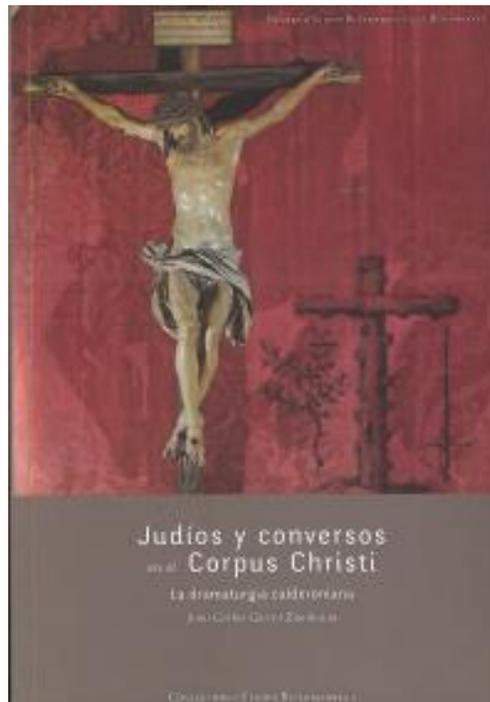


Juan Carlos Garrot Zambrana. *Judíos y conversos en el Corpus Christi. La dramaturgia calderoniana*. Collection 'Études Renaissantes'. Turnhout: Brepols, 2013. ISBN 978-2-503-54814-2. 589 pgs.

Reviewed by: Antonio Cortijo Ocaña
University of California



Nos encontramos ante un estudio magistral sobre las figuras del converso y judío en el teatro áureo, dentro, en concreto, de un género en que durante los siglos XVI y XVII dichas figuras alcanzan una relevancia de peso como personaje central y como concepto –Judaísmo, Ley Antigua vs. Eucaristía– en torno al cual se construyen dichas piezas: los autos sacramentales. En su primera parte el autor analiza la evolución de este personaje a lo largo de dos siglos, mezclando el análisis teatral con el del contexto histórico-social y la imbricación de ambos. En la segunda parte se analiza la imagen de judíos y cristianos nuevos en los autos calderonianos, dando relevancia a los lazos de Calderón con el poder y las consecuencias de ello para su obra. En una última parte el autor estudia la dramaturgia calderoniana propiamente dicha, analizando la presencia de judíos y conversos dentro de la acción dramática, secuencias tipo, construcción y clases de personajes, vestuario, etc. La conclusión sumaria a que se llega es que Calderón consigue en sus autos una fórmula exitosa en que reúne teología y dramaturgia, haciendo que la tensión resalte en ellos a partir de la introducción de la figura de Cristo en el centro del conflicto, obligando al resto de personajes a reaccionar ante su llegada y haciendo por ende del Pueblo Judío un obligado actor de la Pasión. Y esta conclusión se alcanza tras un estudio muy pormenorizado que abarca prácticamente la nómina completa de autos conocidos de la época,

que se analizan en el contexto político, social y cultural del problema *converso* a lo largo de doscientos años, así como en cuanto construcciones teatrales *per se* (de contenido teológico).

A pesar de algún personaje episódico que goza de trato favorable, “la norma es que los personajes judíos aparezcan como transgresores” (211) en estas producciones, hasta el punto que las adaptaciones del Antiguo Testamento, “destinadas en principio a glorificar a Israel”, señalan sus defectos. Cuando aparecen personajes alegóricos, el judío –Pueblo Judío, Pueblo Hebreo, Judaísmo, Sacerdocio– suele aparecer como adversario del Mesías. Si Sánchez de Badajoz había enfrentado a Sinagoga contra Iglesia, los dramaturgos barrocos suelen “aumentar el número de espejos” (212), en general situando al judaísmo como pueblo maldito y en los márgenes de la sociedad. En la presentación de *Ley Vieja / Ley Nueva*, Vélez de Guevara innova al presentar al judaísmo como amazona joven, exasperada y crispada. “En relación con el periodo precedente la imagen de los judíos se ha ensombrecido” (213) y el deicidio ocupa el primer plano en la configuración de los personajes y rara vez aparece una Ley Escrita en armonía con la Ley de Gracia. Pero Valdivielso no escenifica el deicidio y el probado antijudío Tirso no da prueba de ello en sus autos, solo en sus tragicomedias. Aunque el encarnizado enemigo gana en dignidad en tanto que figura alegórica, lo que representa “padece un desprecio absoluto” que provoca la risa –nariz, cobardía, codicia– (214).

La animosidad contra los judíos tiñe el teatro áureo, así como su enfoque de la Historia Teológica de la Humanidad y tratamiento doctrinal de los conversos. Pero hay matizaciones, dependiendo de los autores. Las consecuencias del afincamiento de marranos portugueses en España pertenece de lleno a la época de Felipe IV y la influencia de su inmigración en el teatro es evidente. Pero en el periodo inmediatamente siguiente “nos hallamos ante un período en donde el antijudaísmo de los autos corre parejas con la presencia indiscutible de judaizantes” (215) Un caso concreto de antijudaísmo relacionado con la situación social contemporánea lo supone el escándalo del Cristo de la Paciencia, que salpica indirectamente a Lope como amigo del doctor Cardoso. El auto de fe y los actos de desagravio subsiguientes se saldan con la escritura de una comedia devota o auto, aunque el autor no ha encontrado nada al respecto salvo unos versos en *Las formas de Alcalá*. Otra historia semejante, aunque menos grave, es el libelo contra la Virgen de 1640 en Granada, que da lugar a la representación de dos autos, uno de los cuales fue escrito por Álvaro Cubillo de Aragón. Otros ejemplos de antihebraísmo en provincias incluyen *La mesa redonda* de Luis Vélez de Guevara o *La firmeza de la Iglesia*.

Los autos sacramentales, incluso aquellos cuya intención política no se percibe a primera vista, corrían el riesgo de ser interpretados a la luz del marco político-social en determinados momentos de particular actividad represiva contra los hombres de nación o sus compatriotas más humildes, razón de más para considerara que [...] referirse de manera directa a la realidad de la época era terreno resbaladizo, estrechamente vigilado por el poder. El estudio de Calderón lo corrobora. (219)

Por lo que toca a Calderón, debe notarse que su carrera transcurre a la sombra del poder y de este hecho no se escapa su producción de autos. Judíos y conversos entran como personajes casi exclusivamente en esta producción teatral sacramental del autor y en ellos “los diálogos ofrecen poco asidero a lo social, pero están rodeados por un contexto que los satura” (444). Pedro de ello a asegurar que Calderón respondió con su pluma a la llegada de conversos marranos, menos asimilados, miembros de otra nación, y en el contexto de los asentistas o banqueros de la Corona con lazos europeos “media mucha distancia” (*id.*). Además, durante los años álgidos de la

campana antiportuguesa –1630 y 1640– Calderón trabajaba a la sombra del poder pero hasta cierto punto fuera de él. Garrot Zambrana se pregunta entonces cómo explicar la casi obsesión anual por llevar a las tablas a un “Judaísmo incrédulo, deicida, siempre desarraigado, sin pensar en el mundo que lo rodeaba” (445). Parece que tras la caída del conde-duque surge en la obra calderoniana una salvedad en la responsabilidad del pueblo de Israel en el deicidio: “La Sinagoga de España se habría opuesto a él” (*id.*), postura que a su vez desaparece a fines de la década de 1650. De hecho, se aprecia un progresivo endurecimiento de la actitud calderoniana, de la degradación de la imagen de Hebraísmo y Sinagoga. Pero hay también silencios elocuentes, “siendo el más llamativo el que rodea a los cristianos nuevos de ascendencia portuguesa, de manera más concreta a aquellos que judaizaban” (446). Incluso su presentación de tópicos antijudíos se mantiene en un marco violento, “pero lleno de dignidad” (447).

Para Calderón el esquema temático básico del auto, representado por la idea de la salvación del Mesías simbolizada en la Eucaristía, reafirma la relación causal entre pecado-sacrificio-redención. Si Valdivielso insistía en poner en evidencia la salvación del pecador, Calderón se centra en la asociación estrecha entre misterio de la Eucaristía y la tragedia del Calvario. Dejando aparte la variedad (relativa) de los argumentos de los autos, lo que sorprende en Calderón es

la capacidad para sintetizar abundantes elementos y ordenarlos en un encadenamiento causal perfecto, para lo que no es obstáculo la estructura sincopada (*La viña del Señor, La semilla y la cizaña, El día mayor de los días*), en gran medida logrado mediante la introducción de la figura de Cristo y pasajes de su vida con situaciones teatrales llenas de tensión ascendente. (448)

El autor percibe también como secuencia representativa de la dramaturgia de Calderón el momento posterior a la muerte de Cristo, cuando “el deicida se da cuenta del alcance de sus actos y expresa su desesperación mediante un monólogo” –*vid. La humildad coronada de las plantas*– (448). Hablando del efecto catequético de este teatro, el autor nos recuerda que es propósito central de estas piezas emocionar al lector poniendo en escena a protagonistas que quedan afectados interiormente. Ello, dice, se consigue mediante la ampliación del elenco de personajes, “con asignación de funciones claramente diferenciadas y enriquecimiento de determinadas *dramatis personae*, a las cuales dota de auténtica interioridad” (449). La doctrina, pues, se transforma en conflicto vivido por los actores del drama teológico. Todo el espectáculo gira en torno a la llegada del Salvador, que obliga a los demás personajes a reaccionar. Así, el gran cambio de Calderón supuso que mientras Lope, Mira o Tirso habían presentado a la religión y pueblo judíos como vistos desde fuera, monstruos crueles sobre los que se concitaba el odio, Calderón interioriza el conflicto y “obliga a seguir los acontecimientos a partir de la perspectiva del personaje” (*id.*), moviendo a horror pero también a piedad, y especialmente provocando el alivio de no compartir las dudas de dichos personajes, lo que conducía en el plano doctrinal a reforzar su adhesión a la Iglesia.

Así, Calderón mantiene fuera de sus tablas la realidad concreta del *problema converso* coetáneo. Sus autos sitúan siempre al Hebraísmo a las afueras del reino protegido por el Tribunal de la Fe, como indica Garrot Zambrana. Ello, claro, sin que sea óbice para que podamos situar al dramaturgo entre los intolerantes e intransigentes defensores de la superioridad de su fe con respecto a otras.

Su antijudaísmo resulta tan acusado como evidente, tan evidente como la dignidad estética con que se ha dotado al mayor enemigo de la Fe, quizá porque la magnitud de la falta requería la grandeza del personaje (451).

No contábamos hasta la fecha con una obra que intentara abarcar el conjunto de la producción sacramental en relación a la problemática conversa. Las páginas de Garrot Zambrana pueden resumirse con mucha dificultad en una reseña breve como esta, y es tal la abundancia de su contenido que resulta casi imposible buscar la síntesis. Por ellas pasa el análisis de los hitos histórico-políticos de la problemática conversa en más de 200 años y se aborda por extenso el contexto social de la misma, para así ofrecer un contexto adecuado en que situar la figura del judío en los autos sacramentales de la época. Garrot Zambrana basa sus análisis y conclusiones en un estudio que incluye casi la nómina entera de autos conocidos y ello le permite establecer con conocimiento de causa la línea de evolución –de contenido y de aspectos formales– que conduce hacia Calderón. Esa exhaustividad da, si cabe, más realce a sus conclusiones sobre la relevancia de la centralidad del advenimiento de Cristo en los autos calderonianos. La *fórmula calderoniana* obliga a todos los personajes a responder ante este advenimiento y ello sitúa al Judaísmo y al judío en antagonistas *obligados* de estas obras, tanto desde un punto de vista de contenido como desde el estructural. Desde este presupuesto básico, Garrot Zambrana pasa revista a la producción sacramental de Calderón –y su escuela– y nos permite a los lectores tener a nuestro alcance una panorámica completa de un género y un autor cruciales para comprender el teatro áureo y la época en que se inserta.