

LUTERO Y LA HEREJÍA EN EL TEATRO AURISECULAR ESPAÑOL

Ismael López Martín

(Universidad de Salamanca, España)

isloma04@gmail.com

LUTHER AND HERESY IN THE SPANISH AURISECULAR THEATER

Fecha de recepción: 27-04-2020 / Fecha de aceptación: 16.06.2020

Tonos Digital, 39, 2020 (II)

RESUMEN:

Se analiza la composición arquetípica del personaje de Martín Lutero y la recurrencia en la introducción de doctrina religiosa en cinco obras teatrales del Siglo de Oro español: la *Farsa militar*, de Diego Sánchez de Badajoz; *Las cortes de la Muerte*, de Luis Hurtado de Toledo; *Las cortes de la Muerte*, atribuida a Lope de Vega; *El triunfo de la Iglesia*, de Lope, y *La protestación de la fe*, de Calderón de la Barca. Por un lado, se estudia la vinculación del monje agustino con el diablo y con otras fuerzas relacionadas con todo lo que la Iglesia católica consideraba negativo (como los pecados), en la que se observa una continua sátira y el empleo de tópicos como su labor de escritor o su castigo en la hoguera. Por otro, se aprecian y delimitan las características que se ensalzan de la teología católica (fundamentalmente las que oponen a la protestante, como la transubstanciación o la concepción del sacramento de la penitencia) y las que se desaprueban de la corriente luterana (entre las que destacan el matrimonio entre los sacerdotes y la veneración de imágenes). En todos los casos se observa que la Iglesia se sirve del teatro para transmitir su renovación tridentina, pero lo hace a partir de la inclusión de críticas tópicas y accidentales sobre la Reforma luterana.

Palabras clave: Lutero; Herejía; Siglo de Oro; Teatro; Auto sacramental.

ABSTRACT:

The archetypal composition of the character of Martin Luther and the recurrence in the introduction of religious doctrine in five plays of the Spanish Golden Age are analyzed: the *Farsa militar*, by Diego Sánchez de Badajoz; *Las cortes de la Muerte*, by Luis Hurtado de Toledo; *Las cortes de la Muerte*, attributed to Lope de Vega; *El triunfo de la Iglesia*, by Lope, and *La protesta de la fe*, by Calderón de la Barca. On the one hand, we study the link between the Augustinian monk and the devil and with other forces related to everything that the Catholic Church considered negative (such as sins), in which we observe a continuous satire and the use of topics such as his work as a writer or his punishment at the stake. On the other hand, we appreciate and define the exalting characteristics of Catholic theology (especially those that oppose it to the Protestant, such as the transubstantiation or the conception of the sacrament of penance) and those that are disapproved of the Lutheran Church (mostly the marriage between the priests and the veneration of images). In all cases, it can be seen that the Church uses the theater to transmit its Tridentine renewal, but it does with the inclusion of topical and accidental criticisms of the Lutheran Reformation.

Keywords: Luther; Heresy; Golden Age; Theater; Auto sacramental.

INTRODUCCIÓN

Hace poco más de quinientos años la Iglesia cristiana sufrió el que probablemente podamos considerar como el mayor cisma de su historia. Está comúnmente aceptado que el 31 de octubre de 1517 el monje agustino Martín Lutero dio a conocer, bien clavada en la puerta de la iglesia de Todos los Santos o Schlosskirche de Wittenberg (Alemania), bien mediante carta a Alberto de Brandeburgo, obispo de Maguncia, la *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* o *Cuestionamiento al poder y eficacia de las indulgencias*, ese conjunto de noventa y cinco tesis que Lutero publicó con el fin de alentar el debate académico en el seno de la Universidad de Wittenberg,

institución en la que este doctor ejercía como *Maestro en Artes y Sagrada Escritura y Profesor Ordinario*, tal y como se intitula al comienzo del citado texto. Sin embargo, esas tesis supusieron un debate tan profundo —no solo académico, sino también teológico, social, político— que provocó la escisión de parte de los cristianos, los que desde ese momento son llamados *protestantes* sin perjuicio del empleo de otros términos como *evangélicos* o *luteranos*, cuyas diferencias no corresponden al objeto de este artículo; aquí serán empleados como sinónimos.

Los medios de transmisión de noticias con los que la sociedad del siglo XVI contaba distaban mucho de la multiplicidad y la variedad de épocas posteriores; y no solo, pues a ello había que sumar el elevado índice de analfabetización del pueblo. El teatro se convirtió en un espectáculo de masas durante los Siglos de Oro, con mayor relevancia en la etapa barroca. Todas las clases sociales, letradas o iletradas, asistían a los corrales de comedias y espacios de representación y, allí, asistían a la escenificación de dramas que contenían noticias sobre hechos acontecidos en el territorio nacional o en el extranjero. Era el teatro un vehículo para mantener informado al público, pero también un medio para transmitir la doctrina que el dramaturgo consideraba más oportuna dependiendo de sus inclinaciones políticas o de su afectación social.

La Iglesia católica reacciona a la Reforma luterana mediante un proceso de renovación de sus viejas estructuras y de algunas de sus anquilosadas tradiciones mediante la denominada Contrarreforma, que intentó superar las tesis de Lutero y adaptarse a esos nuevos tiempos que habían sacudido algunos de sus cimientos. Uno de los mayores exponentes de la Contrarreforma fue el Concilio de Trento (1545-1563), cuyas consideraciones finales, si bien adoptaron ciertos instrumentos de actualización como la defensa de una mayor moralidad, no distaron completamente de la reafirmación de los preceptos fundamentales del catolicismo: la relevancia de los elementos tradicionales y el respeto a la jerarquía eclesiástica, entre otros.

Precisamente la Iglesia tenía que utilizar todos los medios a su alcance para que su *nueva* praxis, desarrollada como reacción frente a la Reforma protestante y canonizada en el concilio tridentino, se propagara entre

los fieles con mayor celeridad que las heréticas ideas de Lutero, tal y como fueron tildadas por la jerarquía católica de la época. La literatura moralista y doctrinal contribuyó a la extensión de la Contrarreforma, pero no es menos cierto que la enorme dificultad del pueblo llano para alcanzar esos textos imposibilitaba la extensión tan vasta que la Iglesia pretendía. A pesar de que fue denostado en no pocas ocasiones tanto por moralistas como por esos jerarcas eclesiásticos que también se aprovecharon de su éxito¹, el teatro se convirtió en uno de los moldes más propicios para difundir la herejía de las tesis luteranas y la renovación tridentina en una preocupación por la rectitud dogmática que ya fue manifestada por Menéndez Peláez (2005: 52).

A lo largo de las siguientes páginas se analizan diferentes conceptos, caracteres y estructuras de la Reforma protestante en obras dramáticas españolas de los siglos XVI y XVII, cinco textos que constituyen ejemplos de esa gran aportación de la literatura española al panorama europeo: el teatro. Vamos a prestar atención a las siguientes obras: la *Farsa militar*, de Diego Sánchez de Badajoz; *Las cortes de la Muerte*, de Luis Hurtado de Toledo (continuación del texto inconcluso de Micael de Carvajal); *Las cortes de la Muerte*, atribuida a Lope de Vega; *El triunfo de la Iglesia*, de Lope de Vega, y *La protestación de la fe*, de Calderón de la Barca. Sin embargo, hemos de conceder, con Pérez Priego (1982: 89), que el teatro del siglo XVI no es utilizado, en general, como "arma antiluterana".

Como se verá, en todas las composiciones hay algunos puntos de concomitancia en el tratamiento del personaje de Martín Lutero, pero unos y otros aportan valores novedosos a su caracterización. En estas obras observaremos cómo los dramaturgos presentan al monje alemán a partir de su vinculación con fuerzas diabólicas, las referencias a algunos elementos doctrinales que defendió Lutero y las contraindicaciones del catolicismo, referencias históricas muy relacionadas con el religioso, las consecuencias de la herejía del agustino o la queja de la división que se producía en el seno

¹ Teijeiro Fuentes (2005: 107-108) señala que la Iglesia se debatía entre las posibilidades de evangelización que ofrecía el teatro y el "mal uso" que se hacía de él.

de la Iglesia. Campanario Larguero (2015: 87-88) recuerda algunas de las afirmaciones que se hacían en España sobre Lutero y que están recogidas en las obras teatrales seleccionadas para este trabajo. A este respecto es también interesante la lectura de Goñi Gaztambide (1983: 473-474).

ESTUDIO DE CASOS

Nos acercamos al caso a partir de algunas características de la personalidad o de los hechos de Lutero que están presentes en las obras seleccionadas. En las cinco se descubre el fraile, pero no en todas ellas con la misma relevancia; unas y otras se debaten entre la simple mención con finalidad ejemplarizante (como en el caso de *La protestación de la fe*) y la plena aparición del agonista (caso de *El triunfo de la Iglesia*).

No es extraño encontrar al personaje de Lutero asociado a otros que la Iglesia condenaba o, en el mejor de los casos, cercano a ellos. Es muy interesante que en más de una ocasión el monje agustino aparezca en las obras como un diablo y, además, como próximo a las personificaciones alegóricas de la Carne y del Mundo, como ocurre tanto en la *Farsa militar* como en *Las cortes de la Muerte* de Hurtado de Toledo. En ambos casos es presentado como hermano de una y otro, compartiendo las inquietudes de maldad y de blasfemia, y aun superándolos. De hecho esas alegorías se dirigen a él por su nombre de pila, lo que denota su familiaridad.

En *Las cortes de la Muerte* acompaña al mismo Satanás como abogado de los pleitos del infierno con el fin de que participe en las cortes² que ha convocado el también personaje alegórico de la Muerte. Cabe recordar, con Deanda-Camacho (2015: 157), que detrás de esa Muerte que convoca y preside la asamblea se encuentran las autoridades terrenales monárquicas, inquisitoriales e, incluso, papales, un poder que Lutero consideró detentado, en ocasiones, por su titular. Antes de que sea el propio rector del infierno quien introduzca al personaje en la obra este ya goza de fama y notoriedad entre los relacionados con el mal, como atestigua el Mundo en "este es el

² En ese desfile de personajes que son estas cortes se observan referencias a las danzas de la muerte medievales, tal y como recuerdan Varela (2004: 335) y Gamba Corradine (2017). Algunos personajes que aparecen fueron sistematizados por Jáuregui (2006: 105).

traidor / y pastor de aquella gente / que está fundada en horror” (Gamba Corradina, 2013: 673). La descripción que el propio Satanás hace del agonista lo sitúa como uno de los personajes más importantes de la obra:

SATANÁS Este es el prophanador
 de la evangélica ley.
 Este es el que nos ha hecho
 la barva, y ha de hazer,
 y el que nos da gran provecho.
 ¡Estoy dél tan satisfecho,
 que no lo puedes creer! (Gamba Corradina, 2013: 673).

La caracterización del agonista como seguidor del diablo va a llevar al autor de la pieza a llamarlo *anticristo* o *diablo*, e incluso a equipararlo con profetas de otras religiones, como Mahoma. No es extraño, además, que Hurtado de Toledo afirme que tiene su reino en el infierno. Lutero es un diablo por ser hereje y apóstata, y de él se anotan dos características recurrentes en las obras seleccionadas. En primer lugar, hay referencias a su indumentaria de color negro —tal y como corresponde al hábito de la orden de los monjes agustinos, a la que pertenecía el alemán— y a su similitud con animales como el tordo: “Martín habría de ser / tordo que ha sido tan negro” (Vega Carpio, 1893: 82).

Sin duda destaca la aceptación de la importante pluma de Lutero, y las obras dramáticas recogen esta circunstancia. El propio personaje refiere cuáles son sus principales dotes: “libros sé escribir muy bien” (Vega Carpio, 1893: 82) o “voy á estudiar y á escribir” (Vega Carpio, 1893: 87). Las piezas valoran negativamente los escritos salidos de su genio, los cuales han llevado al cisma de la Iglesia: “sus letras infernales” (Gamba Corradina, 2013: 674).

Lutero y su doctrina aparecen al lado de otras ramas que se escindieron de la Iglesia, y así se recuerda, por ejemplo, en *Las cortes de la Muerte*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega. El personaje del Ángel diserta acerca de las que son las cuatro postrimerías: la muerte, el juicio, el infierno y la gloria. Al centrarse en la tercera, explica:

ÁNGEL Pero los que aquí padecen

aun más que los mismos diablos
son apóstatas, herejes,
que llaman sacramentarios,
simoniacos, nicolaítas,
níosticos, nestorianos,
maniqueos, triteístas,
adamitas, arrianos,
taboritas, saduceos,
artemios, apolinarios,
marcelinos, angelinos,
socráticos, puritanos,
avicenses, rocacenses,
y otro seno estaba en blanco
para husitas, calvinistas,
hugonotes, luteranos (Vega Carpio, 1893b: 603-604).

Precisamente esta enumeración en la que encontramos a los protestantes junto a otras realidades eclesiales es muy similar a la que aparece en el auto sacramental de *El triunfo de la Iglesia*, de cuya autoría no hay duda, lo que podría afianzar más la tesis de que *Las cortes de la Muerte* es una obra lopesca. El fragmento de esta segunda obra, incluido aquí para facilitar su comparación, es el siguiente:

TOMÁS “La Iglesia quiere triunfar:
herejes sacramentarios,
los que negáis que en la Hostia
asiste Dios soberano;
condomientes y sinlates,
adamitas, sabelianos,
antinomos, mayoritas
heréticos, calvinianos,
y los demás que seguís
fraudes y yerros tan varios;
Zuingle, Martín Lutero,
Melanchton y Carlostadio,
Jacobelo, Sigio y otros” (Vega Carpio, 1893: 87).

Parece que este listado sirve para denunciar tantas corrientes que se habían separado de la Iglesia, pero no debemos olvidar que el teatro también recoge la queja ante la dispersión de los creyentes: “¡Oh, qué confusión! ¡Qué caos! / ¡Qué gemidos! ¡Qué blasfemias! / ¡Qué suspiros tan amargos!” (Vega Carpio, 1893b: 604).

No solo es el personaje de Lutero el que aparece en las obras, sino, y sobre todo, algunos de los principios que defiende en su propuesta reformista o que condena la Iglesia tradicional. Esto nos indica que, para los autores, lo importante no es solo censurar el nombre del monje agustino, sino demostrar que sus postulados son heréticos y equivocados, a todas luces contrarios a la verdadera fe católica. Procede citar, seguidamente, algunos de los cuestionamientos más relevantes.

Los luteranos abogan por una forma de hacer penitencia distinta a la que la Iglesia reivindicaba. Los protestantes no confiaban en un perdón especial y coyuntural, sino en las buenas obras de los fieles a lo largo de toda su vida. Precisamente la penitencia, uno de los sacramentos de la Iglesia, aparece como un enemigo del mal por su capacidad purgativa. Así lo expresa Sánchez de Badajoz (1882: 366) en su *Farsa militar*: “cuantas almas engañamos, / cuanto vencemos y atamos, / penitencia los desata”. Es una obra³, de hecho, en la que la gran protagonista es la penitencia y se explica cómo esta favorece a los fieles (Rodríguez-Saintier, 2002: 517), sin olvidar técnicas dramáticas tan recurrentes como el enredo, que también funcionan en estas piezas religiosas (Teijeiro Fuentes, 1997: 230).

Un poco más adelante, el personaje católico, el Fraile, aboga por las virtudes y excelencias de tan benévolo sacramento aludiendo a su clemencia y a sus capacidades para limpiar el alma de los pecados, recordando que “penitencia da vitoria, / seguro puerto y abrigo; / esta limpia nuestra escoria; / esta nos dará la gloria, / a pesar del enemigo” (Sánchez de Badajoz,

³ El erasmismo del teatro de Diego Sánchez de Badajoz ha sido tratado, entre otros, por Rodríguez Puértolas (1971), Wertheimer (1979: 28-29) y Bañeza Román (1998; 1999).

1882: 405)⁴. La explicación y defensa de preceptos dogmáticos católicos forman parte de la construcción dramática de Diego Sánchez de Badajoz (Rodríguez, 1996: 158).

El personaje del Mundo de *Las cortes de la Muerte* de Hurtado de Toledo atribuye al propio Lutero que hubiera sido él quien reformó los sacramentos: “¿No es este el que confisiones / a quitado y sacramentos?” (Gamba Corradine, 2013: 673). Y precisamente esta afirmación es la que nos lleva a recordar que no es el de la penitencia el único sacramento que cuestionan los reformistas a la luz de estas obras; lo mismo podía decirse del de la eucaristía. El Ángel de *Las cortes de la Muerte*, obra atribuida a Lope, indica que todas las tendencias cismáticas que había enumerado eran diablos “porque en este Pan / eterna vida negaron. / Los que este maná no comen / ni de este vino han gustado, / hambre y sed aquí padecen” (Vega Carpio, 1893b: 604), oponiendo la transubstanciación católica a la consubstanciación luterana, procesos que entienden de modo distinto la presencia de Cristo en el pan y el vino de la misa: la primera asume una transformación total en el verdadero Jesús y, la segunda, un cambio parcial, que coexiste con las naturalezas de dichos alimentos. Esta idea del sacrificio eucarístico fue explicada por Cazal (2001: 24) en el conjunto de la obra de Sánchez de Badajoz.

La visión de la Virgen María también fue muy criticada por la Reforma, pues los protestantes no aceptaban un papel tan decisivo de la que sí era considerada madre de Jesús. La *Farsa militar* recoge que la concepción de María era distinta en el catolicismo y en el luteranismo, presentándola como un ente cercano a la penitencia —que también cuestionaba Lutero tal y como lo entendía la Iglesia católica— y que intercedía a favor de los fieles: “de los tristes abogada” (Sánchez de Badajoz, 1882: 403).

Las cortes de la Muerte de Hurtado de Toledo es sensible a otro de los aspectos más controvertidos de la doctrina reformista: el celibato y la posibilidad de que los pastores evangélicos pudieran contraer matrimonio.

⁴ Aunque se alejan del propósito de este artículo, resulta interesante la vinculación entre conversos y luteranos que apunta Garrot (1996: 189). Sobre este particular léase, además, Gitlitz (1973).

Goñi Gaztambide (1983: 482) entiende que la pieza acude a un “ataque frontal contra Lutero” en este pasaje, y ello con el fin de separar claramente los dogmas católicos de los protestantes. En esta obra, los personajes de Satanás y de la Carne discuten acerca de la confusión que Martín Lutero había creado a la hora de promulgar dichas afirmaciones, concediendo que se trataba de equiparar a las personas consagradas con las secularizadas (Gamba Corradine, 2013: 673-674):

SATANÁS Y el que sembró confusiones
 entre frailes y conventos.
CARNE Este es el que dio maridos
 a monjas como a seglares.
SATANÁS Y a los frailes recogidos
 que casen, y sean raídos
 los sanctos de los altares.

También en el auto sacramental de *El triunfo de la Iglesia* se critica la posibilidad de que los pastores puedan casarse: “¿Cómo casado os veis? / ¿Cómo podéis ser casado? / Suspenso el mundo tenéis: / infame ejemplo habéis dado” (Vega Carpio, 1893: 82). Esta misma obra recoge, además, otra realidad sancionada por Lutero: la fastuosidad y la veneración a las imágenes. Obsérvense estos ejemplos: por un lado, le achacan que “las procesiones claustrales / dejáis por galas, Martín, / y por glorias temporales” (Vega Carpio, 1893: 82); por otro, el agustino abogaba por eliminar “aun missas y devociones” (Gamba Corradine, 2013: 673).

Como se ve, son varios los ejemplos en los que se plantea una reivindicación de la ortodoxia católica y, por otro lado, la oposición a la doctrina luterana. El personaje de Cristina en *La protestación de la fe*, de Calderón, tras arrepentirse de haber seguido las ideas protestantes, califica de “falsa doctrina” (Calderón de la Barca, 2001: 111) esa tendencia.

En algunas de las cinco obras de teatro seleccionadas se incluyen ciertas referencias históricas que permiten enmarcar las piezas y, más aún, el contexto que gira en torno al agustino. Ahondando en la propuesta de Hermenegildo (2005: 35), los procesos históricos que se relacionan en las

piezas elegidas sugieren el acercamiento y la consonancia entre el poder político, el dogma religioso y la estructura social dominante.

La *Farsa militar* de Diego Sánchez de Badajoz recoge la batalla de Mühlberg, que enfrentó en 1547 a las tropas vencedoras del emperador Carlos V frente a las potencias alemanas unidas en la Liga de Esmalcalda. Este conflicto, que lo es político, es consecuencia directa de las disensiones religiosas nacidas en Europa a partir de Lutero⁵. El texto, que se burla sarcásticamente del agustino en el marco de dicha batalla (Pérez Priego, 1998: 106), recoge la victoria de Carlos de Habsburgo y la derrota del *landgrave* y del *sajón*. En cuanto a estos términos cabe alguna matización. En primer lugar, entiéndase *landgrave* como ese título nobiliario alemán que ostentaban señores con un enorme poder (incluso electivo para nombrar a la cabeza del Sacro Impero Romano Germánico). En la batalla de Mühlberg fueron derrotados landgraves como el príncipe elector Juan Federico I de Sajonia o Felipe I de Hesse. La aparición del vocablo *sajón* engloba tanto a los enemigos políticos citados como al propio Lutero. *La protestación de la fe* recoge la “afectada liga” (Calderón de la Barca, 2001: 61) por boca del personaje alegórico de la Herejía en clara referencia a la ya mencionada Liga de Esmalcalda. Por su parte, el personaje de Lutero de *El triunfo de la Iglesia* de Lope reconoce que, aunque ha intentado sacar el mayor provecho a sus ideas reformistas, es “de Carlos vasallo, / que ha mis intentos deshecho” (Vega Carpio, 1893: 82), concesión en la que el Fénix aporta la derrota de las ideas heréticas. Este auto sacramental erige a Carlos V en uno de los más firmes defensores de la fe católica, recordando el momento “cuando en Vormes se vió, / con Lutero” (Vega Carpio, 1893: 85), es decir, recuerda la Dieta de Worms de 1521 en la que el emperador dio la oportunidad a Lutero de retractarse de sus postulados —tal y como le había pedido el papa León X—; como no lo hizo, fue declarado delincuente, hereje y prófugo. La obra recoge la declaración en un soneto:

⁵ Como se ve, hay hechos históricos que están relacionados o son consecuencia unos de otros, tal y como sucede con la batalla de Mühlberg. Sin embargo, Andrés Martín (1983: 317) recuerda que, con respecto a otro de los grandes problemas del reinado de Carlos V, las comunidades, “ni Lutero tiene protagonismo en la guerra comunera, ni ésta en la explosión luterana”.

Yo Carlos, por mi parte descendiente
de los emperadores alemanes
y de reyes y santos capitanes,
por mi madre en España y de ella ausente,
confieso un Dios, confieso juntamente
todo lo que la Iglesia santa adora;
mis pasados entonces, y yo ahora,
en una fe y unión eternamente;
declaro que es Lutero infiel, y digo
que le mando salir de mis Estados
como artífice hereje y enemigo,
y así os suplico, oh príncipes amados,
ensalcemos la fe con su castigo
y seremos de Dios remunerados (Vega Carpio, 1893: 86).

Más allá de declarar la herejía de Lutero y de sus ideas, las obras también recogen cuáles son los castigos a los que puede o debe enfrentarse el monje agustino. Es recurrente el paso por la hoguera como consecuencia de sus desatinos, y así lo recoge, por ejemplo, la *Farsa militar*: “Quemado el sajón maldito” (Sánchez de Badajoz, 1882: 413). Reyes Peña (1999: 35) advierte que la utilización de los procedimientos inquisitoriales —entre los que se encontraba el paso por el fuego— para combatir el luteranismo está presente en el *Códice de Autos Viejos*, por lo que la obra de Sánchez de Badajoz y las otras que se explican *infra* se adscriben a esa tendencia.

Más espectacular resulta la puesta en escena del final de *Las cortes de la Muerte* de Hurtado de Toledo: en él se retoma la quema de Lutero, pero ahora el personaje aparece ante el espectador como protagonista al que se dedica, incluso, la acotación final:

(*Aquí atan a Lutero para quemarle.*)

CARÓN ¡Sus, sus, fenezca el maldito,
de los malos el peor!
Pues a falsado lo escrito
aquí do hizo el delito
pague la pena el traidor.

AUCTOR Entienda todo varón

y toda muger criada
la materia de que son,
y concédanos perdón,
que esta obra es acabada (Gamba Corradine, 2013: 829).

La construcción dramática del castigo a Lutero es mucho más rica aún en *El triunfo de la Iglesia*, lo que contrasta con el auto de *Las cortes de la Muerte* atribuido a Lope, que no cuenta con un importante desarrollo dramático (Mata Induráin, 2006: 229). Este investigador establece vínculos entre esta obra y el episodio del carro de la Muerte del *Quijote*, tal y como también apuntó, entre otros, Mades (1968).

Izquierdo Domingo (2014: 90) reconoce que, en *El triunfo de la Iglesia*, el monje alemán se convierte en el principal enemigo del catolicismo. Por un lado se recurre a los elementos de comicidad para avanzar el final del agustino a modo de prolepsis: "Á chamusquina me oléis. [...] / No escribáis ni habléis de quien / os quemará los libritos / y á Martinito también" (Vega Carpio, 1893: 82), donde se extiende la pena no solo al sujeto de las herejías, sino al objeto (sus libros y sus escritos); a ambos se les adjudica el diminutivo con el fin de burlarse de ellos y de menospreciarlos. A continuación se produce la detención del personaje de Lutero por parte de la Justicia, que entra en escena buscándolo y hallándolo, aunque escondido, cobardía que es ensalzada como sátira. Sale a escena el personaje de Santo Tomás, doctor de la Iglesia, quien da la oportunidad a Lutero y a otros *herejes* de arrepentirse de sus pecados y de sus falsas doctrinas antes de que sean llevados al "fuego eterno" (Vega Carpio, 1893: 87), clara referencia al infierno y, como doble sentido, a la hoguera de la Inquisición. A este ofrecimiento apela Lutero y pide tiempo a la Iglesia (personaje alegórico) y a Santo Tomás para reflexionar, que se le concede. Cuando se retira es prendido y atado para, con toda seguridad, quemarlo, tal y como se desprende del fragmento (Vega Carpio, 1893: 88):

IGLESIA	Y atadle detrás del carro donde voy por el laurel.
TOMÁS	El sacro Espíritu Santo sobre tu cabeza asiste,

que es laurel de hermosos ramos.

Muy visual y muy plástico podría ser ese final en el que el laurel serviría para contribuir al fuego de la hoguera, un fuego en el que está también el Espíritu Santo, que tradicionalmente era y es representado por una paloma y por una lengua de fuego, que recuerda la venida del Paráclito en Pentecostés. Sin embargo, Lope no aclara el final del monje. Menéndez Pelayo (1949: 122-123) considera que esta obra es de una escasa calidad literaria. Sin embargo, asumimos con Mériqué (2011: 137) que los autos sacramentales como este suponen una “défense de la magnificence de la Fête-Dieu que condamnaient les luthériens qui prênaient davantage de sobriété”.

El arrepentimiento que no se observa en el monje agustino sí está presente en algunos de sus seguidores. Es el caso del personaje de Cristina en *La protestación de la fe*, que achaca a la juventud el pecado de haber seguido la doctrina luterana⁶. Su arrepentimiento sincero y, en consecuencia, el perdón que se le otorga, es modelo para que sea seguido por los fieles y, así, puedan salvarse. No debe olvidarse la revelación onírica que lleva a la reina Cristina de Suecia a su conversión pública al catolicismo (Gilbert, 2008: 146). Parece que este final podría anudarse con ese teatro catequístico del que habla Hermenegildo (2006: 467) y que busca enseñar o moralizar al espectador sobre lo que conviene desde el punto de vista religioso. La catequización de los espectadores implica una técnica actoral que potencie la defensa de los ideales que han de transmitirse y el rechazo de los que han de desdeñarse:

El actor se convierte en un orador o predicador epideíctico, que presta voz a una estructura catequética del discurso en un ars laudandi et vituperandi, que invita constantemente a pasar del registro auditivo al visual, con el oíd, ved, contemplad, poniendo con su palabra las imágenes en movimientos, construyendo a actores que son phantasmata, iconos en movimiento, por usar de la terminología to-mista (Rodríguez Cuadros, 2000: 92).

⁶ Resulta interesante comparar el triunfo del catolicismo en *La protestación de la fe* y en *La cisma de Inglaterra* —comedia calderoniana que oculta una estructura de auto sacramental (Rose, 1998: 221)— a través de los personajes femeninos de Cristina de Suecia y de Ana Bolena.

El punto de vista de la formación o catequesis de los fieles no es exclusivo del Barroco, sino que lo encontramos en todo el teatro religioso que combate las ideas heréticas, como ocurre con Diego Sánchez de Badajoz (Rodríguez, 2011: 128).

Escribe Calderón de la Barca (2001: 111):

CRISTINA y dando gracias
 al cielo de que me diese
 la luz verdadera y clara
 de su Religión, que es
 la Católica Romana,
 abjuro, anatematizo,
 y detesto mi pasada
 vida y religión, jurando
 vehementemente dejarla.

La vinculación entre la religión y la política ha sido descrita por Ruiz (2013: 44), para quien este final no solo implica la conversión religiosa, sino también el triunfo de lo eclesiástico sobre una concepción del Estado en la que la política estaba separada de la religión.

CONCLUSIONES

Uno de los procesos históricos más relevantes de la Edad Moderna es la Reforma religiosa capitaneada por Martín Lutero y la posterior apuesta por la Contrarreforma por parte de la Iglesia católica. Su eclosión no solo implicó debates doctrinales y teológicos profundos, sino que degeneró en conflictos bélicos que orquestaron una nueva geopolítica europea, en algunos casos. Las limitaciones de la sociedad de la época para acceder a las noticias de actualidad hizo que el género dramático se convirtiera en un vehículo muy trascendente para informar y moralizar a las masas, muy especialmente en el Siglo de Oro.

La Iglesia no fue una firme defensora del teatro, pero supo ver en él las potencialidades necesarias para imbricar en la sociedad dos caras de una misma moneda: el rechazo a las ideas heréticas de Lutero y la defensa de la tradición cristiana, más o menos renovada a partir del Concilio de Trento.

Existe toda una corriente de textos dramáticos del Renacimiento y del Barroco español que ahondan en la transmisión de doctrina católica; unos dramas eucarísticos y catequéticos que apoyaban la labor de los predicadores en los templos. Sin embargo, es cierto que no son especialmente abundantes las obras que contienen disquisiciones muy desarrolladas sobre el luteranismo y sus padres y seguidores. Encontramos, no obstante, algunas piezas en las que sí se trata la figura de Lutero y de sus heréticos —desde el punto de vista de la Iglesia católica— postulados, pero cargadas de prejuicios y de esquemas dramáticos que se repiten en dichas composiciones.

En este trabajo se han seleccionado cinco obras teatrales (entre las que hay autos sacramentales) en las que se ha constatado la presencia tónica del personaje de Lutero y su identificación con fuerzas malévolas e infernales. Salvo apuntes encajados a veces con dificultad, las obras no desarrollan pormenorizadamente las tesis protestantes, sino que sirven como anotación accidental para satirizar y ridiculizar al monje agustino. Unas y otras refuerzan la doctrina católica y denuestran la protestante para evitar su propagación en la España de los siglos XVI y XVII, aunque ello sea a partir de la repetición de bosquejos constructivos y de débiles, pero eficaces, argumentos.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Martín, M. (1983). Lutero y la guerra de las comunidades de Castilla. *Norba*, 4, 317-323.
- Bañeza Román, C. (1998). Sobre el supuesto erasmismo de Diego Sánchez de Badajoz (Comentario al Prólogo de la *Farsa de la Muerte*). Primera parte. *Alcántara*, 45, 43-60.
- Bañeza Román, C. (1999). Sobre el supuesto erasmismo de Diego Sánchez de Badajoz (Comentario al Prólogo de la *Farsa de la Muerte*). Segunda parte. *Alcántara*, 46, 29-50.
- Calderón de la Barca, P. (2001). *La protestación de la fe* (ed. G. P. Adrachuk). Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger.
- Campanario Larguero, E. (2015). *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz y las encrucijadas teológicas del siglo XVI: tradición e innovación doc-*

- trinal*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Cazal, F. (2001). *Dramaturgia y reescritura: el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Deanda-Camacho, E. (2015). La fatalidad del poder: La Muerte como el Papa y el Inquisidor en *Las Cortes de la Muerte* de Micael de Carvajal y Lope de Vega. *Bulletin of the Comediantes*, 67(2), 157-176.
- Gamba Corradine, J. (2013). *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): Edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Gamba Corradine, J. (2017). Lutero en las Cortes de la Muerte: representar la herejía en el teatro español del siglo XVI. *Hipogrifo* 5(2), 381-402.
- Garrot, J. C. (1996). El problema converso en la *Recopilación en metro*. *Criticón*, 66-67, 179-194.
- Gilbert, F. (2008). La dramatización de una conversión al catolicismo en el auto de Calderón *La protestación de la fe* (1656): el sueño como espacio de transmisión del dogma. *Criticón*, 102, 123-152.
- Gitlitz, D. M. (1973). La actitud cristiano-nueva en las *Cortes de la Muerte*. *Segismundo*, 9, 141-165.
- Goñi Gaztambide, J. (1983). La imagen de Lutero en España: su evolución histórica. *Scripta Theologica*, 15(2), 469-528.
- Hermenegildo, A. (2005). Política, sociedad y teatro religioso del siglo XVI. *Criticón*, 94-95, 33-47.
- Hermenegildo, A. (2006). Exigencias de la catequesis y vías de dramatización: el teatro de Diego Sánchez de Badajoz. En O. Gorsse & F. Serralta (Coords.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse* (pp. 467-479). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España.
- Izquierdo Domingo, A. (2014). *Los autos sacramentales de Lope de Vega. Funciones dramáticas*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares.

- Jáuregui, C. (2006). Appetitos coloniales, salvajes críticos y razón de imperio en las *Cortes de la Muerte* (1557). *Bulletin of the Comediantes*, 58(1), 103-140.
- Mades, L. (1968). El auto de *Las cortes de la muerte* mencionado en el *Quijote*. *Revista Hispánica Moderna*, 34, 338-343.
- Mata Induráin, C. (2006). *Las Cortes de la Muerte*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega, y el episodio cervantino de la carreta de la muerte (*Quijote*, II, 11). *Alpha*, 43, 219-231.
- Menéndez Pelayo, M. (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Menéndez Peláez, J. (2005). Teatro e Iglesia en el siglo XVI: de la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento. *Criticón*, 94-95, 49-67.
- Mérique, C. (2011). *L'évolution de la théâtralité dans les drames eucharistiques espagnols du XVIIe siècle*. Tesis doctoral inédita, Université de Toulouse le Mirail-Toulouse II, Toulouse.
- Pérez Priego, M. Á. (1982). *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Pérez Priego, M. Á. (1998). *Estudios sobre teatro del Renacimiento*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Reyes Peña, M. de los (1999). El drama sacramental en el "Códice de Autos Viejos". *Cuadernos de Historia Moderna*, 23, 17-46.
- Rodríguez, T. (1996). El discurso religioso en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz. *Criticón*, 66-67, 157-170.
- Rodríguez, T. (2011). Usos y funciones de las paremias en un discurso teatral: el *Códice de Autos Viejos* (segunda mitad del XVI). *Paremia*, 20, 127-138.
- Rodríguez-Saintier, T. (2002). Juegos en el espacio dramático de un drama alegórico: la *Farsa militar* de Diego Sánchez de Badajoz. En F. Casal, C. González & M. Vitse (Eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*. Ac-

- tas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)* (pp. 517-528). Madrid/Frankfurt am Main/Pamplona: Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Navarra.
- Rodríguez Cuadros, E. (2000). Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano. En M. C. Pinillos y J. M. Escudero (Eds.), *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón* (pp. 61-123). Kassel: Reichenberger.
- Rodríguez Puértolas, J. (1971). Las *Cortes de la Muerte*, obra erasmista. En A. D. Kossoff & J. Amor y Vázquez (Coords.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos* (pp. 647-658). Madrid: Castalia.
- Rose, C. (1998). La presencia emblemática de Ana Bolena en *La cisma de Inglaterra*. En M. Tietz (Ed.), *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996* (pp. 217-226). Stuttgart: Steiner.
- Ruiz, J. J. (2013). Persuasión política y adoctrinamiento religioso en el teatro de Pedro Calderón de la Barca. *Lingüística y Literatura*, 63, 35-47.
- Sánchez de Badajoz, D. (1882). *Farsa militar*. En *Recopilación en metro*, tomo I (pp. 353-414). Madrid: Librería de los Bibliófilos.
- Teijeiro Fuentes, M. Á. (1997). *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- Teijeiro Fuentes, M. Á. (2005). Un ejemplo de teatro religioso: la Extremadura del siglo XVI. *Criticón*, 94-95, 107-119.
- Varela, C. (2004). Las *Cortes de la Muerte*, ¿primera representación del indígena americano en el teatro español? En J. M. Nieto Ibáñez (Ed.), *Humanismo y tradición clásica en España y América II* (pp. 333-349). León: Universidad de León.
- Vega Carpio, L. F. de (1893). *El triunfo de la Iglesia*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo III (pp. 79-88). Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra".

Vega Carpio, L. F. de (1893b). *Las cortes de la Muerte*. En *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo III (pp. 597-607). Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra".

Wertheimer, E. C. (1979). Sánchez de Badajoz and the reconciliation of two testaments. *Romanische Forschungen*, 91, 24-42.