro de Carlos Jáuregui titulado *Querrela de los indios en las Cortes de la Muerte (1557) de Michael de Carvajal* (2002). Véanse también Paredes [1899: 366-372] y Alonso Cortés [1933: 141-148].



teatrales [CLEMIT: 2], la razón de dicha prohibición era que se mezclaban pasajes bíblicos canónicos con historias apócrifas.¹¹

Es probable que la prohibición de la *Tragedia josefina* estuviese relacionada también con dos aspectos fundamentales en la figura de Miguel de Carvajal: su evidente impronta erasmista y su condición de cristiano nuevo. A continuación, desarrollaremos brevemente ambos aspectos, por ser fundamentales para nuestro análisis de la representación del indio y del indiano en la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. En lo que respecta al primer aspecto, recordemos la carta con la que Miguel de Carvajal dedica la *Tragedia josefina* a don Álvaro Pérez de Osorio. En esta se realiza una crítica claramente erasmista del pensamiento erudito y especulativo en aras de un enfoque ético y sentimental del conocimiento:

No alabo tampoco aquella curiosidad y diligencia vana y demasiada; que poco aprovecha desvelarse en los libros de la *República* del divino Platón, si la república del alma está devisada y alborotada con malos y acenagados pensamientos. (...) Y poco aprovecha leer los libros *De Anima*, si tú no la tienes; ni los de *La ciudad de Dios*, si tú no tienes obras y voluntad de la ver y morar. (...) Más aprovecha al que tiene buenos deseos, que se los acrecienta y hace más encumbrados y de mayores quilates; pues con darse a las letras, sabe cómo ha de usar de los amigos, de la buena fortuna o de la adversa, cómo ha de vivir, cómo se han de sufrir las adversidades, cómo todas las otras cosas a la vida necesarias. (3-4)

Recordemos, por otra parte, cómo, en las *Cortes de la muerte*, los enjuiciados piden que su muerte se aplace, lo que implica una revalorización de corte humanístico de la vida, una defensa de su valor inmanente, muy en consonancia con el «epicureísmo cristiano» que Erasmo defenderá, por ejemplo, en el *Coloquio* número 56, titulado *El epicúreo* (1533), donde afirma que «la culminación del desprendimiento epicúreo es el cristianismo» y que Cristo no fue un hombre «triste y melancólico», sino

¹¹ Según Tejeiro Fuentes [2005: 113], «el Cabildo de la Catedral de Plasencia había enviado en junio de 1599 una copia probablemente de esta obra al Consejo de la Inquisición de Madrid para solicitar su representación. El Consejo pidió parecer al doctor Pedro López de Montoya, quien, a pesar de estar prohibida, autorizaba su representación siempre y cuando se suprimieran algunas escenas. Al final, no hubo licencia por parte del Consejo.»



una persona dichosa y tranquila, de modo que «no hay mayor epicúreo que el buen cristiano». (*Coloquios*, p. 584)¹² A esta valorización de la vida le corresponde una desvalorización de la muerte, como se hace evidente en el hecho de que la Muerte se vea humanizada, «matizada por algunos rasgos de bondad, frente a la carga negativa de su antecesora medieval.» [Infantes, 1997: 336] También puede verse en las *Cortes de la muerte* la crítica erasmista a los lobos con pieles de corderos que aparece en el coloquio *Del comer pescado* [Caro López, 1999: 452], y que fue tan importante para la *Brevísima* de Las Casas, que es, a su vez, una de las fuentes principales de la obra y de la escena que nos ocupa. [Hermenegildo, 2005:42-43 y Laferl, 1992: 188]

Aunque los humanistas, fuera de Las Casas, no prestaron demasiada atención a la cuestión americana, quizás puedan añadirse a las influencias ya indicadas la del *Diálogo de Mercurio y Carón*, del erasmista Alfonso de Valdés. En dicha obra nos encontramos con diversos pasajes que hacen referencia a la degradación moral que los indígenas han sufrido por culpa del mal ejemplo de los españoles:

...¿para qué queréis conquistar nuevos cristianos si los habéis de hacer tales como vosotros? (p. 85)

...fui a un reino nuevamente por los cristianos conquistado, y diéronme de ellos mil quejas los nuevamente convertidos, diciendo que de ellos habían aprendido a hurtar, a robar, a pleitear y a trampear. (p. 87)

No dejan de ser un problema para esta lectura erasmista de la obra de Carvajal las exhortaciones piadosas de los santos que acompañan a la Muerte, que parecen defender la postura oficial, imperial y religiosa. Es en este sentido que Valbuena Prat [1981: 459-460] afirma que «la obra pone en escena tanto elementos erasmistas como contrarreformistas. Efectivamente, en la escena XIX, tras las duras crítica que los indígenas lanzan contra la

¹² El «epicureísmo cristiano» ha sido estudiado, entre otros, por Rico [1993], Márquez Villanueva [1975: 105-110 y 147-179] y Onfray [2007], quien lo llama «cristianismo hedonista».



violencia ejercida por los conquistadores y colonos, entran en escena san Agustín, santo Domingo y san Francisco exhortando a la obediencia, la resignación, la paciencia y la postergación escatológica de la justicia. Algunos autores consideran que esta segunda parte «determina la significación final del texto». [Caro López, 1999: 454] Desde una perspectiva deconstructiva y poscolonial, Jáuregui [2006: 16] afirma que la segunda parte de esta escena:

...corresponde a la torsión imperial o cooptación del alegato lascasiano que el retablo cita y traiciona», puesto que, como suele suceder en todo sistema colonial, «las proposiciones contracolonias no son ruedas sueltas, sino aceitados engranajes del colonialismo, y que el pensamiento a contracorriente, a su pesar, frecuentemente *lleva agua al molino* de la razón imperial.

Es probable que Caro López y Jáuregui hubiesen atenuado sus conclusiones si no se hubiesen fijado solamente en la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. Este sería el caso, por ejemplo, de Hermenegildo [2005: 42], quien considera que las respuestas que san Francisco, san Agustín y santo Domingo dan a lo largo de toda la obra, en general, y en esta escena, en particular, «quedan ampliamente compensadas por las de un pastor tozudo, de los dos frailes Milón y Brocano, y de los dos rufianes», que aparecen en las escenas VIII y XVII, respectivamente. Podríamos concluir, quizás, utilizando una imagen erasmista, que las *Cortes de la muerte* es como los silenos de Alcibíades, pues esconden bajo una capa contrarreformista e, incluso, medievalizante, un mensaje secreto de corte erasmista y, a la vez, cristiano nuevo.

Precisamente, este carácter converso o cristiano nuevo es una pieza fundamental en nuestro análisis de la figura del indio y del indiano en la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. Lo cierto es que aunque a finales del siglo XIX Cañete [1870: xv] se empeñase en defender el «vigoroso espíritu católico» de Miguel de Carvajal, conjeturando, incluso, que este pertenecía



al estado eclesiástico [xv-xviii],¹³ hoy ya nadie duda de que era converso. Baste recordar la carta con la que dedica su *Tragedia josefina* a don Álvaro Pérez de Osorio, que, más que una dedicatoria, parece una petición de amparo, puesto que se hace constante referencia a los ataques que su obra ha de recibir. Según Carvajal, quiere dejar su obra «amparada a la sombra de vuestra señoría»:

...porque ni los groseros ternían lugar de dañar con sus dientes caninos, ni los sabios dejarían de dar gracias a Dios por haberla puesto debajo de tan seguro amparo como es el de vuestra señoría; que con éste, me parece que voy satisfecho de las peligrosas ondas y vaivenes de los maldicientes. (*Tragedia llamada josefina*, p. 2)

En esa misma epístola, Carvajal también hace referencia a su condición de converso, condenado al disimulo y al silencio, al afirmar que ha escrito –una obra de tema bíblico, no lo olvidemos-, no para alcanzar «gloria ni memoria de famas», sino «para no pasar la vida en silencio como las bestias». (2) Asimismo, en el «Prólogo con argumento» de esa misma obra, el gracioso Faraute hace nuevamente referencias al enfado que han de sentir algunas personas del público al ver representadas en escena historias de tema hebreo:

¡Oy, señores, qué gente tan sentida! Sabed que muchos se quejan porque en estos trances se entremete traje y gente de Judea. A mí me parece tienen razón, que para en verano no son sanas tantas capirotadas, aunque los que se sienten, ajos han comido en ellas. (*Tragedia josefina*: 5)

A continuación, Faraute se defiende de las murmuraciones que han de acompañar la obra:

...óigase con atención, y nadie murmure; que la intención del autor es ornar la santa fiesta, y a ninguno injuriar; mas contentar a todos, a lo menos a los buenos y sabios. (6)

¹³ Todo a partir de una cita de la epístola dedicatoria de la *Tragedia josefina*, en la que Carvajal afirma que «después de otros filosóficos estudios, me pasé a la Sagrada Escritura». [Cañete, 1870: 1]



Por si esto no fuese suficiente, Francisco Álvarez recogerá diversos testimonios de familias conversas cordobesas procesadas por la Inquisición que ocultaban ejemplares de la *Josefina* de Carvajal:

Dicen que estaba encuadernada en un libro de volumen de cuatro dedos y al principio había cosas de caballerías y en medio la *Josefina* y al fin cosas de Nuestra Santa Fe Católica, que entendió estaba encuadernada así por disimular. [cit. en Álvarez, 2008-2009: 113]

Asimismo, tanto en la *Josefina* como en las *Cortes de la muerte*, Miguel de Carvajal evoca la ambigua situación de los judeoconversos al distinguir a los conversos de tendencias judaizantes, que utilizarían el término «El Dio» para subrayar su monoteísmo estricto –que consideraban incompatible con el Dios trinitario, que, según ellos, marcaba la “s” de Dios, que interpretaban erróneamente como marca de plural [Shepard, 1982:42]-, y los cristianos nuevos sinceramente convertidos, que utilizarían el término «Dios» sin ningún tipo de escrúpulo teológico. También Gitlitz [2003: 112] nos informa de que en numerosos poemas satíricos escritos durante la segunda mitad del siglo XV –Rodrigo Cota, Gil Vicente o el conde de Paredes- se presenta a los conversos rindiendo culto a «El Dio» en vez de a «Dios» y estudia este aspecto en el artículo que dedicó a exponer los motivos judeoconversos en la *Tragedia josefina* de Miguel de Carvajal. [Gitlitz, 1972: 262-263] En mi opinión, en las obras de Carvajal, esta alternancia entre los términos «El Dio» y «Dios» no tiene una intención moralizante, satírica, sino que, simplemente, como dirá Hermenegilo [2005: 42-43], nos remite al «problema del trasvase de ciertos españoles de una corriente judaica a una ideología cristiana.»

Por otra parte, los cristianos nuevos como Carvajal solían sintonizar especialmente bien con el erasmismo. Recordemos, con Bataillon [1996: 207], que el erasmismo, «entendido en el sentido lato de simpatía por los ideales de Erasmo», les ofrecía «una nota de piedad ilustrada y libre, grata a aquellos hombres desgarrados de su ambiente nativo.» [807] Ciertamente, frente a aquellos autores que se refugiaron en la literatura «de evasión»,



como Diego de San Pedro, Jorge de Montemayor¹⁴ y buena parte de los autores de novelas de caballerías, muchos cristianos nuevos sintieron «el impulso de escribir sus experiencias y preocupaciones», hallando inspiración en los escritos de Erasmo, que canalizaban:

...objetos comunes de animadversión: la organización eclesiástica, la política imperial, las conversiones forzadas, la Inquisición, los estatutos de limpieza de sangre, y en general todo lo que huelga a creencias impuestas por la fuerza en lugar de inducidas mediante la educación. [Gitlitz, 2003: 59]

No es extraño, pues, que uno de los temas fundamentales entre los dramaturgos de la primera mitad del XVI, como, por ejemplo, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Torres Naharro, Lucas Fernández o Miguel de Carvajal, fuese el de «la injusticia de los estatutos de limpieza de sangre comparados con la igualdad ideal de todos los cristianos ante los sacramentos (o ante la muerte)». [Gitlitz, 2003: 59, n. 21]

Esta defensa de la igualdad, tan importante para los judeoconversos, podía adoptar muchas formas diferentes, más o menos explícitas, más o menos literarias. Tal sería el caso del neoplatonismo de los *Diálogos de amor*, de Judá Abrabanel, León Hebreo (¿1460?-1521), que presentaban al amor como una fuerza cósmica unificadora y, lo más importante, igualadora, o del panteísmo estoico-epicúreo de Spinoza, también de origen judío. En el caso de Miguel de Carvajal, no será tanto el amor o el cosmos como la muerte la que le sirva para defender la igualdad de todos los hombres y criticar «las contradicciones entre el ideal cristiano de la universalidad de la gracia salvadora de Cristo y las netas distinciones que su sociedad trazaba entre cristianos nuevos y viejos.» [Gitlitz, 2003: 514]

Ciertamente, el género medieval de la danza de la muerte, con su potencia totalizadora, ordenadora y armonizadora, debió de resultar muy atractivo para un cristiano nuevo como Carvajal. Al no ser orquestada la

¹⁴ Américo Castro y Marcel Bataillon consideran que la prosapia judaica de Jorge Montemayor lo pudo llevar a refugiarse «en la apartada irrealidad de alguna imaginación bella y melancólica». [Castro, 2001: 546 y Bataillon, 1964b: 37] Véase también Gitlitz [2003: 59].



danza-juicio final por Dios, sobre el cual existe una gran diferencia de opiniones, como bien sabían los judíos y los conversos, sino por la Muerte, sobre la que no existe tanta discordancia, quizás por no haber sido tan tematizada por los teólogos y pertenecer más a un ámbito popular, pagano, precristiano e, incluso, prejuicio, las danzas de la muerte poseían una gran fuerza igualadora. En *Music and the Spheres and the Dance of Death* (1970), Meyer-Baerk ha llegado a relacionar dicho género con la teoría medieval, de origen pitagórico, de la «música de las esferas», que sería, en última instancia, la que conectaría a todos los danzantes convocados por la muerte.¹⁵

También está relacionado con esta voluntad igualadora, tan característica entre los escritores conversos como Carvajal, el irenismo o pacifismo erasmista. El *antibarbarus* había afirmado, siguiendo a Cicerón, que una paz injusta es mejor que una guerra justa, y había criticado sin reservas la guerra en su *Querella pacis* (1517), así como en su célebre adagio *Dulce bellum inexpertis*, que también incluyó en sus *Lecciones a un piadoso príncipe cristiano*, dedicado al futuro Carlos V (1516). Este pacifismo fue heredado, a su vez, por Bartolomé de Las Casas, quien no solo denostará, en su *Brevísima*, los efectos de la conquista violenta, sino que también realizará un ataque contra todo tipo de guerra en su *De unico vocationis modo*. Ciertamente, las prédicas pacifistas de las escenas VI, donde la muerte convoca al «Estado militar», y de la escena XIX, en la que los indios se quejan de las masacres realizadas por los conquistadores, están influidas por este irenismo erasmista, pasado por el tamiz lascasiano. Como suele suceder, los indígenas son representados como la contrafigura de la violencia que reina en el Viejo Mundo:

¿Quién vio nunca en nuestras tierras
arcabuz, lanza ni espada,
ni otras invenciones perras
de armas para las guerras,

¹⁵ Véase también Deyermond [1970: 267-276], Lewis [1980] e Infantes [1997: 141 y *passim*].



con que sangre es derramada?
(*Cortes de la muerte*, escena XIX, vv. 251-255)

Sin embargo, no debemos quedarnos solamente en este punto, ya que el irenismo es un concepto mucho más profundo de lo que se suele pensar. Como queda patente en *Sobre la paz del espíritu* de Plutarco o en los *Ensayos* de Montaigne, no se trata solo de criticar la guerra, sino cualquier otro tipo de violencia, sea física o simbólica, y no se trata de restaurar la paz internacional, nacional o social, sino también la paz o *ataraxia* existencial. También en este sentido los conversos, permanentemente ansiosos, ya fuese por la presión social o judicial, ya fuese por sus propios escrúpulos religiosos o identitarios, se sentían especialmente identificados con el irenismo erasmista. Asimismo, al no poder criticar directamente las persecuciones ni las presiones a las que eran sometidos, apostaban por criticar la guerra, en general, y abogar por una paz entendida en términos de concordia, diálogo, en fin, de *amicitia*, esperando que su mensaje calase en profundidad y llegase a mejorar un día su situación cotidiana.

Otra estrategia igualadora en las *Cortes de la muerte*, aunque ausente en la escena que nos ocupa, es el humor, particularmente en su modalidad irónica. Recordemos el epígrafe con el que David Gitlitz encabeza su estudio sobre el criptojudasmo en la España de los siglos XVI y XVII, titulado *Secreto y engaño*, y que reproduce la respuesta que Francisco Vergara dio a las acusaciones de los inquisidores de Lima, en Julio de 1636: «Dixo que no sabe qué responder a chanzas que eran buenas para ser reídas si no fueran causa de tantas lágrimas que llegaran hasta la quinta generación.»¹⁶ Tras afirmar que la ironía es la estrategia retórica más común de los conversos, Gitlitz [2003: 59] pone, precisamente como ejemplo las *Cortes de la muerte* de Carvajal, donde san Agustín insta a los judíos a convertirse al cristianismo, que es presentado como religión del amor, si

¹⁶ Sobre este proceso, en particular, véase García de Proodian [1966: 433].



bien, acto seguido, les amenaza con el fuego, que puede ser tanto el del infierno como el de la Inquisición.¹⁷

Otra estrategia igualadora entre los escritores conversos es esa melancolía, rayana en el nihilismo, que atraviesa toda las *Cortes de la muerte*. Según Castro [2001: 541], «como compensación para la amargura del judío –hidalgo o sabio- prospera el tema de la huida del mundo, el desdén de los honores humanos, la valoración del hombre inferior situado al margen de la sociedad». Como dijimos, dicha amargura o melancolía pudo llevar a algunos autores de prosapia judaica, como Jorge de Montemayor, a refugiarse «en la apartada irrealidad de alguna imaginación bella y melancólica» [Castro, 2001: 546 y Bataillon, 1964b: 37]. Otro converso como fray Luis de León se habría *exiliado* mentalmente en esa república pastoril de Cristo, «que no se halla en el suelo», evocada en *Los nombres de Cristo* [De León: 147 y Bataillon, 1964b: 40]. Este rechazo generalizado del mundo, que tiene a la vez algo de despecho y de proyecto igualitarista, sería el que explicaría la proliferación de la ascética y de la picaresca española. (véase Castro, 2001: 542-550) También las *Cortes de la muerte*, con su igualitarismo nihilista participan de esta «melancolía judía».

Todas estas razones nos hacen estar en desacuerdo con Gitlitz [1972: 260], quien considera que Carvajal adoptó el antisemitismo de los cristianos viejos y presenta a los judíos en general de forma desfavorable. Consideramos, con Patterson [2011: 351], que los rasgos antisemitas de la *Tragedia josefina* son superficiales y que tras ellos es posible ver una visión más inclusiva de la religión cristiana y la identidad nacional. También para McGaha [1998: 20-23] la historia de José y sus hermanos es una crítica en clave de las agresiones, provocadas también por la envidia, que los judíos sefarditas y sus descendientes sufrían por parte de sus compatriotas, de forma que dicha obra sería una lección de tolerancia. Dicha interpretación se vería reforzada por el hecho de que la historia de José vendido por sus

¹⁷ Véanse las interesantes reflexiones que sobre realiza Peter Berger sobre el humor judío en su ensayo *Risa redentora* [1999].



hermanos prefigure el sacrificio de Cristo [Bataillon, 1964a: 188], con la consiguiente «identificación simbólica José-Cristo Salvador» [Ruiz Ramón, 1967: 103], así como por la inclusión de motivos musulmanes dentro de un discurso cristiano, sí, pero tolerante e inclusivo [Patterson, 2011: 351-365]. Finalmente, el hecho de que la *Tragedia josefina* fuese proyectada para ser representada en las fiestas del Corpus Christi de la ciudad de Plasencia, nos remite al hecho de que muchos conversos le disputaban a los cristianos viejos más reaccionarios la simbología de dicha fiesta con el objetivo de convertirla en un momento de hermanamiento e igualación, ya que en la comunión las distinciones desaparecen [Patterson, 2011: 353 y Bataillon, 1974: 149].

II.-

Una vez establecida la impronta converso-erasmista de Miguel de Carvajal, podemos proceder a analizar en qué medida pudo influir en el modo en que este caracterizó al indio y al indiano americanos en la escena XIX de sus *Cortes de la muerte*. Nuestra intención es mostrar que, en dicha escena, Carvajal no solo se identifica, en tanto que cristiano nuevo, con los indios americanos, a los que idealiza, sino que, en el mismo movimiento, identifica a los cristianos viejos con los conquistadores y los indianos, a los que demoniza.

Veamos, en primer lugar, hasta qué punto Carvajal proyecta las experiencias y quejas de los cristianos nuevos en las de los indios. Señalemos, para empezar, que los indios que aparecen en la escena XIX de las *Cortes de la muerte* se quejan en tanto que indios, y que la filiación lascasiana de la obra y la empatía sincera hacia el pueblo indígena parece indudable, como mostramos más arriba. Sin embargo, parece lícito afirmar que detrás de las quejas de los indígenas de la escena XIX se esconden las quejas de los cristianos nuevos, que no podían lamentar su situación con toda la intensidad y toda la publicidad con la que habrían deseado hacerlo,



por vivir bajo permanente control y sospecha. [Jáuregui, 2006: 4 y Gitlitz, 2003: *passim*]

Cabe señalar que dicha identificación se produce, antes que en la queja de los indios, en los presupuestos sobre los que se basa dicha queja, esto es, en la negación de que exista una jerarquía dentro de la comunidad cristiana y, ya luego, en la negación de que sin dicha jerarquía se pueda justificar el maltrato que sufren las categorías supuestamente inferiores. Es con esta intención que los indígenas movilizarían la metáfora evangélica que concibe la comunidad cristiana como «viña del Señor» (Mateo, 20, 8), a la que ya habían recurrido en numerosas ocasiones los cristianos nuevos en Europa:

¡Cómo! ¿Por haber venido
a la viña del Señor
a la tarde, es permitido
que a los que él hubo querido
roben, maten, sin temor?
Pues ellos han predicado
que tanto dio a los postreros
que en su viña han trabajado,
como a los que han madrugado
y salieron los primeros.

(*Cortes de la muerte*, XIX, vv. 120-129)

Notemos, asimismo, los paralelismos existentes entre el lamento del judío don Micén, en la escena XX, y el lamento de los indios, en la escena XIX, ante el eventual auto-destierro con el que se proponen escapar de las violencias y extorsiones de los indios-cristianos viejos. Ambos se presentan como «aperreados» (XIX, v. 54 y XX, v. 63) por los cristianos, ambos hacen referencia a sus hijos (XIX, v. 87 y XX, vv. 66-67) y se presentan como «determinados» (XIX, v. 186) o «acordados» (XX, v. 69) de ir al destierro. Como agudamente señala Jáuregui [2006: 4], «el argumento de la igualdad de los conversos no está formulado expresamente en la escena de los judíos sino en la de los indios.» Siguiendo esa misma lógica es posible afirmar que los ataques contra los cristianos viejos que «aperrean» a judíos y a conversos no aparecen en la escena XX, sino en la



XIX. Quizás los indios protagonizan la escena inmediatamente anterior a la de los judíos para que sus quejas y críticas resuenen en la memoria del lector, completando, de este modo, los silencios.

Otro motivo converso en la representación de los indios de la escena XIX, esta vez de origen veterotestamentario, es el carácter paradójico de sus quejas. Este rasgo es característico de toda la historia judía, si bien se refleja con mayor evidencia en el libro de *Job*. En la escena que nos ocupa, la paradoja hebrea, que radica en la contradicción que existe entre el hecho de ser el pueblo elegido y el de sufrir las peores desgracias, se transforma en la contradicción entre el hecho de entrar a formar parte de la religión verdadera, que, además, se presenta como religión del amor, y las desgracias nunca antes sufridas por parte de los indígenas.

Mas qué casos son tan crudos,
tú, Muerte, nos da a entender,
que cuando a los dioses mudos,
bestiales, falsos y rudos,
adorábamos sin ser,
ninguno nos perturbaba
(...)
y agora que ya ¡cuitados!
nos habíamos de ver
un poco más regalados,
por sólo tener los grados
de cristiandad en tal ser,
parece que desafueros,
homicidios, fuegos, brasas,
casos atroces y fieros,
por estos negros dineros
nos llueven en nuestras casas.

(XIX, vv. 25-30 y 35-44)

Las preguntas («¿No entendéis esto?», v. 46, «Di, ¿qué es aquesto?», v. 49) y exclamaciones («¡Oh Dios, y qué adversidades / son éstas!», vv. 45-46, «¡Cómo!», v. 50) enfatizan el carácter paradójico de la queja. Sin embargo, esta teodicea encubierta no tiene tanto a Dios como interlocutor, como a los indios-cristianos viejos. No se trata, pues, de una teodicea teológica, sino, antes bien, moral y social, puesto que su objetivo no es adivinar las ocultas razones de dios para permitir que ha de resultar



aparente, sino criticar a los indianos-cristianos viejos, que son los perpetradores de un mal mucho más real.

Como es de imaginar, estas quejas de corte paradójico no podían ser puestas en boca de los judíos de la escena XX, ni en los de la *Tragedia josefina*, puesto que, en el imaginario hebreo, dicha paradoja implica que la religión judía es la verdadera y el pueblo de Israel, el elegido. Ciertamente, la referencia a «los grados de cristiandad» (*Cortes de la muerte*, XIX, vv. 38-39) nos remite directamente al problema de los efectos jurídicos y sociales de las distinciones entre cristianos nuevos y cristianos viejos, que tanto debía de preocupar a un converso como Carvajal. Esto no impide, claro está, que las quejas *jobianas* no pudiesen ser utilizadas en otros contextos. Recuérdese, por ejemplo, a Garci Sánchez de Badajoz (1460-1526), quien reescribió a lo pagano las quejas de Job en sus *Lecciones de Job apropiadas a las pasiones de amor*. Con todo, quizás quepa recordar, con Bataillon [1964b: 49], que aquel procedía de Écija, «una de las ciudades de Andalucía más pobladas de conversos», de modo que su «melancolía renacentista», bien podría ser una «melancolía judía» [39-54].

Otro elemento importante de la identificación entre indígenas y judíos conversos es la contigüidad de las escenas que los representan. Ciertamente, en una obra que se compone de 23 escenas y que cuenta con 53 personajes, no puede ser casualidad que los indios, los judíos –y musulmanes– expulsos y un portugués –seguramente también converso– formen un continuo, precedido por una escena en la que aparecen Heráclito y Demócrito y seguidos por otra en la que entran en escena personajes alegóricos como «la juventud» o «la vejez». Recordemos que un aspecto esencial de las danzas de la muerte de los siglos XV y XVI es «el desfile de los estados en orden descendiente» y con «la ausencia de estamentos (o categorías) simbólicas o metafóricas», pues «en pocas ocasiones las Danzas se apartan de la *realidad*» [Infantes, 1997: 197 y 154].¹⁸ Miguel de Carvajal,

¹⁸ Véase a modo de ejemplo las curiosas *Sentencias dignas de saberse*, incluidas en una estampa del álbum de los impresores y grabadores catalanes Abadal: «Dize el Papa: Yo soy



llevado por sus ansias igualadoras, no respeta ese orden descendente, puesto que en la cuarta escena aparece un obispo, en la quinta un pastor, en la sexta un caballero, en la séptima un rico, en la octava unos ladrones, en la novena un pobre y en la décima una monja, por solo citar algunos ejemplos. El desorden es sistemático y, seguramente, voluntario, por lo menos, no evitado. Así, al llegar el lector a las escenas XIX y XX, protagonizadas por los indios, los judíos y los musulmanes, no tiene la sensación de que formen parte de los últimos escalones de una jerarquía social, racial o religiosa, puesto que todo orden ha sido progresiva y metódicamente negado. Esto no impide que los judíos y los musulmanes no sean criticados, del mismo modo que también lo han sido todos los demás personajes, salvo los indios, cuya condición de víctima, los redime, del mismo modo que, seguramente, Carvajal pensaba que los cristianos nuevos debían ser redimidos.

A esta violación de la ordenación descendente de los personajes, casi normativa en las danzas de la muerte, el autor añadirá otro factor desestabilizador: la inclusión de categorías simbólicas no relacionadas con ningún estado social, como, por ejemplo, Heráclito y Demócrito, que simbolizan la tristeza y la alegría,¹⁹ respectivamente, hecho que desdibuja todavía más todas las jerarquías que, en principio, las danzas de la muerte buscaban apuntalar.

Otro elemento que parece apuntar a la identificación entre indios y cristianos nuevos es el hecho de que Miguel de Carvajal no utilice indigenismos. Ciertamente, tampoco Ercilla utilizó demasiados indigenismos en su *Araucana*. Según Morínigo y Lerner [1987: 96], este hecho puede atribuirse a su educación renacentista, que le habría llevado a evitar cualquier tipo de afectación. Tampoco Lope de Vega incluyó en sus

Cabeza de todos. / Dize el Rey: Yo obedezco al Papa. / Dize el Cavallero: Yo sirvo a estos dos. / Dize el Mercader: Yo engaño a estos tres. / Dize el Letrado: Yo revuelbo a estos quatro. / Dize el Labrador: Yo sustento a estos cinco. / Dize el Médico: Yo mato a estos seis. / Dize el Confesor: Yo absuelvo a los siete. / Dize Christo: Yo sufro a ocho. / Dize la Muerte: Yo llevo a todos estos.” [Palau, 1935: 405 y también Infantes, 1997: 222]

¹⁹ Un tema que, no lo olvidemos, fue objeto de profundas reflexiones por parte de un pensador de origen sefardita como Spinoza.



obras de tema americano demasiados términos indígenas, con algunas excepciones como, por ejemplo, el gracioso Rebolledo, del *Arauco domado*, quien lo hace, en todo caso, en un tono burlesco.²⁰ Según Andrés [1990: 22-23], este tipo de uso *a lo gracioso* de los indigenismos podría deberse al hecho de que «en la lógica teatral de Lope, Rebolledo, como gracioso, tiene que divertir, y su menosprecio para con los indigenismos lingüísticos permite halagar el nacionalismo del público popular». No pueden aplicarse, sin embargo, esta clase de argumentos a la escena XIX de las *Cortes de la muerte*. De un lado, Miguel de Carvajal no solo no parece tener ningún tipo de reparo *renacentista* en la utilización de todo tipo de extranjerismos, vulgarismos y jergas, sino que, además, posee un excelente oído para captar todo tipo de voces. Recordemos, por ejemplo, el «Prólogo con argumento» de su *Tragedia josefina*, en cuya primera página se incluyen frases en latín, italiano y francés. Más evidencias todavía encontramos en las *Cortes de la muerte*, donde imita el hablar de pastores, ladrones, labradores, obispos, judíos, musulmanes o portugueses.

Es lícito preguntarse, pues, por qué los indígenas son los únicos personajes a los que Carvajal no intenta caracterizar lingüísticamente. Cabe conceder, quizás, que en la época en la que esta obra fue escrita no abundaban las noticias culturales y lingüísticas. Sin embargo, Carvajal podría haber utilizado, por lo menos, algunos de los topónimos que aparecen en la *Brevísima* de Las Casas o, simplemente, haber introducido dos o tres pinceladas inventadas que barbarizasen su lengua. Nuestra hipótesis es que el autor evitó caracterizar lingüísticamente a los indígenas para no rebajar con elementos satíricos la gravedad de sus quejas, no solo en tanto que indígenas, sino también en tanto que voceros encubiertos de las quejas de los judíos y los conversos. En efecto, la escena XIX es la única de las 23 que componen las *Cortes de la muerte* en la que apenas podemos hallar elementos satíricos. Es como si Carvajal quisiese, en su obra, eximir de todo

²⁰ «Yo como hierbas aquí / de nombres que indios les dan, / que ni se los puso Adán, / ni en la vida los oíd. / ¿Hay nombre como jamón? / ¿Hay hierba como lunada? / ¿Hay maíz como empanada / de una trucha o de un salmón?» (Lope de Vega, *Arauco domado*: I, 253b)



enjuiciamiento a todos aquellos que fuera de la ficción siempre estaban siendo juzgados.

Veamos a continuación cómo, del mismo modo que Miguel de Carvajal cifró en los indios el lamento de los conversos que en la realidad no podía explicitar, también proyectó sobre la figura del indiano las críticas contra los cristianos viejos que debía llevar guardando tanto tiempo para sí. Un hecho que resulta especialmente interesante es que, en un giro irónico, y probablemente inconsciente, el autor proyecta sobre la figura del indiano/cristiano viejo los principales vicios que el antisemitismo asociaba tradicionalmente a los judíos: la codicia y la desestabilización del orden social establecido en virtud de un rápido e ilícito enriquecimiento. De este modo, la «cristianización» de los indios/cristianos nuevos y la «judaización» de los indianos/cristianos viejos formarían parte del doble movimiento de defensa de los cristianos nuevos en las *Cortes de la muerte*.

En lo que respecta a la caracterización del indiano como hombre codicioso, cabe señalar que no se trata de un atributo que Miguel de Carvajal se invente de forma individual y gratuita, sino que se inspira en una cierta realidad social y recoge un tópico previamente existente. Según Laferl [1992: 181 y 180-186], «la relativa rapidez para hacer fortuna, en la mayoría de los casos con medios poco honrosos, es un componente importante en la constitución del indiano», que llegará a convertirse en «una figura permanente de la comedia española». Esto se hace evidente en obras como la *Farsa chamada Auto da India* (1509), de Gil Vicente (si bien todavía se halla ubicada en la India oriental), el quinto *Paso* de Lope de Rueda, la *Comedia Selvagia* de Alonso de Villegas Selvago, o el entremés *El platillo*, de Simón Aguado [cf.: Jones, 1985: II, 107]. También la figura del indiano codicioso aparece en numerosas obras en prosa como, por ejemplo, el *Viaje a Turquía*, el *Crotalón*, atribuida a Villalón, o *El celoso extremeño*, de Cervantes.²¹ Incluso autores como Testa [1986: 69] han sugerido que el

²¹ «Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el de pasarse a las Indias,



pasaje de la «Ínsula Barataria» es una parodia del rápido ascenso social que solo era posible en América.

Dejando a un lado las críticas sinceras de algunos escritores, normalmente erasmistas, esta demonización del indiano respondía más a la envidia que a la moral. Aquellos que pasaron a América, entre los cuales, por cierto, se hallaban muchos conversos, como, por ejemplo, los hermanos de Teresa de Ávila [Elliott, 1970: 76-77], provocarían, con su rápido ascenso económico y social, envidias y rencores que colaborarían en su demonización [Laferl, 1992: 185]. Resulta, pues, que los indianos representaron, en la España de la primera mitad del siglo XVI, algo muy semejante a lo que los judíos habían representado hasta 1492. Ciertamente, la desaparición de los judíos de la vida pública española debió generar en la población cierta orfandad demoníaca que pudo llevarles a buscar chivos expiatorios de sustitución. El indiano, surgido, además, en la misma fecha en la que el judío había desaparecido, era un buen candidato para realizar aquel trasvase simbólico. Según Laferl [1992: 190], en el siglo XVI el ataque contra los indianos se basaba en que éstos «rompen el orden social tradicional con su riqueza, que, según los espíritus conservadores de la época, en último término no les correspondería por su nacimiento.» ¿No era esa, precisamente, la razón principal por la que los sociólogos consideran que los judíos fueron demonizados en Europa?

Recordemos brevemente el ensayo de Zygmunt Bauman [2008: 56], *Modernidad y holocausto*, donde se propone una explicación sociológica del antisemitismo según la cual los judíos pertenecerían «a la categoría semánticamente confusa y psicológicamente desconcertante de “los extranjeros de dentro”», lo que les habría llevado a cabalgar «sobre un límite vital que hay que delimitar con claridad y mantener intacto e inexpugnable.» Pero el judío no solo estaría sentado, «a horcajadas sobre la

refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman ciertos los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.» (Cervantes, 1986: t. II, pp. 175-176)



línea divisoria» que separaba la certidumbre y la incertidumbre religiosa o étnica [60], sino también social, ya que era la única clase, antes de la consolidación de la burguesía, que poseía cierta *movilidad-inmóvil* en el rígido sistema estamental medieval. Según Anna Zuk [1987: 163-178, cit. en Bauman, 2008: 64], los judíos eran una «clase móvil» en el sentido de que eran «objeto de emociones que por lo general experimentan los grupos sociales más altos hacia los más bajos y, al contrario, los estratos más bajos hacia los más altos de la escala social.» Al servir los judíos de intermediarios, en tanto que funcionarios públicos, aislaban a la nobleza y a la alta burguesía de la ira popular, y servían de amortiguador entre las diversas clases sociales.²² Precisamente, este carácter impreciso, incategorizable, pero, sobre todo, desestabilizador de lo que Bauman [2008: 62] llama «el judío conceptual», es lo que lo convirtió en el «enemigo natural de cualquier fuerza que pretendiera trazar fronteras y conservarlas herméticas», puesto que «comprometía y desafiaba el orden de las cosas, era el epítome y encarnación de ese desafío».²³ De algún modo, el «judío conceptual» tendría la misma fuerza desestabilizadora que el concepto de «infinito» tal y como lo caracteriza Borges [1999: I, 254] en su ensayo «Avatares de la tortuga», incluido en *Discusión* (1932): «Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito.»

Ciertamente, durante los siglos XVI y XVII, diversas revoluciones religiosas, sociales, culturales, políticas, filosóficas y económicas supondrán un desordenamiento de todos los límites existentes hasta ese momento. Este proceso, que Alexander Koyré [1999: 2] denominó, en una obra que tituló con felicidad *Del mundo cerrado al universo infinito*, «infinitización del mundo», puede ser definido como «la sustitución de la concepción del mundo como un todo finito y bien ordenado, en el que la estructura espacial incorporaba una jerarquía de perfección y valor, por la de un universo

²² Véase también Castro [2001: 483-486 y 510].

²³ Véase, en general, Bauman [2008: 56-69].



indefinido o aun infinito». Dicho proceso fue vivido de forma traumática, como muestran las obras de Pascal o John Donne, quien en su *Anatomy of the world*, afirmará que «todo se halla reducido a sus partes componentes, perdida toda coherencia; así como todas las reservas y toda Relación.»²⁴

Como suele suceder en épocas de crisis, la población europea necesitó buscar un chivo expiatorio del desorden religioso, social, cultural, cosmológico e, incluso, metafísico en el que se hallaba sumida. Según estudia Norman Cohn en *Los demonios familiares de Europa*, las cazas de brujas no deben ser vistas como un resto atávico de barbarie medieval, sino, antes bien, como la expresión de las angustias provocadas por el caos que anunció al orden moderno. En este sentido, Bauman [2008: 63] considera que:

Las viejas seguridades habían desaparecido, mientras que las nuevas emergían lentamente y no parecía que pudieran llegar a ser tan sólidas como las anteriores. Se desecharon distinciones seculares, se acortaron las distancias de seguridad, los extraños empezaron a salir de sus demarcaciones y se mudaron a la casa de al lado: las identidades, otrora seguras, perdieron su estabilidad y su autoridad. Lo que quedaba de los viejos límites reclamaba una desesperada defensa y las nuevas identidades debían ser acotadas con nuevos límites y, además, en condiciones de universal mudanza y de acelerados cambios. Uno de los instrumentos más importantes para realizar estas dos tareas fue, necesariamente, la lucha contra la “baba”, contra el enemigo arquetípico de la claridad y de la inviolabilidad de los límites y de las identidades.

Bauman se refiere, evidentemente, al judío, que, como las brujas, aunque de forma más permanente, fue visto como el chivo expiatorio de las turbulencias que traía consigo la Modernidad. Sin embargo, en la Península, el judío había desaparecido, de modo que no podía servir de base para la reformulación de un «judío conceptual» al que demonizar. Ciertamente, sería exagerado afirmar que los indianos se convirtieron en los nuevos «judíos» peninsulares. La distancia, el no compartir un mismo espacio social, el número relativamente bajo de aquellos que realmente llegaban a enriquecerse o la demonización de los erasmistas y alumbrados les mantuvo

²⁴ Véase al respecto, Castany Prado [2012: 19-44].



a salvo. Sin embargo, existen tantas coincidencias en el modo en que los indios y los judíos eran criticados y caracterizados, que es posible afirmar que, aunque de forma provisional y parcial, el indiano cumplió esta función en el imaginario de los peninsulares.

No es extraño, pues, que Miguel de Carvajal, aprovechara este transvase simbólico para devolver las críticas y los insultos de los que los judíos y los conversos habían sido víctimas. Así, en las *Cortes de la muerte*, el desorden aparece asociado a la imagen del indiano, que será significativamente ensalzado por el Demonio, el Mundo y la Carne. Esta última describirá en los siguientes términos el carácter *desordenador* de los indios:

Hermano, ¿no ves las galas
del mundo fuera de ley;
cuántos palacios y salas;
y a cada ruin nacen alas
de vestirse como el rey?
(XIX, vv. 420-424)

Tras lo cual afirmará: «Y allí [en América] los quiero (me cree)» (v. 439). De este modo se hace evidente que las fuerzas malignas hallan sus aliados entre los indios, que representan la desestabilización del viejo orden social («las galas / del mundo fuera de ley»).

Ya Colón dio noticia, en su «Carta Jamaica», escrita en 1503, del efecto disolvente del dinero: «El oro es excelentísimo, el oro hace tesoro, y con él, quien lo tiene, hace cuanto quiere en el mundo, y llega a que echa las ánimas al paraíso...» [*Colección de los viajes y descubrimientos*, p. 238] Como es sabido, dicho fragmento fue citado en *El capital* por Karl Marx [I, 178] para ejemplificar que uno de los rasgos fundamentales del capital es la violentación o disolución de todo límite. También Cristóbal de Castillejo lamentó que el oro traído del Nuevo Mundo hiciese vacilar la estructura de los valores morales en el Viejo Continente. [Laferl, 1992: 179] Por su parte, en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, Lope de Vega le hará decir a Colón que:



...el dinero en todo
 es el maestro, el norte, la derrota,
 el camino, el ingenio, industria y fuerza,
 el fundamento y el mayor amigo.
 (I, vv. 952-955)

Y a lo mismo apunta la famosa letrilla de Quevedo, «Poderoso caballero es don dinero», donde el dinero es presentado como una realidad ambigua («tan cristiano como moro») y disolvente («quebranta cualquier fuero»). Recordemos, con Todorov, que, aunque la pasión por el oro no es nueva,²⁵ sí lo es la homogeneización de los valores por el dinero, que anuncia la mentalidad moderna, igualitarista y economicista. Aunque el conquistador, primero, y el indiano, después, no han dejado de aspirar a los valores aristocráticos, a los títulos de nobleza, para ellos se ha vuelto perfectamente claro que todo eso se puede obtener con dinero [Todorov, 2005: 155].

La demonización del apetito colonial por el oro llega, en un giro muy lascasiano, hasta el extremo de animalizar («carnicería», v. 373; «estos lobos robadores», 340), barbarizar («¿Cómo se puede sufrir / entre cristianos tal cosa (ni aun bárbaros sé decir)...?», vv. 175-177) e, incluso, hecho que anuncia a Montaigne, canibalizar a los indios:

¡Oh hambre pestilencial
 la de aqueste oro maldito,
 y de esta gente bestial
 [que] hacen tamaño caudal
 de tan malvado apetito!
 (XIX, vv. 85-89)

Jáuregui [2006: 7] nos expone, con numerosos ejemplos, cómo «la equivalencia entre la codicia y el consumo de cuerpos humanos ha sido muy utilizada en la crítica de la explotación del trabajo» y afirma que, en las

²⁵ Por remontarnos sólo al siglo XIII, recordemos la siguiente cuaderna vía del *Libro de Alexandre*: «Los reys e los príncipes con negra de cobdicia / aven a grant mercado vendida la justicia; / más aman fer thesoros que vedar estulticia, / es el mundo perdido por essa avaricia.» (p. 568)



Cortes de la muerte, «la felicidad de la comunión deviene entonces amargura y martirio sin redención», como se hace evidente en el contraste de «las dos comuniones o *consumos*» del siguiente fragmento:

Y éstos apregonan vino
y venden vinagre ahora,
despojando cada hora
al indio triste, mezquino.
(XIX, vv. 171-174)

Por todas estas razones no estoy de acuerdo con Laferl [1992: 191], quien considera que los santos que aparecen en la segunda parte de la escena XIX de las *Cortes de la muerte* parecen estar mucho menos preocupados por los sufrimientos de los indios que por la salvación de los europeos. No me parece que un judío converso como Miguel de Carvajal, que está dispuesto a enfrentarse a las críticas del público por tratar temas hebreos en su *Tragedia josefina*, tal y como expresa Faraute en el «Prólogo con argumento», que ha alterado el orden descendente de exposición de los personajes de su particular danza de la muerte, que ha criticado con tanta dureza la brutalidad de los españoles en la escena XIX y que no ha tenido reparos en empatizar con el exilio de los judíos en la escena XX, sea «portavoz de los círculos normativos de la sociedad.» [Laferl, 1992: 192] No creo tampoco que la meta primordial del autor de las *Cortes de la muerte* fuese «poner en escena sus demandas católico-contrarreformistas y exhortar al público a llevar una vida mejor» [190], sino, antes bien, aprovechar la oportunidad de poder criticar la barbarie que los cristianos viejos ejercían contra los conversos.



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Miguel de Carvajal», en *Hispanic Review*, I (1933), 141-148.
- ÁLVAREZ, FRANCISCO J., «Literatura popular en procesos del Santo Oficio de Córdoba. Siglos XVI y XVII», *Revista de Erudición y Crítica*, 7 (octubre 2008-enero 2009), 111-120.
- ANDRÉS, Christian, «Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega», en *Acta Columbina*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, 5-28.
- BATAILLON, Marcel, «Ensayo de explicación del «auto sacramental», en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1964a, 183-205.
- _____, *Erasmo y España*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____, «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964b, 39-54.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Madrid, Sequitur, 2008.
- BERGER, Peter, *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- CAÑETE, Manuel, «Prólogo», en *Tragedia llamada josefina*, Madrid, Rivadeneyra, 1870, vii-lxiii.
- CARO LÓPEZ, Ceferino, «*Que se vuelva el mundo como se estaba*. Literatura y religión en el tema americano del Siglo de Oro: la polémica política», *Anuario de estudios americanos*, LVI, 2 (1999), 441-462.
- CARVAJAL, Michael de, *Cortes de la muerte a las cuales vienen todos los estados: y por vía de representación dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes*, edición y adiciones de Luis Hurtado de Toledo, Toledo, Juan Ferrer, 1557.
- _____, «Escena XIX» de las *Cortes de la Muerte*. (Edición anotada). *Querrela de los indios en las Cortes de la Muerte (1557) de Michael*



- de Carvajal, ed. Carlos Jáuregui, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, 103-131.
- _____, *Tragedia llamada josefina*, Madrid, Rivadeneyra, 1870.
- CARVAJAL, Miguel Y HURTADO DE TOLEDO, Luis, *Las cortes de la muerte*, BAE, t. XXXV, Madrid, Atlas, 1950, 1-41.
- CASTANY PRADO, Bernat, «Perdida toda coherencia. El descubrimiento de América en la “crisis de la conciencia europea”», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41 (2012), 19-44.
- CASTEDO, Leopoldo, *Chile, utopías de Quevedo y Lope de Vega: notas sobre América en el Siglo de Oro español*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1996.
- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- _____, *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra, 1986.
- CLEMIT, «Josefina», en *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, recuperable en <http://buscador.clemit.es/ficheros/Josefina.pdf>
- Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, BAE, n. 75, Madrid, Atlas, 1954.
- DE LEÓN, fray Luis, *Nombres de Cristo*, Madrid, Castalia, 1913.
- DEYERMOND, A. D., «El ambiente social e intelectual de la *Danza de la Muerte*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D.F., El Colegio de México, 1970, 267-276.
- ELLIOTT, J. H., *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge, 1970.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Coloquios*, traducción de P. Rodríguez Santidrián, Madrid, Austral, 2001.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español. Discurso histórico. Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas*



anteriores a Lope de Vega, Madrid, Real Academia de la Historia, 1830.

GAMBA CORRADINE, Jimena, «Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa», tesis doctoral recuperable en <http://hdl.handle.net/10366/122978>

GARCÍA DE PROODIAN, Lucía, *Los judíos en América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI: la teoría de la anagnórisis*, Madrid, Támesis, 1999.

GITLITZ, David M., «Conversos and the Fusion of Worlds in Micael de Carvajal's *Tragedia Josephina*», *Hispanic Review* 40 (1972), 260-270.

_____, «La actitud cristiano-nueva en *Las Cortes de la Muerte*», *Segismundo* 9 (1974), 141-164

_____, *Secreto y engaño. La religión de los criptojudíos*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de educación y cultura, 2003.

HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

_____, «Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), 33-47.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.

INFANTES, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

JÁUREGUI, Carlos, «Apetitos coloniales, salvajes críticos y razón de imperio en las *Cortes de la muerte* (1557)», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, n. 1 (2006), 103-140. Recuperado en: <http://esdocs.org/download/docs-72802/72802.doc>



- _____, *Querrela de los Indios en las Cortes de la Muerte*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México-CONACYT, 2002.
- JONES, R. O., *Historia de la Literatura española*, t. II: *Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1985.
- KOYRÉ, Alexander, *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- LAFERL, Christopher, F., «América en el teatro español del siglo de oro», en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, eds. Sommer-Mathis, Andrea; Chaves Montoya, Teresa; Laferl, Christofer F. y Polleros, Friedrich, Madrid, Mapfre, 1992, 169-272.
- LEWIS, Clive Staples, *La imagen del mundo*, Barcelona, A. Bosch, 1980.
- Libro de Alexandre*, ed. D. A. Nelson, Madrid, Gredos, 1978.
- LOPE DE VEGA, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, BAE, CCXV, Madrid, Atlas, 1968, 121-173.
- _____, *Arauco domado*, *Obras de Lope de Vega*, BAE, CCXXV, Madrid, Atlas, 1969, 233-289.
- MADES, Leonard, «El auto de *Las cortes de la muerte* mencionado en el *Quijote*», *Revista Hispánica Moderna*, año 34, ns. 1-2 (1968), 338-343.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El epicureísmo cristiano», en *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
- MARX, Karl, *El capital*, Madrid, AKAL, 2000.
- MCGAHA, Michael. *The Story of Joseph in Spanish Golden Age Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols., Santander, Aldus, 1949.



- MEYER-BAERK, K., *Music and the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- MIRAMÓN, Alberto, «El Nuevo Mundo en el universo dramático de Lope de Vega», *Revista de Indias*, XXVIII (1968), 168-177.
- MORÍNIGO, Miguel Ángel y LERNER, Isaías eds., Alonso de Ercilla, *La Araucana*, Madrid, Castalia, 1987.
- MORÍNIGO, Miguel Ángel, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de filología, 1946.
- ONFRAY, Michel, *Contrahistoria de la filosofía II. El cristianismo hedonista*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- PALAU, A., *Memorias de un librero catalán 1867-1935*, Barcelona, Librería Catalonia, 1935.
- PAREDES, Víctor, «Micael de Carvajal, el Trágico», *Revista de Filología Española*, I (1899), 366-372.
- PATTERSON, Charles, «A New Look at the *Converso* Problem in Carvajal's *Tragedia Josephina*», *eHumanista*, 17 (2011), 349-365.
- PEDRO, Valentín. *América en las letras españolas del Siglo de Oro*. Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1954.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Tello, 1887.
- RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, Nueva York, Dover, 1963.
- RICO, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José A., «Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo», en *Guerra y paz en la comedia española: XXIX Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, (eds.) Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, 275-295.



- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., «Las Cortes de la Muerte, obra erasmista», en *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 647-658.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., «El poeta Luis Hurtado de Toledo», prólogo de *Cortes de casto amor y Cortes de la muerte*, Valencia, Librería Bonaire, 1964, 9-55.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, estudio y edición de *América en el teatro clásico español: estudio y textos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993.
- _____, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, A. Alonso, 1887; ed. facs. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1990.
- SHEPARD, Sanford, *Lost Lexicon: Secret Meanings in the Vocabulary of Spanish Literature During the Inquisition*, Miami, Universal, 1982.
- TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «Un ejemplo de teatro religioso: la Extremadura del siglo XVI», *Criticón*, 94-95 (2005), 107-119.
- TESTA, D.P., «Parodia y mitificación del Nuevo Mundo en el *Quijote*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 430 (1986), 63-71.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América, Siglo XXI*, México D. F., 2005.
- VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española, t. II, Renacimiento*, Madrid, Gustavo Gili, 1981.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz (Portugueses en farsas españolas del siglo XVI)», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, 785-800.
- ZUK, Anna, «A mobile class. The subjective element in the social perception of Jews: the example of the eighteenth century Poland», en *Polin*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, vol. 2, 163-178.
-

