

El niño inocente de La Guardia, de Lope: dogma, leyenda, miedo y espectáculo

Milagros Torres
(Université de Rouen Normandie)

Para Malka y André Frydman

1. Introducción

La impresionante empresa teatral que Lope puso en marcha en el último tercio del siglo XVI (1579), vino a ocupar una especie de hueco estético, literario y social, hueco que correspondería al llamado “horizonte de espera” jaussiano y que precede a toda creación triunfante. Su eficaz fórmula teatral, fluctuante en su primera producción, fijada progresivamente, ya había hecho de él, sin embargo, muy joven, el primer dramaturgo español en el decenio de 1580. La profesionalización del oficio de actor, la comercialización y estabilización de la actividad teatral, el desarrollo de la misma como ocio, gracias a la colaboración entre las compañías y los hospitales, a través del alquiler de los primeros corrales en Madrid; una escritura teatral innovadora, una dramaturgia en constante permeabilidad con la demanda de los autores y el contacto con actores y actrices, la influencia decisiva de la *Commedia dell’Arte*, impulsando de modo definitivo la dimensión espectacular de la Comedia, una capacidad inventiva, la de Lope, capaz de teatralizarlo prácticamente todo: la historia, la lírica tradicional, el folklore (leyendas, canciones, refranes, chascarrillos populares), la herencia literaria culta y popular que recibió, su propia invención poética, la vida contemporánea, con sus miedos, sus inquietudes, sus fantasmas, son algunos de los elementos que determinaron el nacimiento de un fenómeno literario y social nuevo, que iba a marcar la historia del género en lo sucesivo. Sabiendo que texto y representación escénica en la producción dramática eran, son y serán indisolubles (Torres 2016: 36-56).

Hablar de teatro en un seminario de historia y civilización nos invita e incluso obliga a plantearnos nuevamente la delicada relación establecida entre signo y referente, entre texto y realidad histórico-social (extra-textual), todo ello dirigido y pensado para el tablado, para el paso de la página a las tres dimensiones.

El teatro no es la vida, como es bien sabido. Se trata de un sistema de representación. Pero hemos de reconocer que en algunos géneros, como la comedia de santos, o la histórico-legendaria, el texto dramático se acerca mucho más al referente, se establecen conexiones mucho más estrechas entre texto y realidad que las que podemos advertir y estudiar en otros sub-géneros, como la comedia urbana, la mitológica o la pastoril, pongamos por caso. Este es un primer punto en el que hemos de insistir para intentar comprender bien lo que sigue.

*El niño inocente de La Guardia*²⁵⁰ (Vega 1985) es un excelente laboratorio de reflexión para el estudioso desde diferentes puntos de vista. Como Christophe Couderc, señala acertadamente (Couderc 2018: II, 573; 2010: 221-241), la investigación teatral desarrollada en torno a los trabajos de Maravall, preconizaba una lectura del teatro del Siglo de oro como esencialmente conservador y defensor del sistema sin más. La revolución investigadora sobre el teatro que se ha venido realizando en los últimos 30 o 40 años ha priorizado progresivamente la dimensión estética. Lo estético no olvida los contenidos, pero la mirada analítica que permite favorece la interpretación distanciada que evita a toda costa el juicio de valor: estudiamos organismos estéticos complejos en los que la noción de sistema choca con diferentes parámetros que nos obligan sin cesar a matizar, precisar, salir de los moldes y de las estrechas taxonomías. Sin embargo, no podemos explicarlo todo, solo acercarnos con prudencia y humildad a tesoros creativos que, de todos modos, nos sobrepasan (Garrot 2013: 363-389)²⁵¹.

Así, la llamada sociología de la literatura consideraba el teatro del Siglo de Oro como instrumento de diversión y a la vez de dominación. Sin embargo, la polisemia propia de toda producción poética de altura, y el teatro del Siglo de Oro es poesía en todo su espectro significativo, la *ambivalencia*, el término es de Couderc, propia en nuestra opinión del hecho teatral en general, y en particular de la comedia que nos ocupa, como señala el estudioso, hace que, incluso en este marco aparentemente unívoco, puedan escucharse disonancias (Couderc 2018, 573). Existe, pues, una verdadera polifonía que nos incita a leer con cuidado.

El niño inocente de La Guardia, fechada probablemente en torno a 1597-1598 (Madroñal 2017, 294), quizás algo posterior, es decir con fecha bastante temprana en la producción lopesca, se basa en una crónica de 1544 y de otros relatos, puntos de partida de la leyenda antijudía: Jusé Franco, converso, fue quemado tras haber crucificado y enterrado, según la leyenda, a un niño en el valle

250 Citaré siempre por la edición *online* de Artelope, más accesible para los lectores posibles de la revista, mayoritariamente historiadores, indicando los números de verso.

251 Ver el conjunto de los trabajos de Juan Carlos Garrot, gran especialista de la cuestión que nos ocupa.

de La Guardia (Caro Baroja 1986, 1996; Amran 2009, El Alaoui y Bernabé Pons 2020). La comedia de santos que nos ocupa ofrece una versión compleja e inquietante del problema (Garrot, Guereña, Zapata 2008, 7-32 y Garrot 2021). La imagen del judío, a pesar de ser una obra anti-judía según la mayor parte de las investigaciones recientes, es objeto de tratamientos ambiguos en los que algunas matizaciones poéticas y escénicas han planteado problemas de interpretación (Garrot 2013, Madroñal 2017: 283-301).

Intentaremos explorar los mecanismos de representación de una problemática histórico-legendaria que hunde sus raíces en el rechazo y el miedo al judío (Madroñal 2017: 2)²⁵², destacando la búsqueda de un impacto espectacular inquietante y ambivalente. Este permite visualizar el dogma articulándose en un conglomerado de elementos literarios, religiosos, históricos y folklóricos (Madroñal 2017: 2; Contreras 1995: 457-477)²⁵³. La construcción espectacular se apoya en una adhesión del público que se da por hecho, pero busca nuevas formas de *admiratio* patética en las que la exploración emocional propone a nuestro entender nuevos caminos, a pesar de todo.

Presentaremos nuestro trabajo en cuatro momentos:

1. El peso del dogma: el Santo Oficio en escena
 2. Ambivalencia y comicidad: el hechizo y las bromas sobre el puerco
 3. Juanico: candor y miedo
 4. Violencia, exceso y deleite trágico: didascalias y procedimientos de visualización.
- Consideraciones finales

2. El peso del dogma: el Santo Oficio en escena

La fábula se centra en las primeras escenas en una hagiografía de la reina Isabel la Católica, menos de Fernando. Hay que señalar antes de seguir que Lope modifica el orden cronológico de los acontecimientos, situando el edicto de expulsión antes de los acontecimientos macabros y trágicos, lo cual puede hacer pensar en una voluntad de matización subyacente en la escritura dramática, al presentar, desde su propio punto de vista, a la comunidad judía como víctima de un tratamiento injusto. Se observa un verdadero perspectivismo, una presencia teatral del punto de vista, que produce en buena medida la sensación de ambivalencia.

Salta a la vista, y no es expresión hecha, en estas primeras escenas, la voluntad de otorgar densidad icónica a la creencia religiosa, a los valores religiosos, pasando de la imagen al movimiento y a la acción. Como decíamos en el subtítulo, la Inquisición se pone en escena, invade el escenario, a partir del proyecto textual. Es la propia reina Isabel la Católica la que instaura el poder de la Inquisición en el escenario, legitimada por medio de un sueño premonitorio y santificador en el que Santo Domingo le pide que lleve a cabo el edicto de expulsión. La metaforización se pone al servicio de esta representación icónica de la figura del judío que no cesará de estar presente a lo largo de la comedia, tanto en su caracterización global como en las acciones que le son imputadas: ya en el verso 9 del arranque de la comedia, en boca de Íñigo de Mendoza, aparece el término “herejes”, identificados como “basiliscos de su pie”, refiriéndose a Fernando, nuevo San Jorge, que se halla hablando con el padre Fray Tomás a propósito de la expulsión. “Basilisco”, “áspide”, “cizaña”, van componiendo una iconografía del miedo al judío, considerado como monstruo peligroso, animalizándolo y otorgándole un real poder de destrucción; así habla Isabel:

Espero en Dios, que en aumento
de su fe le has de tener
con tanto acrecentamiento,
con tanta fuerza y poder,
con tal firme fundamento,
que crezca por toda España,
el yugo de nuestra fe
sin esta infame cizaña. (vv. 16-23)

Desde el inicio, el poder real, representado por los Reyes Católicos, y el poder religioso, representado por el Santo Oficio, unidos, enmarcan los primeros pasos de esta comedia inquietante. Isabel, como la Virgen María, aparece en los primeros versos, pronunciados por ella misma, pisando a través del Santo Oficio el áspid que representa a los judíos, y creando uno de los

²⁵² Ver el estado de la cuestión que propone el artículo y sus reflexiones sobre la atención crítica que la obra ha despertado. Ver asimismo la útil bibliografía final. Faltan aún, sin embargo, a nuestro entender, estudios sobre los mecanismos relacionados con la teatralidad y la espectacularidad de la comedia, que ofrece un amplio campo abierto de reflexión.

²⁵³ Madroñal recuerda que los supuestos acontecimientos macabros tuvieron lugar en 1490 y que el suceso “tuvo repercusiones funestas para los judíos porque inclinó a los Reyes Católicos a decretar su expulsión en 1492”.

emblemas que Lope maneja con enorme habilidad para ofrecer a su público eficaces condensaciones semánticas a través de la vista. La obra ofrece un proyecto de visualización y materialización de un ‘estereotipo completo’, como señala Garrot: “odio a la fe cristiana, muerte cruel y sádica de una criatura inocente, acumulación de riquezas en manos hebreas mientras que los cristianos pasan necesidades; sin que falten las bromas basadas en el cerdo” (Garrot 1995: 133).

La expulsión se presenta como una necesidad, después de haber afirmado una y otra vez la mano dura de la Inquisición, precisamente como solución radical y definitiva, en el caso de que esa mano dura no fuera suficiente. El público sabía desde el comienzo lo que iba a ver, cómo iba a terminar la comedia trágica, puesto que la leyenda formaría parte de un saber popular generalizado y el hecho histórico, la expulsión, conocida por todos, se había producido poco más de un siglo antes. La imagen teatral, inscrita en el diálogo no hace sino intensificar la fuerza oratoria de un sermón hecho espectáculo. La intensificación visual, la hiperbolización creciente, será un mecanismo dramático eficaz en la fabricación del *pathos* y de la emoción macabra:

Que sois Hércules cristiano
dirá el mundo, ya lo veo;
pero desterrar deseo
este enemigo inhumano:
echemos de nuestra España,
Fernando, esta gente fiera,
que la fe y la paz altera;
desterradla a tierra extraña (vv.242-249).

Queda muy clara en el texto la consideración degradada del judío como alteridad tóxica absoluta, es decir “enemigo inhumano”, como dice el texto; la consideración espacial, geográfica no se hace esperar: expulsar significa suprimir, anular radicalmente su presencia y su ser. Isabel pronuncia las palabras rotundas que condenan los cuerpos al exilio:

Con sus casas y familias
han de salir. (vv. 282-283)

Sin embargo, sorprende que la comedia, en muchos momentos, presente una matización de la figura del judío que parece explicar que una parte de la crítica, en particular americana, haya llegado a afirmar la posibilidad de que la comedia de santos que nos ocupa sea una obra pro-judía, lo cual es atajado por Juan Carlos Garrot, diciendo con gracejo y firmeza, “dejemos los disparates” (Garrot 2013: 377; Fine 2008: 247-263). Precisamente esa fabricación icónica y puesta en escena de la institución que impuso la expulsión, en el texto y en el escenario proyectado en el diseño dramático, no deja lugar a dudas sobre la orientación ideológico-religiosa de la pieza. Sin embargo, hemos de leer con minucia esa poliédrica representación de la emoción judía que ha hecho reaccionar de forma excesiva a algunos críticos en su interpretación.

Fue Maria Rosa Lida (Lida 1973: 73-113) la primera quizás en reaccionar en un trabajo inacabado ante una cierta ambigüedad precisamente estética y emocional en la elaboración del *pathos*, de la construcción dramática. Las primeras palabras de Hernando, uno de los “hebreos” que salen al escenario tras la primera escena centrada en Isabel y en el mensaje apologetico de la Inquisición, son elocuentes: “¿Con qué palabras de dolor podría/ significaros el dolor que tengo/ si no le veis de la tristeza mía?! ¡De rabia moriré si no me vengo!” (vv. 288-301). La respuesta de Benito no se hace esperar: “Desde aquel triste e infelice día, / para morir, Hernando, me prevengo./ No quiero vida ya, después que he visto/ este juicio o tribunal del Cristo./ ¿Qué reyes son aquestos, que pretenden/ con tan varias quimeras e invenciones/ distribuir los que apenas los ofenden,/ y viven en secretas opiniones?! ¿Qué fuego es éste, que ya muerto encienden,/ de tantos dominicos escuadrones?! ¿Qué nueva cruz es ésta blanca y negra,/ que tanto los católicos alegra?! ¿Qué nuevo modo de escrutinio y leyes?! ¿Qué causas en secreto examinadas?! ¡Oh, nunca viera España tales reyes!” (vv. 302-316). Escuchemos ahora a Francisco: “Para nosotros son reyes de espada,/ si vuestras mesas, aves, cabras, bueyes,/ vieran por sus iglesias derramadas,/ tomaran el azote como Cristo;/ mas ¿Cómo nos lo dan, si no lo han visto?! ¡Miseros de nosotros, desterrados/ de nuestra patria en tanta desventura!/ Los daños tan de atrás profetizados, aun no se acaban, y el castigo dura” (vv. 316-325). La preparación de la venganza se pone en marcha.

Como es habitual en Lope, los incisos musicales en los que una canción o villancico retoma el hilo central o incluso en algunos casos, como en *Peribáñez*, es el origen mismo de la fábula, también están presentes en este arranque de comedia de santos que anuncia una violencia desmedida desde diferentes puntos de vista. La función de la canción, en este caso, es dar un respiro al público con un cambio de registro en la construcción textual y el ritmo e impacto del espectáculo. Cantan los músicos e imploran la ayuda divina judía:

Los músicos canten

A tu heredad vinieron,
 Dios mío, los extraños,
 y con notables daños
 tu templo deshicieron;
 como en cabaña, en huerta,
 quedó Jerusalén toda desierta.
 Los cuerpos en el suelo,
 de quien honró tus cultos,
 pusieron, insepultos,
 a las aves del cielo;
 corría sangre pura,
 pero nadie les daba sepultura.
 Escarmio nos han hecho
 ya de nuestros vecinos;
 ¿cuándo seremos dinos
 de que ablandes tu pecho?
 ¡Vuelve tu ira agora
 contra quien nos persigue y no te adora! (vv. 429-446)

La réplica de Quintanar pone en el tapete a la vez una reflexión metateatral y metapoética sobre el papel de la canción en el texto y en el espectáculo, y, a la vez, toda una reflexión sobre la situación penosa que desde antiguo vive la comunidad judía, lo que hace que el cantar aparezca como inadaptado a la situación: “¿Cómo estáis cantando así/ y no clamamos al cielo,/ hebreos desventurados,/ desterrados siempre, hebreos?” (vv. 447-450). Una alusión particularmente interesante sobre la crueldad de los dominicos, aludiendo al hábito, aparece en boca de Hernando sobre “los perros blancos y negros”:

¿Envían contra nosotros
 los perros blancos y negros
 algunos de sus ministros?
 ¿Ladran o muerden, qué han hecho? (vv. 470-474)

El monólogo descriptivo y lírico de la salida de la comunidad judía está marcada, por el patetismo gestual, por el detalle corporal y emocional, claves de una teatralidad ambivalente:

Manda Isabel y Fernando,
 que los que en su ley vivieron
 sin recibir el bautismo,
 salgan de todos sus reinos.
 A estos pregones tan tristes,
 de Castilla, de mil pueblos,
 más de doscientas familias
 van a cumplir el destierro.
 Es lástima de mirar
 cómo los viejos abuelos
 van por las sendas, las manos
 en los hombros de sus nietos.
 Los maridos consolando
 las mujeres, y atendiendo
 a las cargas y criados
 con vergonzoso silencio.
 Las doncellas dando al aire
 los bellísimos cabellos,
 cuyo número, aunque grande,
 pastan los suspiros tiernos.
 ¿No has oído que de Troya
 el duque Eneas huyendo
 salió con su viejo padre
 de la furia de los griegos,
 con Creusa, su mujer,
 y con Ascanio, escondiendo
 los dioses? Pues de este modo
 sale de España el Hebreo.
 Mal han vendido las tierras,
 los bienes muebles deshechos,
 las casas, las posesiones,
 todo queda por el suelo.
 Pensando traigo, señor,

que no ha de parar en esto,
 que esta Isabel algún día
 nos ha de llevar a hecho. (vv. 483-518)

Quintanar - No hay que dudar;
y para que no os engañe
algún cristiano otra vez,
pues no habéis de ir al juez
a que os vengue y desengañe,
hurtad un niño, que es cosa
fácil de hacer. (vv. 1058-1064)

Francisco y Quintanar preparan la escena insoportable que cerrará la pieza, el martirio y la crucifixión de un niño, a imitación de Cristo, añadiendo Hernando: “Alta venganza sería/ el renovar su Pasión./ Trátemos con los demás/ el modo que puede haber.” (vv. 1097-1100) Un lirismo que podríamos calificar de siniestro y abyecto se despliega en un retrato caricaturesco de la pretendida maldad o crueldad del pueblo judío: “Todos tendrán gran placer” (v. 1101).

Juanico, el verdadero protagonista de la comedia, hace su aparición a mitad del segundo acto, y sus palabras son premonitorias de lo que le espera, en el marco de una fiesta religiosa, en particular una procesión, que viene a unirse al sustrato folklórico destacado anteriormente: “Bien quisiera/ ser dese sol resplandor/ algún ángel esta tarde” (vv.1126-1128), dice el pequeño, prefigurando su santificación posterior por el martirio. El teatro se hace en ese momento receptáculo de otro espectáculo religioso y popular, folklórico, en el que danzan unas gitanas y aparecen gigantes, los cuales atraen especialmente a Juanico: “Sale una danza de gitanas, y un gitano, danzando, haga un cruzado y éntrense” (entre vv. 1134-35). Dice el chiquillo: “Los gigantes, madre mía” (v. 1165) [...] “Padre, padre, los gigantes” (1167), insistiendo en las alegres imágenes de la fiesta, con el candoroso encanto infantil tan propio de Lope, que contrasta con la crueldad que se avecina. Un cuidado sincretismo espectacular, que consigue articular lo religioso con lo folklórico, lo carnavalesco con lo histórico, alcanza en la comedia, a pesar de la relativa juventud de Lope y de ser una comedia primeriza, gran maestría; en nuestra opinión²⁵⁶, y teniendo en cuenta la dificultad poético-espectacular que representa (Pedraza 2001: 153-211). Nunca podemos estar seguros en el teatro del Siglo de Oro, como es sabido, de que las acotaciones procedan de la pluma del poeta, a veces pueden estar añadidas o retocadas por los autores, los directores de compañía. Pero en el caso de *El niño inocente de La Guardia*, hemos de destacar la presencia abundante de didascalías, que corresponden con esa hiperconsciencia del dramaturgo de estar construyendo un proyecto de espectáculo pedagógico en el que el mensaje a través de la imagen debe estar permanentemente bajo control. Así, se articulan en el segundo acto una procesión en honor de la Asunción de la Virgen, bailes de gitanas, gigantes, el bullicio de la fiesta, la curiosidad y el miedo de Juanico, una cancioncilla descriptiva de la belleza rústica, el pánico por la pérdida del niño, que se va tras los gigantes: “¡Ay Virgen, que se ha perdido mi hijo!” (vv. 1134-35). Los contrastes emocionales, genéricos y estilísticos llenan el segundo acto de viveza polisémica y de dinamismo.

4. Juanico: candor y miedo

El rapto de Juanico permite presentar el decorado de fiesta popular en la que los judíos deciden raptarlo, seguida de una auténtica plegaria en escena de sus padres pidiendo protección a la toledana Virgen del Sagrario:

¡Si de parecerlo soy
a vuestro Josef querido
basta imitarle, pues hoy,
buscando un niño perdido
con tantas lágrimas voy!
¡En la fiesta le perdí
de vuestra santa Asunción;
hállele por vos aquí! (vv. 1368-1375)

Otra presencia folklórica interesante es la de la ciega, que propone a las gentes decir plegarias. La fuerza poética lopesca se vierte en conmovedores versos sobre la ceguera y los ojos, precisamente hablando de la madre de Juanico, que perderá incluso la vista al perder a su hijo cuando éste es raptado por los judíos. Esa identificación metonímica que fusiona al hijo con los ojos de la madre, hará aún más fuerte el impacto teatral del recurso poético. Los rezos a la imagen de la Virgen, el ambiente festivo y a la vez patético de la pérdida del niño en plena fiesta de la Asunción componen un conjunto teatral variopinto, lleno de recursos de naturaleza diversa, de color y movimiento en el que la imagen, la estampa, tan importante en la vida religiosa española, cobra una dimensión nueva. No estamos realmente ante un auto sacramental, por vocación mucho

²⁵⁶ La crítica ha señalado muchos aspectos de la impericia de la comedia. En cuanto a la teatralidad y la espectacularidad, y teniendo en cuenta de que se trata del primer Lope, en mi opinión, hay hallazgos innegables.

más alegórico y abstracto, aunque esta dimensión se agudiza en las últimas escenas, sino ante una comedia de santos en la que la libertad de acción propia de la dramaturgia lopesca y la mezcla de lo trágico y lo cómico, pilar fundamental del *Arte Nuevo*, teorizado pocos años después, pero ya verificado en la *praxis*, encuentra toda su grandeza y su infinita complejidad. La voz de la ciega, entonando la plegaria del niño perdido, sirve de recordatorio y de lección de historia sagrada al pintar con la voz y con los gestos que la acompañarían, como se hacía en la vida popular fuera del teatro, la salida de los judíos de Egipto (vv. 1422-1460).

Encontramos en esta escena una presencia clara del miedo, miedo de la madre, miedo del niño, miedo del espectador cómplice, componente fundamental de lo trágico y de la tragedia, presencia que recorrerá el resto de la pieza hasta el final de diferentes maneras. El miedo de la madre ante la pérdida de su hijo, se manifiesta recordando el miedo de la Virgen ante la pérdida de Jesús niño, hallado finalmente en el templo; dice la ciega: “Pero después de tres días/ le halló en el templo, en que estaba/ enseñando los doctores” (1438-1440). La plegaria de la ciega termina diciendo: “con el cordero perdido,/ que el cielo a los hombre gana/, ¡Virgen a vos se encomienda,/ quien vuestros dolores pasa,/ que hallará gloria en el cielo,/ si halla en Cristo gloria y gracia” (1454-1459).

Lope maneja con gran inteligencia dramática y con un candor muy suyo la presencia de la infancia, de los niños en su teatro, en numerosas ocasiones, él, que conocía de cerca el mundo infantil y que atendió muy personalmente a los suyos, como se sabe por sus cartas, entre otras referencias (Profeti 1992: 173-195; Torres 1997: 167-190)²⁵⁷. Escoger como protagonista a un niño para cristalizar el miedo, el odio, el dolor, la compasión, la pena, presentándolo como víctima de los judíos, supone potenciar de modo exponencial una compleja y enrevesada catarsis trágica. La inocencia del niño, expresada con curioso pleonasma en el título, como si un niño pudiera ser culpable, la violencia de la que será víctima, los golpes, el martirio y la sangre, constituyen un trabajo teatral sobre la imagen manipuladora de la emoción que alcanza límites visuales insoportables para el espectador, lo que aumenta la perversión y el masoquismo propios del espectáculo trágico, destacados por Aristóteles y Freud (Torres 2000: 297-305). Pero para que el espectáculo trágico funcione, la imagen tiene que ser, aunque siempre en el límite, visible, contemplable, y aquí juega el dramaturgo de modo extremo con ese límite. *Eleos, phobos*, el temor y la compasión propios de la tragedia, alcanzan aquí cimas extremadamente inquietantes, muy molestas. No sabemos con certeza si la comedia llegó a representarse, pero lo que nos interesan son las modalidades dramatúrgicas, la teorización previa, de ese proyecto dramático inscrito en el texto.

5. Violencia, exceso y deleite trágico: didascalias y procedimientos de visualización. Consideraciones finales

En el tercer acto, desde el punto de vista espectacular, el dramaturgo propone un conglomerado visual y emocional nuevo en el que el exceso barroco, el deleite morboso previsto para el destinatario colectivo, exacerbado por los mecanismos escénicos extremos movilizados por el dramaturgo, ocupan un lugar primordial.

La maestría de Lope en el manejo de los mecanismos catárticos cobra en este caso una relevancia innegable, y se observa, en particular en la terrible escena de la crucifixión de Juanico. Curiosamente, y contrariamente a lo que ocurre en gran número de comedias de Lope, las acotaciones abundan, sabiendo, por supuesto, que nunca podemos estar seguros de que procedan de la pluma del Fénix. Dichas acotaciones teatralizan uno de los mitos antijudíos más arraigados en la tradición europea, en particular alemana. Destaquemos, entre otras, las siguientes acotaciones:

“*Vanse, y córrase una cortina, y véase el Niño, desnudo, con muchos cardenales, atado y dos Ángeles con él*” (entre vv. 2169-2170). “*Salen Hernando, y el Niño con una ropita*²⁵⁸, *una soga al cuello las manos atadas, su corona de espinas en la cabeza, y la caña en la mano*” (entre vv. 2245-2246). “*Salen los Hebreos y detrás el niño con la cruz a cuestras ayudándole Hernando*” (entre vv. 2488-2489). Y, la imagen crucial, como es frecuente, alejada del escenario, pero visible como apariencia: “*Descúbrase una cortina, y véase detrás el Niño en la cruz, todos los Hebreos y una escalera arrimada a un lado*” (vv. 2580-2581). La visualización de lo abyecto, turbadora ya en la versión poética de las *Rimas Sacras* (Torres 1999: 23-35)²⁵⁹, adquiere aquí el carácter excesivo y voluntariamente insoportable de la tridimensionalidad y del movimiento. Las escenas-cuadro de la Pasión, como pasos de Semana Santa encarnados en el cuerpo del niño, se hacen espectáculo (Torres 2013; 2015).

²⁵⁷ La presencia funcional y espectacular de los niños en el teatro de Lope, estudiada en los trabajos de Profeti y de Torres citados, es un pilar fundamental del funcionamiento icónico y emocional de nuestra comedia.

²⁵⁸ Obsérvese, junto con otros detalles minuciosos de la acotación, el afecto implícito manifestado, por ejemplo, en el diminutivo, “ropita”.

²⁵⁹ Téngase en cuenta la acumulación de personajes abstractos, como la Razón (el Uso de la Razón) o el Entendimiento, lo que acerca el final de la comedia al auto sacramental.

En el marco de la exploración que llevamos a cabo desde hace algunos años en el Seminario “Modernidad de la Comedia”, en colaboración con Philippe Meunier, (Universidad de Lyon 2), abordar cuestiones tan delicadas como las que plantea *El niño inocente de La Guardia*, constituye un desafío crítico importante en lo que atañe a lo que entendemos por modernidad, en el contexto de El Siglo de Oro, con el consabido riesgo de anacronismo. La comunidad judía, a la que se asocia con la formas más radicales de lo demoníaco y pecaminoso, así como la adhesión a la disposiciones del Santo Oficio en cuanto a su expulsión, estructuran la totalidad de un dispositivo dramático que plantea para nosotros de forma clara un problema de referencialidad: Siendo todas las comedias sistemas de representación que merecen la categorización común de “comedia”, no responden en absoluto, según los sub-géneros, a la misma pulsión creadora, a la misma inspiración, a los mismos procedimientos artísticos de creación, ni, y esto es lo que me importa aquí, a la misma relación entre texto dramático y realidad extra-textual. Así, merece la pena plantearse de modo nuevo, tras años de afirmación de la autonomía del texto literario, regido por sus propias reglas internas, ese problema de referencialidad.

En *El niño inocente de La Guardia*, el texto, que sigue siendo un sistema de representación a pesar de todo, se pega a lo real, por así decirlo, y encuentra maneras de justificar e incluso de representar lo que quizás, probablemente, nunca existió. La voluntad de reconocimiento social pasando por las instancias religiosas, de las que el dramaturgo se hace eco y portavoz teatral, la clara intención de orientar la piedad colectiva en función del Santo Oficio, el deseo de congratularse con el poder, como destaca Garrot, en particular con Olivares, dirigen la pluma de Lope por un derrotero prefijado. Muy lejos estamos de las exploraciones poéticas teatrales libérrimas estudiadas en otros lugares; pensemos en el osado erotismo de su primer teatro, el cuestionamiento de todo un sistema de valores que observamos, por ejemplo, en *El castigo sin venganza* o en los hallazgos innovadores de los sonetos de sus *Rimas*, por citar solo algunos ejemplos.

6. Conclusión

Seguimos topando, claro está, con el riesgo de anacronismo y quizás la propia escritura turbadora de una comedia de santos, con tal nivel de reverencia hacia las instancias más rancias del momento desde el punto de vista religioso, sea una de las mayores pruebas de fuego en cuanto a la contrastada y paradójica modernidad de nuestro dramaturgo, modernidad poética y teatral considerada como apertura hacia formas más libres y avanzadas de representación, más singulares con respecto a paradigmas artísticos y de pensamiento anteriores, es decir, una modernidad entendida desde nuestro punto de vista, al fin y al cabo. Pero a la vez, curiosamente, hemos de reconocer que la comedia, como obra hija de su tiempo, en el esquema mental, creativo y vital lopesco, encuentra vías de representación textual y escénica de un alcance y un impacto manipulador que, desde otros puntos de vista, podríamos calificar de tristemente modernos, en su contexto²⁶⁰. En este caso, el carácter poliédrico de la modernidad lopesca se evidencia de modo claro y meridiano. La obra respira obligación, necesidad coyuntural, respeto al orden religioso ortodoxo en el que Lope estaba y en el que terminó por entrar de modo más rotundo tras su crisis espiritual entre 1612 y 1614, sumisión a formas de religiosidad católicas, apostólicas, romanas, que contrastan con la sensualidad desbordante de ciertos aspectos casi místicos de las *Rimas Sacras*, pongamos por caso. Compartimos con María Rosa Lida, sin poder compartir la interpretación que ofrece la gran estudiosa de la posible connivencia lopesca con los personajes que martirizan a Juanico, ese sentimiento de desánimo que deja sin palabras ante un texto como el que nos ocupa. De hecho, ella dejó sin acabar unas páginas dedicadas a la comedia, recuperadas por su esposo, y muy bien analizadas por Juan Carlos Garrot, mirada certera hacia el tema que nos ocupa. Como lo es para mí, era Lope uno de los poetas favoritos de Lida y uno se pregunta como un poeta como él pudo escribir esto, si me permite expresarme de tal modo, con franca llaneza. Ya sé lo que se me podría responder, que Lope es Lope, como sabemos, con sus consabidas contradicciones y paradojas, como algo asumido, aceptado, con su conocido apego a la dependencia de los que le alimentaban, su servilismo incluso, y su respeto a una ortodoxia religiosa que nada tiene que ver con su irreverencia manifestada en lo amoroso y erótico, entre otros aspectos osados de su propuesta teatral. Empero, propongo a quien leyere una reflexión al respecto sobre la cual queda aún mucho por decir. ¿Cómo fabrica el sentido el discurso dramático lopesco, cómo permite penetrar el texto una realidad que se mantiene a distancia pero que, sobre todo en algunos géneros, palpita bajo el arte dramático, se contorsiona y turba, ofreciendo un mar de interrogantes al

²⁶⁰ El manejo de superposición de las imágenes religiosas fijas o en acción, el trabajo sobre las apariencias y sobre la espectacularidad secundaria del martirio del niño, dentro del marco inicial de la acción, la función clarificadora, casi clásica, de los cantos del coro en las últimas escenas, constituyen uno de los aspectos más destacables de la modernidad técnica de la comedia.

espectador? Vías de conquista representativa de lo femenino en su amplia y frecuentemente escondida globalidad, a través del trabajo específico sobre el personaje, superando justamente estereotipos (y profundizando en los diversos aspectos corporales e íntimos de las mujeres), modernidad política ambivalente, deleite perverso convertido en sermón visual del “sueño cristianoviejo”, en palabras de Garrot, son sólo algunos de los aspectos del ingente, contrastado, contradictorio y paradójico trabajo poético-teatral de Lope como creador moderno. Porque de lo que no cabe duda, más allá de cualquier riesgo de anacronismo, más allá de sus fascinantes, inquietantes e incómodas paradojas, es de que se trata de una de las voces más audaces y visionarias de la creatividad moderna de los Siglos de Oro²⁶¹.

²⁶¹ Todo mi agradecimiento a Augustin Redondo, a Juan Carlos Garrot y a Christophe Couderc por sus luces y valiosas indicaciones. Y toda mi admiración hacia el Seminario *Las Minorías en la España medieval y moderna* (Colegio de España), con sus diversas ramificaciones, dirigido por Rica Amran, en colaboración con Youssef El Alaoui, por su excelente et indispensable labor.

Obras citadas

- Amran, Rica. "El concepto de mácula entre los judíos castellanos del siglo XV." En *L'Immaculisme, une imaginaire religieux dans sa projection sociale*. Paris: Université de Caen-Indigo, 2009. 127-141.
- Caro Baroja, Julio. *Los judíos en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Istmo, 1986.
- . *Las falsificaciones de la Historia en relación con la de España*. Barcelona: Círculo de lectores, 1996.
- Contreras, Jaime. "Judíos, judaizantes y conversos en la península ibérica en los tiempos de la expulsión." En Alcalá, Ángel ed. *Judíos. Sefarditas. Conversos. La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Valladolid: Ámbito, 1995. 457-477.
- Couderc, Christophe, "Ambivalence idéologique et disparate esthétique dans *El niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega." En Anita Gonzalez-Raymond, Miguel Jiménez Montesión et Fabrice Quero ed. *Normes, marges et confins. Hommage au professeur Raphaël Carrasco*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2018. II, 573-582.
- . "Entre *Comedia de santos* et *auto sacramental* : la passion christique de *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega." En Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust ed. *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2010. 221-241.
- El Alaoui, Youssef. y Bernabé Pons, Luis F.. "Tras las huellas de Alfonso López, "hechura morisca" de Richelieu." En Bernard Vincent. ed. *Comprender la expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2020. 455-496.
- Fine, Ruth, "Voces y silencios: los llantos de Pleberio y Agi Morato o la representación del converso en Rojas y Cervantes." En Rica Amrán ed. *Autour de «La Celestina»*, Paris: Indigo, 2008. 247-263.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos, "Teología y trasfondo histórico-social: judíos y conversos de Lope de Vega à Calderón." En *Judeoconversos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro. Actas del « Grand Séminaire » de Neuchâtel, Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 588 (1995): 129-148.
- . "La inaudible queja de los oprimidos: variaciones del antijudaísmo en Lope de Vega y Cañizares y Mota." En *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, Ruth fine, Michèle Guillemont y Juan Diego Vila ed., Madrid: Iberoamericana, 2013. 363-389.
- . "Burla antijudía en comedias del Antiguo Testamento", *eHumanista/Conversos* 9, 2021: 191-209.
- . *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*. En Garrot Zambrana, Juan Carlos, Guereña Jean-Louis, Zapata, Mónica ed. Paris: Indigo, 2008. 7-32.
- Madroñal, Abraham. "Nuevos datos sobre *El niño inocente de la Guardia*, de Lope de Vega", *RILCE* 31.1, 2017. 283-301. <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/70>.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «Lope de Vega y los judíos», *Bulletin Hispanique*, 75 (1973) [1943]: 73-113
- Pedraza Jiménez, Felipe., "Los judíos en el teatro del siglo XVII: la comedia y el entremés." En Hassan, Iacob/Izquierdo, Ricardo ed., *Judíos en la Literatura Española*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 153-211
- Profeti, Maria Grazia, "I bambini di Lope: tra committenza e commozione." En *La vil quimera d este monstro cómico. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel: Reichenberger, 1992. 173-195.
- Redondo, Augustin. "Siguiendo el rastro del animal ambivalente: las manifestaciones del puerco en la primera parte del *Quijote*." En Homenaje a Florencia Sevilla, *Edad de Oro*, 40, 2021: 255-269.
- Torres, Milagros, *El cuerpo en el primer teatro de Lope (1579-1605)*, en prensa.
- . "Sensualité, grossesse, accouchement : Lope, la mère et l'enfant sur scene." En Augustin Redondo ed., *Figures de l'enfance en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Publications de la Sorbonne – Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997. 167-190.
- . "Teatralidad y poeticidad en Ausias March: la catarsis en el poema XIII." En Georges Martin et Marie Claire Zimmermann eds., *Ausias March (1400-1459), premier poète en langue catalane*. Paris: Klincksieck, 2000. 297-305.
- . "Corps et discours sacré : Les *Rimas Sacras* de Lope de Vega." En *Le discours du Sacré*. Angers: Université, 1999. 23-35.
- . "Lirismo trágico y actuación en *El castigo sin venganza*: «Sin mí, sin vos y sin Dios»." En Christophe Couderc et Hélène Tropéed ed., *La tragédie espagnole et son contexte européen. XVI^e-XVII^e siècles*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013. 195-206.
- . "Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido*." En Christophe Couderc y Marcella Trambaioli ed., *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*. Toulouse: Presses Universitaires du Midi – Anejos de *Criticón*, 2016. 37-56.

- . “Las lágrimas del Duque : signos escénicos en los versos de *El castigo sin venganza* (El desenlace desde las tablas).” En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello eds. *El último Lope (1618-1636) y la escena*. Almagro: Corral de comedias, 2015. 221-232.
- Vega, Lope de, *El niño inocente de La Guardia*, Anthony J. Farrel ed., Londres, Tamesis Books, 1985.
- . nht *El niño inocente de La Guardia*, in Parte VIII, *Comedias de Lope de Vega*, por la viuda de Alonso Martín, en Biblioteca Virtual Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nino-inocente-de-la-guardia--0/>