

RESEÑA

Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española (XXXV Jornadas de Teatro clásico, Almagro 5-7 de julio de 2012)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014. 304 pp. ISBN: 9788490440797.

VALENTINA NIDER (Università di Trento)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.181>>

La unidad de este volumen misceláneo queda asegurada gracias a algunas elecciones previas que configuran su diseño: en primer lugar, la presencia de «judaísmo y criptojudasmo» se investiga en la comedia del Siglo de Oro, soslayando otros géneros como el teatro breve y los autos sacramentales, donde es más abundante y más estudiada; en segundo lugar, la estructura es programáticamente bipartita, reflejando una perspectiva doble y especular: en la primera sección se presentan trabajos dedicados a los grandes autores de la época (Lope, Tirso, Calderón, Moreto) y a la comedia burlesca; mientras que la segunda, «Criptojudasmo en la comedia española», se dedica a profundizar en algunos aspectos de la producción teatral de autores “judaizantes” activos en España, como Godínez, Enríquez Gómez-Fernando de Zárate, o de la diáspora, como Daniel Leví de Barrios-Miguel de Barrios y Manuel de Pina.

Por lo que se refiere a la primera sección también hay que señalar dos tendencias fecundas. Se definen *a negativo*: no se investiga preferentemente la comedia bíblica —el género tradicionalmente más considerado por los investigadores de este campo, al que en estos últimos años se han dedicado trabajos monográficos y coloquios internacionales de gran importancia— y tampoco solamente a los graciosos —que utilizan un repertorio bastante reducido de alusiones estereotipadas—, sino que se profundiza también en el análisis de otros personajes.

Hechas estas salvedades, hay que reconocer que la presencia de personajes judíos o “criptojudíos” en las comedias de Lope, Tirso y Calderón es escasa. García Reidy («Los “hebreos” en el teatro de Lope de Vega», pp. 17-38) nos proporciona algunos datos cuantitativos, basados en el banco de datos de Artelope. Las comedias de Lope donde aparecen judíos son solo diez, y media docena son las que presentan personajes tachados de criptojudaismo. Dejando de lado —como se ha adelantado— las comedias de ambientación bíblica, García Reidy decide indagar los ejes temáticos relacionados con el mito, el imperio y la historia en tres comedias de ambientación medieval: *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, *El niño inocente de La Guardia* y *El Brasil restituido*. Una buena muestra de la estrategia de teatralización de Lope destaca en el análisis de la primera comedia, que trata de los amores de Alfonso VIII con una judía. Al principio el rey se enamora de ella sin reparar en su identidad religiosa por verla por primera vez desnuda mientras está bañándose en el río. A continuación se descubren numerosas ambigüedades, ya que, por ejemplo, por un lado la mirada es integradora, pues la mujer afirma su hispanidad al margen de su pertenencia religiosa (que Lope hace más evidente cambiando su nombre propio por el emblemático Raquel); por otro, su condición judía se hace patente, anacrónicamente, a partir de su aspecto exterior, por sus vestidos. Además, mientras que para ensalzar al rey se le atribuye la participación en la tercera Cruzada, son constantes los comentarios negativos de los personajes cristianos viejos sobre la sangre judía de Raquel y su familia, entremezclados con los consabidos estereotipos misóginos. Para recargar esta connotación negativa Lope añade referencias bíblicas (Susana y los viejos) y elementos procedentes de otros mitos (por ejemplo los Palacios de Galiana y Rodrigo y la Cava).

Ignacio Arellano («Judíos y antisemitismo en dos comedias de Tirso», pp. 39-58) analiza dos comedias de Tirso donde los judíos tienen papeles bastante relevantes. En *La prudencia en la mujer* la reina manda matarse a un médico judío acusado de envenenamiento. Frente a estudios anteriores que intentaban identificar a este personaje con distintas figuras históricas de médicos de corte, Arellano se fija en «la función del personaje y en la carga antisemita que le permite [a Tirso] explorar un mecanismo perverso de cohesión ideológica y emotiva en el espectador, unificado en el prejuicio y en el goce del castigo del médico» (p. 45). La función de chivo expiatorio cómico explica tanto la diseminación de rasgos antisemitas en los parlamentos de otros personajes como algunas incoherencias en el personaje de la reina,

que resulta especialmente cruel con el médico. La figura de una reina perseguidora de los judíos aparece también en *El árbol de mejor fruto* con santa Elena, madre de Constantino. También se reitera la función ideológica de la comicidad en el gracioso Mengo, encargado del interrogatorio de los hebreos con la colaboración de la reina, cuya autoridad y decoro resultan disminuidos por la explotación burlesca de los estereotipos antisemitas.

Los mismos estereotipos aparecen en boca de los graciosos de Calderón, según Garrot Zambrana («Judíos y conversos en las comedias de Calderón», pp. 59-74), quien destaca también que, frente a la abundante presencia de personajes judíos en los autos sacramentales, estos son muy escasos en la comedia calderoniana. Según este estudioso, la adscripción judía de algunos personajes por parte de la crítica es dudosa. Es el caso, por ejemplo, de una comedia urbana, *Cada uno de por sí* (1652-1653), donde un rival humillado difama con un libelo al protagonista, Carlos de Silva, dificultando así su pretensión de un hábito de Santiago. No obstante, según Garrot, no hay elementos suficientes para identificar a este personaje con un converso de origen portugués, en contra de la hipótesis avanzada por Antonio Regalado. En otra comedia urbana, *Casa con dos puertas*, hay una alusión a una de las víctimas, quemada en efígie en un auto de fe celebrado en 1632 a raíz del célebre episodio madrileño del Cristo de la Paciencia. Otras obras se deben a la imitación de pautas ya experimentadas por Lope, como el enfrentamiento amoroso entre cristianos nuevos y viejos. Así, en *Luis Pérez el gallego*, el antagonista, Juan Bautista, tachado de criptojudío, es cobarde, traidor y da falso testimonio. Asimismo Kroll («La criptografía en *El secreto a voces* de Calderón», pp. 75-84) afirma que en *Secreto a voces*, una comedia de “secretario”, Lope pone en relación cábala y criptografía, como Tamayo en su tratado *Cifra y contracifra*, de 1612.

Sobre Moreto, Julio Vélez Sainz («De Comino a Cansino: metáforas del criptojudíaismo en los graciosos de Moreto», pp. 85-104) señala que solo cuatro (de setenta) graciosos aluden a judaísmo y criptojudíaismo. Uno de los méritos de este estudio es intentar ver cómo funciona este personaje de manera orgánica, más allá de las pullas o de los estereotipos empleados. Si en *El azote de su patria*, en el contexto de la toma de Valencia, Bernardo hace de “loco santo”, explicando la Trinidad con el juego de los bolos, otros dos graciosos son identificados como judíos ya simplemente por sus nombres Comino y Cansino. Con el primero, agente activo de comicidad en *El defensor de su agravio*, el mundo de los cristianos viejos se contrapone al mundo

judío a través de referencias gastronómicas, por ejemplo enfrentando al comino (especia identificada con lo judío) el ajo, que caracteriza a los cristianos viejos. En cambio, Cansino (es decir, “cansado” de esperar al Mesías) funciona en la *Cena de Baltasar* como agente de comicidad pasivo, como un chivo expiatorio de la violencia carnavalesca que sobre él ejerce, golpeándole, Bato, otro gracioso y agente activo.

Por lo que se refiere a la comedia burlesca, Carlos Mata Induráin —«Alusiones judaicas en la comedia burlesca del Siglo de Oro (y una comedia burlesca de un escritor marrano)», pp. 105-126— indica que aunque en ninguna de las cincuenta comedias que constituyen el corpus el «eje nuclear» es el judaísmo (p. 105), sí se encuentran alusiones a personajes bíblicos a los que se caracteriza como judíos. Pueden aparecer asimismo muchos tópicos antisemitas, que van de la alusión a la nariz y de los juegos con la palabra *cansado* y derivados, a las referencias a algunas costumbres judías como la prohibición de comer cerdo o referencias al Talmud, al sábado o a la fiesta de las cabañuelas. Estos textos de “disparate” son de difícil comprensión, no obstante, en algunos casos, como en el del v. 316 de *Durandarte y Belerma* («más leonado que un judío»), y pueden entenderse mejor acudiendo a otros testimonios (véase la lección «más llorado que un judío» en el manuscrito de la misma obra de la Colombina, signatura 564-36; además, en este mismo manuscrito, el verso correspondiente al 989 de la edición citada trae «indios» en lugar de «judíos»).

Ante este panorama destaca una comedia burlesca publicada en Ámsterdam, *La mayor hazaña de Carlos VI* del marrano Manuel de Pina, parodia de *La mayor hazaña de Carlos V* de Diego Ximénez de Enciso, en que se aconseja a «un rey de toma y daca» que en lugar de ir a ver al papa se encierre en un convento de monjas, como recuerda en la segunda parte del volumen María Rosa Álvarez Sellers («Dramaturgos barrocos de origen judeo-portugués: Antonio Enríquez Gómez, Miguel de Barrios y Manuel de Pina», pp. 145-164). Para esta estudiosa la elección del género puede considerarse un intento de ampararse «en los patrones escénicos y formales» (p. 153) de la burlesca para parodiar una obra contrarreformista. Como es sabido, sin embargo, tal estrategia no impide que las estrictas autoridades religiosas de la *Naçam* prohíban tanto la primera como la segunda edición de la obra (y la comedia alegórica de Miguel de Barrios *Contra la verdad no hay fuerza*).

La segunda sección del volumen se abre con un trabajo de Harm den Boer («¿Criptojudaismo en la comedia española?», pp. 127-144) donde se cuestiona la

«idea de criptojudasmo en el teatro de autores judeoconvertos» (p. 128). Den Boer, como la mayoría de los autores de la segunda parte del libro, se centra en las comedias bíblicas, destacando la falacia del viejo prejuicio sobre la preferencia de los autores cristianos nuevos por la temática veterotestamentaria tanto cuantitativa como cualitativamente. Afirma atinadamente que no se puede comparar la comedia bíblica con el poema épico bíblico, cuyo auge, entre los conversos dentro y fuera de la Península, se debe a que se pretende ofrecer, a través del gran prestigio literario del género, «una contraimagen del judío cobarde y traidor» (p. 130), ennobleciendo y reivindicando su pasado. La comedia bíblica, en cambio, no puede prescindir de las fórmulas del teatro de corral que, afirma Felipe Pedraza, «no puede servir para una verdadera crítica» (p. 136) como las obras destinadas a la lectura. Pone como ejemplo la elección de un personaje como la reina Ester, protagonista de comedias de Godínez y Lope de Vega, donde prefigura a la Virgen María, asegurando que no se puede juzgar estas obras «según criterios de origen o de confesión de sus autores» (p. 133). Incluso comedias centradas en personajes como Mardoqueo o Job no pueden definirse “judaizantes” ni sus héroes “militantes”. En contra de lo que ocurre en la épica bíblica, en estas comedias hay prefiguraciones neotestamentarias y los matices contestatarios o disidentes «no residen en una supuesta ideología judaica, sino en la conciencia del autor sobre la injusticia que proviene de la discriminación entre cristianos nuevos y viejos» (p. 132). Estas mismas consideraciones pueden guiarnos para valorar el supuesto criptojudasmo de Enríquez Gómez o de otros autores. Cierra el trabajo un análisis de la edición de comedias nuevas publicadas en Ámsterdam en 1726, que documenta la pervivencia de la afición al teatro español entre los sefardíes. Como es sabido (véase la edición de Martinengo de la *Creación del mundo* de Lope, en *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Gredos, Madrid, 2012, pp. 261-363), en estos textos pueden detectarse algunas variantes textuales orientadas a halagar a un público no cristiano.

Piedad Bolaños presenta a su vez un título entre interrogantes («¿Pervivencia judaica en las comedias de Felipe Godínez?», pp. 165-186). El trabajo trata de Felipe Godínez, el autor más estudiado en esta segunda sección. También esta estudiosa concuerda con que no se puede inferir su voluntad de «hacer un guiño a una parte muy determinada de la sociedad en que se movió», es decir a los cristianos nuevos o a los judaizantes (p. 173) a partir de las fuentes utilizadas, entre las que destaca el Viejo Testamento. Según Bolaños, no hay elementos para identificar exactamente

qué Biblia leyó Godínez (aunque no se entiende por qué investigar las traducciones medievales, ya que en el ejemplo citado, Génesis, 10, 5, el nombre propio Magog aparece también en el latín de la Clementina). Otras referencias conllevan la lectura de apócrifos o comentaristas. En *El primer condenado*, por ejemplo —comedia de incierta datación—, aparecen los nombres de las dos mellizas, mujeres de Abel y Caín. Estos nombres (Calmana y Délbora) no están en la Biblia, aunque también aparecen en *Pastores de Belén* de Lope y —puede añadirse— en *La soberbia de Nembrot* de Enríquez Gómez. Más que en las fuentes, importa investigar posibles alusiones «donde se puede entrever la cultura tradicional en la que Godínez pudo haber sido educado» (p. 175). Un ejemplo, según Bolaños, es la actitud contraria a la pena de muerte manifestada por Jacinto en *De buen moro, buen cristiano* o la referencia a la lapidación de las adúlteras en *El rey más arrepentido*.

Germán Vega García-Luengos («Un antes y después en Felipe Godínez: las comedias de doble versión», pp. 187-210) se ciñe asimismo al tema bíblico observando que con cinco comedias cuya autoría es de «suficiente garantía» y dos con «un margen razonable» (p. 190), Godínez se lleva la palma entre los autores que abordan esta temática si no en términos absolutos (Lope es autor de siete comedias bíblicas), sí en términos relativos. Un aspecto muy interesante de esta producción se debe al hecho de que pueden atribuirse a este autor tres “dobletes”, es decir dos comedias sobre el mismo personaje: Job, Ester y David. En esta ocasión se profundiza en las dos comedias sobre la figura de Ester. La más reciente (*Amán y Mardoqueo*) —afirma Vega— no puede considerarse una refundición de la anterior (*La reina Ester*). Por lo general el estudioso advierte el peso que adquiere el perdón y misericordia divinos y la «puesta en entredicho del valor del linaje, del honor heredado por sangre» (p. 204) en esta como en otras comedias de la época madrileña de Godínez. Coincide con Harm den Boer en que, observando las tensiones que se advierten en las comedias, parecen más abundantes los conflictos entre cristianos nuevos y viejos que las discrepancias provocadas por un supuesto criptojudaismo. También aprecia «una tarea reductora» en la nueva dramatización, que atañe a episodios, a personajes, al número de versos y estrofas y a «una decidida proyección neotestamentaria» (p. 193). No obstante, un ejemplo emblemático de esta reescritura es la escena en que se emula la Anunciación, que en ambas obras tiene casi el mismo número de versos: 43 en la primera y 49 en la segunda, en que se retoman 20 versos de manera casi literal (se ha deslizado una errata cruel en el v. 748: «en la

doncella sagrada / en quien Dios se ha de encamar»). La novedad de la reescritura reside en que esta escena se prepara anteriormente con otra, también prefigurativa, y se añaden apartes y referencias indirectas a la Virgen, por ejemplo a través de la acotación, que alude a la iconografía del episodio en la época. En otra escena hay una proclama a favor de la Inmaculada Concepción en boca del arcángel Gabriel, una escena que precisamente había sido uno de los cargos del proceso inquisitorial a Godínez de 1624. Vega aduce que también en otra comedia de los años madrileños la misma proclama se pone en boca de san Antonio de Padua, de san Juan Bautista y del mismo Jesucristo.

Por su parte, Laura Hernández González («Fuentes bíblicas en el teatro de un judeoconverso: *Las lágrimas de David* de Felipe Godínez», pp. 231-240) subraya los recursos y las amplificaciones (entre ellos: el empleo de la música, la introducción del donaire, el arrepentimiento del protagonista y el perdón divino) con que Godínez adapta la materia bíblica a «las necesidades del espectáculo barroco» (p. 235) en *Las lágrimas de David* e interpreta como «indicio destacable de las raíces judaicas del dramaturgo» (p. 238) el hecho de que se alude al Mesías sin identificarlo con Jesucristo.

Matas Caballero («Algunas claves de la comedia palatina de Felipe Godínez *Basta intentarlo*», pp. 211-230) se dedica a investigar otra obra de Godínez, *Basta intentarlo*, en el contexto de la comedia palatina. Destaca que en la elección de los personajes, que pertenecen generalmente a la realeza, en el respeto de las tres unidades, en la ambientación cronoespacial y en los temas, la obra es coherente con el género. Esta adscripción genérica implica, sin embargo, apartarse de los estereotipos sobre la comedia palatina como género esencialmente “cómico” y de ambientación cronoespacial remota. De hecho, en este caso, la ambientación está alejada en el tiempo pero histórica y geográficamente determinada (la Edad Media castellana) y la temática, «la traición en el ámbito del amor matrimonial y en la esfera política» (p. 214), puede definirse «seria» o «trágica» (de la misma manera que las «comedias trágicas» de la producción valenciana del siglo XVI o de entre siglos, que Oleza define como «tragedias de final feliz», p. 214).

Galbarro es autor del único trabajo del volumen dedicado a Fernando de Zárate-Enríquez Gómez («*San Hermenegildo* de Fernando de Zárate: contexto y lecturas de una comedia de santos», pp. 241-256), que se centra en la comedia *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo* (1651). La vida de este santo visigodo,

patrón de los conversos, era conocida a través de pinturas y obras de teatro en la época. Según Galbarro, Zárate para escribirla «no tuvo por qué reflejar su verdadera fe, ni impostar tampoco ninguna, ni introducir mensajes críticos que debieran codificarse de una manera especial» (p. 252). No obstante, destaca la actitud moderada del protagonista en la defensa de la fe y su rechazo de cualquier proselitismo religioso (muy diferente de la del protagonista de la comedia de Lope de Vega sobre el mismo santo).

Cierra el volumen un esmerado estado de la cuestión sobre la producción teatral de Daniel Leví de Barrios (más conocido como Miguel de Barrios) de Inmaculada García Gavilán («La producción dramática de Daniel Leví de Barrios: nuevos enfoques», pp. 257-267) quien revela la falta de ediciones críticas y estudios sobre este autor.

En conclusión, el volumen con su compleja estructura es un testimonio de los avances de la mejor investigación en este campo: la que, libre de prejuicios basados en la biografía de los escritores, se dedica a un estudio en profundidad de los textos con vistas a reconstruir un panorama que —hay que admitirlo— por ahora resulta bastante desdibujado.