

LOS NIÑOS DE LOPE: ENTRE ENCARGO Y *PATHOS*

María Grazia Profeti.
Università di Verona.

Uno de los elementos de la comedia del Siglo de Oro que se sigue estudiando con cierto interés es el personaje: piénsese por ejemplo en los muchos análisis dedicados al gracioso o a la mujer varonil (1). Se trata en efecto de un elemento fundamental de la pieza teatral, por lo que no extraña que haya habido tantas intervenciones al respecto. Sin embargo creo que el personaje siempre se ha examinado bien como una *realidad psicológica*, o bien con métodos derivados de la narratología, según los cuales se presenta como núcleo o centro de acciones. Como se ve se trata de dos enfoques algo limitados, sobre todo porque se basan en metodologías que en cierta forma no tienen en cuenta el específico estatuto del género teatral; me ha parecido por lo tanto útil comprobar cómo puede nacer, desarrollarse, funcionar un personaje, utilizando una figura "virgen", por así decirlo, o sea hasta la fecha poco estudiada, el niño.

1. SELECCION DEL CORPUS

La primera dificultad que he encontrado ha sido la misma ausencia de bibliografía crítica sobre el tema. Nada dice al respecto, por ejemplo, el *Teatro infantil español* de Juan Cervera, que, por el contrario, contiene informaciones completamente inexactas. Recuerdo entre ellas la afirmación de que en el siglo XVII el niño en el teatro "actúa ...supliendo a mujeres -cuyo acceso está prohibido a las tablas" (2), mientras, como se sabe, una característica de las compañías teatrales españolas era precisamente la de contar con una animada presencia femenina (3).

Por lo tanto no ha sido fácil identificar un *corpus* que sirviera como punto de partida para mi trabajo. Limitándome a la comedia de Lope he recopilado los títulos que figuran en el primer apéndice -unos cincuenta- sin pretender abarcar todo el material disponible, pretensión que sería de una arrogancia luciferina; creo de todas formas que este *corpus* constituye una muestra representativa de la presencia del niño o del muchacho (establezco, como límite medio, los quince años) en el teatro del Fénix.

De cada comedia doy la fecha propuesta por Morley-Bruerton, en algunos casos corregida por intervenciones sucesivas, el volumen de la edición académica de las *Obras* de Lope donde figura la comedia (4), el papel interpretado por el actor niño y, cuando aparece, el nombre del personaje, los años que resulta tener o las indicaciones significativas al respecto, la extensión de su papel y finalmente el autor de comedias para el que se escribió la obra, cuando pude obtener el dato.

2. COMPAÑÍAS TEATRALES Y OBRAS POR ENCARGO

A partir de las informaciones precedentes, pueden postularse varios itinerarios de lectura. Primero: buena parte de los textos reunidos se circunscribe a los años 1595-1610. Si después examinamos las comedias que presentan un papel largo del actor-niño nos damos cuenta que en la mayoría de los casos se trata de comedias puestas en escena por un *autor*, Baltasar de Pinedo, cuya esposa, Juana de Villalba, estaba especializada en papeles de "mujer varonil" (distingo estas comedias con un asterisco). El hijo de Juana y Baltasar tenía, evidentemente, dotes de actor precoz, y Lope escribe una serie de textos que tienen en cuenta, específicamente, su presencia en la compañía, llegando a insistir incluso en el parecido que había entre el actor niño y el padre, representado por Pinedo.

Wilder, que se ha ocupado del asunto, señala que el actor niño va creciendo con el pasar de los años; luego se le agrega otro niño y en ciertas ocasiones aparece un león, fiera doméstica que debía pertenecer a la compañía (5). Ahora bien, la tercera dama de Pinedo era Micaela de Luján, la Lucinda amada y cantada por Lope; lo que explica las buenas y duraderas relaciones entre el comediógrafo y este grupo de actores.

Nos encontramos pues, sin lugar a dudas, ante un fenómeno de "comedia por encargo", que habrá que tener presente cada vez que se examinen textos áureos. El dramaturgo, como se sabe, casi siempre escribía su comedia para una compañía determinada, a la cual la vendía (6), y nada más normal que

tuviera en cuenta las características del grupo destinatario; el *personaje* como invención literaria, por consiguiente, no puede existir fuera del actor que le va a representar. Esto lo sabía muy bien el autor áureo, como atestigua el conocido fragmento de Tirso de Molina, que subraya la importancia de un adecuado *phisque du rol*:

La segunda causa de perderse una comedia es por lo mal que le entalla el papel al representante...¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que vestida de hombre persuada y enamore la más melindrosa dama de la Corte, salga a hacer esta figura una del Infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: “Ay, ¡qué don Gilito de perlas! ¡Es un brinco, un dix, un juguete del amor!? ¿Qué hiciérades vos si viésedes enamorar a una Infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespasiano, y decirle ella amores más tiernos que rábanos de Olmedo?(7)

Y la relación personaje-actor la tendría siempre que considerar el crítico literario de nuestro días, recordando que el autor no puede proyectar en el texto literario nada distinto de lo que el texto espectáculo pueda realizar (8).

Esta estrecha e ineludible vinculación del texto literario con la estructura técnica, de la escritura con la representación, resulta, como es obvio, patente en el caso del personaje niño, y en el *corpus* seleccionado se vislumbran numerosos indicios de ello: cuando Lope escribe comedias para otras compañías, se ve obligado a tener en cuenta la incapacidad o las limitaciones que podían tener los niños disponibles para interpretar el papel. Es por ello por lo que, a veces, aparecen sí unos niños, pero sin que tengan que exhibirse en largos parlamentos: el niño de *Fuente Ovejuna* dice un solo verso -sin siquiera salir al escenario-; el hijo de Curieno, en la *Amistad pagada*, sube a las tablas, pero permanece mudo, y mudos se quedan también Laurino y Orante en *Laura perseguida*, el Fernandico de la *Desdichada Estefanía*, Enrique en *Las paces de los reyes*, don Fadrique en la *Fortuna merecida*, y María niña en *La madre de la mejor*. De 27 comedias vendidas por Lope a Porras no existe ningún papel infantil que supere los 12 versos, y de 18 comedias escritas para Nicolás de los Ríos tan solo en *El sol parado*, se prevé la presencia del muchacho Pelayo (9).

Otro dato que emerge es que en ocasiones los jovencitos eran representados por mujeres: en *Adonis y Venus* y en *El rey sin reino* el texto lo deja entrever a través de signos evidentes cuando alude al pelo largo de los personajes. En el caso de *La mocedad de Roldán* contamos con una declaración del mismo Lope en la dedicatoria:

Comedia que... escribí a devoción del gallardo talle, en hábito de hombre, de la única representante, Jusepa Vaca, digna desta memoria, por lo que ha honrado las comedias con la gracia de su acción y la singularidad de su ejemplo (Bac 29, p.11).

En todas estas ocasiones Lope no necesita limitar el papel, como cuando actúa un niño; en este caso, en cambio, el poeta, con sagacidad, limita siempre los versos a menos de 200, aunque el niño tenga el papel protagonista, y véase *El niño inocente de la Guardia*.

Y si ni siquiera se puede disponer de una actriz de figura *ad hoc*, entonces Lope tiene que aumentar la edad del personaje; en el *Halcón de Federico*, escrita para el autor Alonso de Riquelme y basada en la novela de Boccaccio, Lope transforma al hijo de la protagonista en un chico de 16 años, aunque así se viene a perder el halo patético que podía derivarse de la presencia en las tablas de un niño, tal como sugería el texto fuente.

La peculiaridad de los textos confeccionados para Pinedo se destaca desde otro punto de vista: si se excluye a *El niño de la Guardia*, Lope no utiliza en estas piezas al niño en comedias de tipo religioso, y para proponer al personaje explota sobre todo el filón de los muchos reyes niños presentes en la historia patria y en la de los países más o menos lejanos (hasta llegar a Rusia)(10). A partir de 1610, en cambio, es la temática religiosa la que determina la presencia infantil.

3. LAS FUNCIONES DEL PERSONAJE

a) El niño como imperfección.

La anterior reflexión permite pasar al examen de las funciones que el personaje-niño desempeña en el texto de Lope. La primera y más sencilla parece ser la de constituir un elemento que integra el entramado social. En *Fuente Ovejuna* el juez enviado por el rey hace torturar a un viejo, a una mujer, al gracioso y a un niño (11); ahora bien, precisamente a partir de esta conocida escena, se notará que aquí no se representan las categorías sociales de la población, sino las más "desprotegidas", por decirlo de alguna manera, las que con más claridad revelan sus puntos flacos. El niño -como la mujer, el viejo o el cobarde por antonomasia- representa entonces una debilidad, una inseguridad que puede "corregirse", "negarse", a través de una actuación excepcional, es decir, con el heroísmo.

Pero a menudo la imperfección de la infancia se manifiesta a pesar del deseo de esconderla; por ejemplo, en el quinceañero *Rey sin reino*, produce una especie de perspectiva esquizofrénica: su figura de niño destinado a ser rey se pinta heroicamente, pero luego, cuando llega a ser rey siendo aún chico, será evidente que es incapaz de gobernar con firmeza. Ahora bien, como se sabe, Lope muestra gran sensibilidad ante los problemas “políticos” y procura presentar al rey siempre en una atmósfera de suma dignidad y grandeza (12), la incapacidad de este joven monarca parece admisible tan sólo porque él no es aún “maduro” para semejante función sobre-humana. Como Lope aclara en los *Benavides*:

No tiene la culpa el Rey,
que es niño, y edad no tiene
para ver lo que conviene
al justo derecho y ley (Bac 17, p. 274b)

b) El niño como auto-negación.

De todas formas la única posibilidad que este ser imperfecto e incompleto puede tener, para afirmarse como sujeto digno de ser representado, se abre a través de la superación y la negación de su debilidad. Ejemplos de esta tendencia pueden ser obras como *La fuerza lastimosa*, *La varona castellana*, *Las pobreza de Reinaldos*.

En la primera Lope orienta el tema del Conde Alarcos (13) hacia un final feliz, salvando a la protagonista; y uno de sus hijos, de apenas cinco años, aparece en escena en el tercer acto, junto al viejo abuelo materno, a la cabeza de unas tropas vengadoras.

Lope elige para la aparición del pequeño general los solemnes tercetos, para subrayar toda la grandeza heroica del minúsculo personaje; y la oposición Pequeño/Grande -fundamental en la presentación que el abuelo hace previamente- se reitera a lo largo de todo el fragmento:

Don Juan. Famoso Conde y noble abuelo mío,
gloria y honor del nombre de Moncada,
pequeño corazón y *grande* brío
rigen este bastón y aquesta espada;

pero *tan grande* ya con vos le crío,
y con la injuria de mi madre amada,
que dentro de dos días este pecho
ha de romper como aposento *estrecho*.

(*La fuerza lastimosa*, BAE 30, p.64a; los subrayados son míos)

Y no es casualidad que también el rey-niño Alfonso de *La varona castellana* elabore en tercetos su pequeño manual de buen gobierno, jugando de nuevo con el contraste, de modo que la segunda parte niegue la primera:

Alfonso. Castellanos, no os cause maravilla
verme *tan mozo* en un lugar *tan alto*,
y que apenas ocupó la Real silla;
si estoy de edad y de experiencia *falto*,
con vasallos *tan buenos* por sí solos,
de mi corona el oro puro esmalto.

(*La varona castellana*, Bae 19, p. 25a; los subrayados son míos)

En *Las pobrezaas de Reinaldos* el hijo del protagonista defiende con la madre guerrera el castillo del padre:

Asómase el niño en lo alto, con espada y rodela...

Niño. Hombre, aunque *niño*, *hombre* soy,
y si igualarte me falta,
ser tan *pequeño* no es *falta*,
más alto *soy*, pues lo *estoy*.

(*Las pobrezaas de Reinaldos*, Bae, 29 p.101a; los subrayados son míos)

Los juegos de palabras ponen aquí en función una oposición fundamental en el teatro barroco español, aquella entre Ser/Parecer: el niño héroe se presenta así en toda la fenomenología de la monstruosidad, entendida en sentido barroco como "prodigio que se manifiesta". Ahora bien, los niños de Lope muestran siempre una propensión especial a los juegos de palabras (14), ya que justamente en el derroche de agudezas verbales, en la constante demostración de ingeniosidad, el niño se revela diferente de lo que parece, y mientras da prueba de una sagacidad superior a sus años, fuerza incluso al lenguaje a decir otras cosas respecto a la *lectio* literal, a través de la gran profusión de paranomasias y dilogías.

La presentación paroxística es todavía más evidente en el caso de comedias dedicadas a muchachos comprometidos en la reivindicación de una nobleza que el protagonista siente dentro de sí y que lo empuja hacia empresas excelsas, pero que los otros no “reconocen” (como Pelayo de *El sol parado* o Roldán de *La mocedad*). La “negación aparente” y la “verdad celada” empujan entonces la dicción hacia el límite extremo. La transgresión lingüística se convierte en signo de la transgresión fundamental del personaje, la de la autonegación: el niño-muchacho tiene que anular su parte infantil imperfecta, dirigiéndose hacia la arrogancia de la ostentación viril, siendo esto mucho más evidente cuanto más quiere cancelar la debilidad originaria.

c) El niño como víctima complaciente.

Sin embargo, el niño es la víctima predestinada justo por su propia debilidad, que la negación excepcional afirma por sí misma. Y Lope juega con la posibilidad de “mover... a toda gente” apelando a la conmoción de la mala conciencia: entonces el niño estaría hambriento (*Las pobresas de Reinaldos*) será perseguido (*El rey sin reino*), abandonado en lugares salvajes (*El animal de Hungría*), abofeteado y amenazado (*Carlos el perseguido*), hecho prisionero (*La Santa Liga*), torturado (*El cerco de Viena*), incluso hasta la muerte (*El niño de la Guardia*).

En situaciones límite, sus ingenuidades enternecerán todavía más, y la señal de la complacencia del escritor puede cifrarse en el diminutivo con el que describe el vestidito del personaje que, por contraste, resalta entre las acotaciones habitualmente pobres y funcionales:

Salen Constancia y el niño con su habitillo de la Trinidad

Constancia. Hijo, la nave se parte
 a España: ¿qué hemos de hacer?
 Que es de España el mercader,
 y nosotros de otra parte.

Niño. Madre, dadme aquese hatillo
 y a pie podremos andar.

Constancia. ¿Cómo, hijo? ¿Por la mar?
 Pero no me maravillo:
 que tú no le has visto.

Niño. Andemos.
¿Pensáis que me cansaré?

Constancia. No se pasa el mar a pie.

Niño. Pues, madre, en un carro iremos.
(*La Santa liga*, Bae 26, p. 243b)

O bien Lope teje todo un coro de comentarios, para subrayar la ternura que el personaje tiene que suscitar en el espectador:

¡Ay, cielos! No sé
qué león, qué tigre fiera
hiciera tanta crueldad...

Podrá, con estas ternezas,
enternecer un diamante...

Las piedras mueve a piedad...
(*El animal de Hungría*, NAc III, p. 432)

¿Hay tal compasión?
Creed
que de coraje estoy loco.
(*La Infanta desesperada*, NAc I, p. 245b)

Un buen número de comedias revela este "complacense en lo patético" (*La hermosa Alfreda*, *El Perseguido*, *La infanta desesperada*, *El animal de Hungría*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Laura perseguida*, *Don Juan de Castro*, *La firmeza en la desdicha*, etc); y Lope no es por cierto el único entre sus contemporáneos que aprovecha este género de conmoción arquetípica: recuerdo solamente a los dos hijos de Doña Inés, ya condenada a muerte, que son cruelmente separados de la madre en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara (15).

Pero obviamente cuando el niño se convierte en víctima heroica, debe, en virtud de la ley de la auto-negación, perder su aura infantil. Por esta razón el *Niño de la Guardia*, torturado por ciertos horribles judíos en una imitación de la crucifixión de Cristo, se desnuda de todo signo de infantilidad; lo han notado

-a veces con estupor- todos los que se han dedicado al estudio de la comedia (una de las más "embarazosas" de Lope), desde Rosa Lida de Malkiel a Elisa Aragone Terni, hasta el más reciente editor Antony Farrel (16). Volvamos a leer el juicio de Rosa Lida:

La falla esencial está en elegir como héroe de la tragedia al niño que, naturalmente, interesa cuando se mueve en un ambiente de comedia costumbrista, y no cuando se deshumaniza y metamorfosea en un *ecce homo* en miniatura, munido precozmente de razón y entendimiento adulto... Aquí el drama es íntimamente desgarrado; donde el niño y los judíos aparecen juntos no hay acción ni vida sino una imagen de retablo: el Santo Niño cubierto de llagas de almagre, rodeado de un coro siniestro de judíos grotescamente deformados.

Y refiriéndose al personaje-niño en general Ricardo del Arco y Garay se maravilla: "El niño aparece en la obra de Lope inverosímilmente precoz, con listeza de viejo y ganas de ser grande, miniatura de una persona mayor" (17).

Es necesario ahora preguntarnos porqué se han formulado juicios de este tipo, y volver a reflexionar sobre el estatuto del personaje del teatro áureo del cual hablé al inicio: en efecto no es metodológicamente adecuado utilizar para su examen categorías que derivan de la dramaturgia del siglo pasado, heredera de unos procedimientos románticos o post-románticos; y por consiguiente no es correcto considerar al personaje del Siglo de Oro como una "realidad psicológica", fundada en el estudio de la "diferencia"; o examinar su credibilidad realista. En cambio en el teatro barroco el personaje es un prototipo: no interesa lo que manifiesta su peculiar psicología, sino lo que lo convierte en arquetipo(18). Esto comporta que la piedad hacia el niño debe caer en el momento de la glorificación, es decir, cuando el niño cesa de serlo para elevarse al grado de héroe.

Se comprenderá entonces porqué para la tortura de los seis niños del *Cerco de Viena*, ahora realizada por otro "infiel", el Turco, Lope organiza una especie de ballet ritual:

Niño 1º. Por Cristo pienso morir,
 Por Dios he de padecer.

Niño 2º. A Esteban he de seguir.

<i>Niño 3º.</i>	Como Laurencio he de ser.
<i>Niño 4º.</i>	Como Paulo he de sufrir.
<i>Niño 5º.</i>	Denme el fuego de Lucía.
<i>Niño 6º</i>	La cruz aplico de Acacio.
<i>Niño 1º</i>	El aspa de Andrés es mía.
<i>Niño 2º</i>	Míos los peines de Ignacio.
<i>Niño 3º</i>	Míio el hierro de Matía.
<i>Solimán</i>	Cargadlos de hierro a éstos; que yo los regalaré con semejantes sucesos.
<i>Niño 4º</i>	Aun muertos tendremos fe, cuanto más estando presos.

El cerco de Viena, Bae 25, pp. 328 a-b; véase también las pp. 331-332a-b)

Lo simbólico, con su estilización, absorbe cualquier tipo de tentación "realista", o de participación emotiva. Así, Lope se adhiere al código ideológico de su tiempo, que proporciona enteras dinastías de niños víctimas-heroicas: piénsese en el que aparece en el último acto de la *Numancia* de Cervantes, el cual prefiere matarse antes que permitir el triunfo de Escipión (19), o en el joven protagonista de *Más pesa el rey que la sangre*, de Vélez de Guevara: éste rechaza que se le salve la vida a cambio de la rendición de Tarifa, defendida por su padre, lo insta a perseverar en la decisión; y en la escena final de su muerte, la madre -enésima reaparición de la mujer varonil- no derramará ni siquiera una lágrima por él (20).

Y Lope declara de forma explícita su adhesión al código ideológico vigente y su conocimiento del carácter metaliterario de sus operaciones textuales, cuando muestra al hijo de Reinaldos diciendo los siguientes versos desde lo alto del castillo de Montalbán:

Soy, el niño de Numancia,
que, envidiando a España, Francia
quiso que le hubiese aquí.
Y así, pienso yo como él,
que déj no me maravillo,
arrojarme del castillo
sin daros las llaves déj.

(*Las pobrezaas de Reinaldos*, Bae 29, p. 101b)

Sin embargo, más que registrar esta exasperada aceptación límite de la violencia del adulto, sería interesante señalar un tipo de violencia cotidiana e, incluso, pedagógica: justamente en el *Niño de la Guardia*, cuando Juanico es presentado al maestro, al admitir las despiadadas normas escolares, prefigura una segunda y definitiva aceptación, la del martirio:

Pasamontes. ¿Que tenéis? ¡No tengáis miedo!
Juanico. No tengo miedo, señor.
Pasamontes. Hijo, yo le encargaré
 que no os azote.
Juanico. Si yo lo merezco, ¿por qué no
 queréis que azotes me den?
 Dénmelos, para que aprenda.

(*El niño de la Guardia*, ed. Farreil, p. 610, vv. 613-19)

Este objeto paciente, al servicio y en función del adulto, está dispuesto hasta a reprimir el primer impulso de la libido, el oral, a favor del "padre". Así sucede cuando el hambriento hijo de Reinaldos rechaza la mitad de la hogaza de pan que le ha dado su madre:

Pues ésta doy a mi padre.
comedla, si sois servido;
que es justo, pues no me dan
licencia que me desangre
los que en tal pobreza están,
que a quien me dio tanta sangre,
le dé yo un poco de pan.

(*Las pobrezaas de Reinaldos*, Bae 29, p. 81a)

Y con esto se llega al nivel extremo de la auto-negación.

d) El niño como sujeto.

Si de por sí, en el teatro del Siglo de Oro el niño no parece un sujeto digno de atención (no existe, lo cual es significativo, en la comedia de *capa y espada*, y sólo aparece en el fondo de las comedias heroicas y ejemplares con valor arquetípico y simbólico), sin embargo, Lope logra mostrar la vida cotidiana del niño del siglo XVII. Se trata de un fenómeno bien conocido, estudiado por la crítica histórico-sociológica, al cual se le da por lo general nombre de "reflejo": es decir la realidad se reflejaría en la obra literaria casi a pesar del autor y de su ideología. Es el mismo fenómeno según el cual en las Vírgenes niñas de Zurbarán, pintadas para producir una emoción religiosa, y por lo tanto enmarcadas en una ideología católica e inspiradas por un deseo de devoción, se proyecta la vida de reclusión y de trabajo forzado y repetitivo de las niñas del Siglo de Oro, encerradas en sus pobres habitaciones, con el bordado apoyado en las rodillas y sumergidas en un mortal aburrimiento.

Lope, padre cariñoso a juzgar por la numerosa prole legítima e ilegítima reunida en su casa, y padre tierno, como evidencia la dedicatoria al hijo Félix en los *Pastores de Belén*, nos despliega ante los ojos juegos y actividades infantiles. Si de su obra se desprenden cuadros y cuadritos de la sociedad contemporánea (las enfermedades, los "oficios populares" (21) etc.), de la misma forma, se podría hacer un bosquejo de la jornada de un niño.

Antes, las devociones cotidianas, las oraciones, el rosario (*El niño de la Guardia*, ed. Farrel, p. 67; *La niñez de San Isidro*, Bae 10, p. 351a-b); luego, el estudio; y una escuelita puede ser evocada a través de sus ruidos característicos ("Ruido dentro, como de escuela") y representada por el Maestro, con su traje largo, sorprendido en el acto icástico de cortar una pluma ("Sale el Maestro cortando una pluma, y dos o tres muchachos": *El niño de la Guardia*, ed. Farrel, pp. 67-71). De la escuela vuelve el pequeño Isidro "Con su cartilla y una cestica" (Bae 10, p. 345) y repite a su madre admirada la lección; escena que se reitera en la *Niñez del padre Rojas* (Bae 12, p. 6 a-b), desarrollada en gran parte en ambiente escolar. También el joven *Rey sin reino* se nos muestra aplicándose al estudio del latín (Bae 15, pp. 305b-306b); el conmovedor Felipe de *El animal de Hungría* se ofrece para enseñar a leer y escribir a los hijos de sus salvadores (NAc III, p. 433b). Y Deodato, digno hijo de San Agustín, distingue y discute luciendo conocimientos filosóficos y retóricos (Bae 9, pp. 316a-318b).

En segundo lugar el tiempo libre: las peleas entre amigos, como la de *Los Porceles de Murcia* (Bae 24, pp. 451b-454a), muy divertida; los juegos

proyectivos: la guerra, naturalmente contra los moros (ibid, p.460); o hasta, en el caso de un triste rey niño, presentado tiernamente "con una montera, gabancillo verde y su venablo de caza", el juego de imitación de la corte, con sus insidias y peligros (*La varona castellana*, Bae 19, pp. 21b-22a).

La diversión está dada por las fiestas populares con las danzas de las gitanas, los gigantones, las procesiones (*El niño de la Guardia*, ed. Farrel, pp. 87-91) o, simplemente, la caza de mariposas (*Adonis y Venus*, Bae 13, p. 345a), o la recolección de frutos o de miel silvestre (ibid. p. 357b); el niño ama naturalmente, los dulces y meriendas con "confites" y "conserva / y azúcar blanco y rosado" (*El Perseguido*, Bae 33, pp. 307 b y 306 b). Y una especie de Jauja infantil es propuesta por el astuto judío al pobre Juanico:

aderezándose está
un vestido de oro y seda
y un caballito en que andes.
Hay allá unas huertas grandes,
llenas de hermosa arboleda,
que tienen fruta estremada,
peras y melocotones.
Hay membrillos y melones,
y mucha mora y granada,
lindas uvas moscateles
y cermefias olorosas,
más que por abril las rosas,
y por julio los claveles.
Hay miel blanca como mana,
de arrope tinajas llenas,
con anís y berenjenas
y calabaza indiana.
Hay cañas de azúcar tantas,
que nacen como alcacer...
Pues un aposento tiene
lleno de alcorzas doradas,
de pasteles y empanadas...
¡Estos confites me dio,
y estas bolillas!

(*El niño de la Guardia*, ed. Farrell, p. 93)

Y los juguetes, como el trompo (*Julián Romero*, NAc VII, p. 47b); los juegos de pandilla, la "chucha", es decir, el escondite (*Los Porceles de Murcia*, Bae 24, p. 453a); o el entero catálogo lúdico, repetido dos veces a distancia de veinte años: en *Adonis y Venus* (Bae 13, pp. 356a-357a) y en *La niñez de San Isidro* (Bae 10, pp. 351b-352a). Una escena que parece fascinar a Lope, como lo prueba su misma repetición, y que, para ciertos juegos, es el único testimonio conocido.

Después de esta reseña descriptiva quedaría por hacer el análisis del funcionamiento de cada elemento en la estructura de las respectivas comedias. Y no estoy pensando sólo en la interacción del niño con los otros personajes, sino en su función en relación con los sememas actantes (es decir la forma simbólica que el personaje asume en cada situación); y en el sentido que cada escena (piénsese justamente en las escenas de juego) adquiere en la dinámica operativa del texto; y no hablo sólo del texto literario, sino del propio texto espectáculo. Pero ahora saldo una deuda con la diacronía; ocuparse de la sincronía sería, realmente, "otro cuento".

NOTAS

1. Desde el ya clásico de J. de José Prades, *Teoría de los personajes de la comedia nueva*, Madrid, CSIC, 1963 a intervenciones más recientes como *El personaje dramático, VII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Madrid, Taurus, 1985. Para lo tocante al segundo personaje me limito a señalar unas fichas fundamentales, que pueden servir también de piedra de toque para resaltar la pobreza del tema del cual me ocupo: C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid 1955; M. McKendrik, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge University Press 1974; y las actas del congreso *La mujer en el teatro y la novela del Siglo de Oro*, Toulouse 1978.

2. J. Cervera, *Historia crítica del teatro infantil*, Madrid, Ed. Nacional, 1980, p. 19.

3. Recuérdese la descripción de la compañía de primera categoría hecha por A. de Rojas Villandrando, *Viaje entretenido*, en "Nueva Biblioteca de autores españoles", XXI, pp. 497b-499a.

4. La sigla Ac se refiere a la edición académica de las *Obras* de Lope llevada a cabo por M. Menéndez y Pelayo, Madrid 1892-1913, 12 vols.; vuelta a publicar posteriormente en Bae, *Obras de Lope de Vega*, vols. 1-23 (citaré como Bae seguido por el número del vol. de las *Obras*); la sigla NAc indica la Nueva ed. académica de las *Obras* al cuidado de E. Cotarelo y Mori, A. González Palencia y de F. Ruiz Morcuende, Madrid 1916-30, 13 vols. Para las

fechas cfr. S. Griswold Morley - C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968; y T. Wilder, "Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion" en *Romance Philology*, VII, 1953, pp. 19-25.

5. Cfr. Wilder, art. cit.

6. La compañía se convertía así en propietaria exclusiva de la obra. En los contratos de venta los *autores* llegaban incluso a especificar que el poeta no podía conservar copia del manuscrito (F. San Román, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid 1935, p. 78); y el mismo Lope perdió un pleito contra algunos impresores abusivos porque el tribunal consideró que los textos, una vez vendidos, ya no pertenecían al escritor (M. de los D. Salazar Bermudez, "Querrela motivada por la venta de unas comedias de Lope de Vega" en *Revista de Bibliografía Nacional*, 3, 1942, pp. 208-216). Y el mismo Lope en el prólogo de la parte XVII nos informa:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas, y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas.

Apud T.E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Hispanófila-Castalia, 1975, pp. 15-16). Este hecho se refleja en la misma terminología; en efecto, mientras el dramaturgo que escribía el texto literario se llamaba *poeta* o *ingenio*, el director de la compañía que lo escenificaba era llamado *autor*, único autor, pues, de la representación.

7. T. De Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. F.S.R., Madrid, Aguilar, 1954, p. 423.

8. Para la discusión crítica sobre la distinción entre el momento de la realización escénica (que se ha designado a veces como texto-escena, otras como texto espectáculo o macrotexto) y el texto escrito que precede a la *performance* (indicado como pretexto, post-texto, texto verbal, etc.) remito a M.G. Profeti, "Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina", en *Linguística e Letteratura*, VII, 1982, pp. 155-162.

9. Cfr. Wilder, art. cit., p. 21. Verificando lo mismo en un dramaturgo coevo: L. Vélez de Guevara en *El capitán prodigioso*, representada por Olmedo, propone alrededor de 32 versos para una niña, hija de Leonarño (en *Ocho comedias*, ed. A. Schaeffer, Leipzig, Brockhaus, 1887, I, pp. 215-216).

Como se ve, en las comedias de Lope la presencia de las niñas es mucho menor que la de los varones: *Alfreda* (*La hermosa Alfreda*), *Inés* (*El santo Negro*), *Leonora* (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*), *Lisarda* (*El leal criado*), *Lucela* (*Don Juan de Castro*), *María* (*La madre de la mejor*), *Rosimunda* (*El ejemplo de casadas*). Los versos que se les atribuyen, a menudo tres o cuatro, no superan jamás los veinte.

10. Lo propio hará L. Vélez De Guevara para *El Ollero de Ocaña* en BAE, XLV, pp. 143-158, donde el *rey-niño* Alfonso está presente con asidua actividad. Y recuerdo otro Rey Alfonso niño en el *Sastre del Campillo*, atribuida a Lope en la Parte 27 de Lope (y otros), Barcelona 1633.

Quiero advertir, al final de esta parte introductoria, que no he tenido muy en cuenta la presencia sumamente estereotipada de los varios niños Jesús, muy usados ellos también por los contemporáneos de Lope. Cfr. *El tao de San Antón* de Guillén de Castro; o *Santa Isabel* de Rojas Zorrilla, en la *Parte 31 de Diferentes autores*, Barcelona 1638. Es el mismo tipo de intervención que muestra al "pastorcillo" en busca de la oveja perdida en el *Condenado por desconfiado* de Tirso.

11. Cfr. Lope De Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. M. G. Profeti, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 96-98. La relación de debilidad que une al niño y a la mujer puede confirmarse en los comentarios de los protagonistas, Laurencia y Frondoso: "Laurencia: Pascuala niega, Frondoso: / Frondoso: Niegan niños: ¿qué te espantas?", *ibid.*, vv. 2231-32.
12. L. De Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. M.G. Profeti, Modena 1986, pp. 25-27.
13. L. García Lorenzo, *El tema del Conde Alarcos*, Madrid, Planeta 1972.
14. Además de los fragmentos anteriormente citados cfr. *Los Porceles de Murcia*, Bae 24, p. 454a; *Adonis y Venus*, Bae 13, pp.356-357; *La niñez de San Isidro*, Bae 10, pp. 346b-347, donde se da un "Abecé" glosado a lo divino; *El rey sin reino*, donde el protagonista comenta las declinaciones, adaptándolas a su condición, Bae 15, pp. 305b-306b.
15. L. Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, en Bae 45, p. 121b-c : "Alonso. ¡Abuelo mío! / Dionis ¿No ve a mi madre llorar?/ Pues ¿por qué no la perdona?... Alonso. Consuélate, madre mía, / y a Dios te puedes quedar :/ que vamos con nuestro abuelo, / y no querrá hacernos mal".
16. María Rosa Lida de Makiel, "Lope de Vega y los Judíos", en *Bulletin Hispanique*, LXXV, 1973, pp. 73-113. E. Aragone Terni, *Studio sulle "Comedias de Santos" di Lope de Vega*, Firenze, D'Anna, 1971, p.197: "A Juan del fanciullo è rimasto solo l'aspetto: egli infatti ha il raziocinio di un uomo perfettamente conscio del valore trascendente del suo sacrificio" A. Farrell, introducción a Lope de Vega, *El niño inocente de la Guardia*, London, Tamesis Books, 1985, pp. 13-43.
17. R. Del Arco y Garay, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid 1941, pp. 633-634.
18. Los mecanismos son análogos incluso en una comedia sin conclusión trágica, como *Las pobrezas de Reinaldos*, por ejemplo: una vez establecido el modelo, la actitud de los personajes no cambiará hasta el final, y dependiendo del propio estereotipo actuarán el traidor, el hermano fiel, la mujer varonil, el niño heroico, etc.
19. M. de Cervantes Saavedra, *Numancia*, en *Obras completas*, edición de A. Valbuena Prat, Madrid, 1943.
20. L. Vélez de Guevara, *Más pesa el rey que la sangre*, en Bae 45, pp. 107b-108b. Como muestra véase: "Padre y señor, no penséis / que con el nombre de padre / quise enterneceros, no, / como muchacho y cobarde; / llamáros fue solamente / porque nada os sobresalte. / Para deciros que voy / contento, entre estos alarbes, / a morir por Dios, por vos, / por el Rey y por mi madre; / que es mi patria España al fin, / que cuando de vuestra parte, / que es imposible otra cosa, / vuestras quejas intentasen, / vertiera mi sangre yo / en ocasión semejante, / cuando en mí sólo estuviera / toda la de los Guzmanes, / y la del mundo y mil mundos / en mí solo se cifrase; / que entre mi sangre y el Rey, / más pesa el Rey que la sangre".
21. Como ejemplo véase M. Herrero, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1977.

APENDICE

Corpus examinado

La infanta desesperada (1588-1595; probablemente 1591-1595), NAc. I
Lavidoro, hijo de la protagonista; 7 años: 32 vv. (3 j.)

Carlos el perseguido (quizá anterior a 1590)
Grimaldico, hijo de los protagonistas: "pequeña sombra" (Bac 33, p. 317a); 55 vv.

La madre Santa Teresa de Jesús (1590-1604). Ac. V: ed. E. Aragone Terni según el ms.
parcialmente autógrafo, Firenze 1981.
niño Jesús; 18 vv. (1 j.)
Gonzalo, niño, sobrino de la protagonista: 16 vv. (3 j.)

El leal criado (24 de junio de 1594). NAc. VII
Lisarda, hija del criado Uberto; 3 vv.
un niño; 1 v.

San Segundo de Avila (autógrafo, 12 de agosto de 1594), Ac. IV.
"Salen dos niños, si los hubiere, y si no pase adelante la obra, llamados Eliseo y Rufino"
(Bac 10, p. 268b); ninguna relación con el enredo; lloran la muerte del Santo.
Eliseo, 6 vv. Rufino, 6 vv.

Laura perseguida (autógrafo, 12 de octubre de 1594), NAc. VII
Laurino, hijo de la protagonista; no habla.
Oranteo, hijo de la protagonista; no habla.

Roma abrasada (1594-1603; probabl. 1598-1600). Ac. VI
Británico, hijo de Claudio y hermano del protagonista Nerón; 5 vv.

Los celos de Rodamonte (antes de 1596), Ac. XIII
"dos niños con velas blancas" (Bac 29, p. 306a) en una escena de bautismo; 8 vv. y 4 vv.

Vida y muerte del Rey Bamba (antes de septiembre de 1598), Ac. VII
Teodoreto, "hijo de Recimundo ... / que es en el reino segundo, / e impídelo su niftez"
(Bac 16, p. 321a); 12 vv.
un "niño en los brazos" (p. 309b), en una escena de bautismo.

La hermosa Alfreda (1596-1601; probabl. 1598-1600), NAc. VI
Godofre, hijo de la protagonista; 21 vv.
Alfreda, hija de la protagonista; 5 vv.
3 j. "en brazos".

La fuerza lastimosa (1595-1603, 1599-1600), Ac. XIV
Don Juan, niño, hijo del protagonista; 5 años; 129 vv. (3 j.)
para Baltasar de Pinedo

El sol parado (1596-1603), Ac. IX
Pelayo, muchacho, hijo del protagonista; 14 años; 189 vv. (3 j.)
para Nicolás de los Ríos

Adonis y Venus (1597-1603), Ac. VI
Adonis, protagonista: "Yo, Venus, soy un mancebo" (Bae 13, p. 350a): "mi rostro y mi
cabello / señas feminies son" (p. 366a); amplio papel.
Narciso, Jacinto, Ganimedes: muchachos, según parece.
Cupido, niño; 158 vv.
para Luis de Vergara.

El rey sin reino (1597-1603). Ac. VI
Rey de Hungría, niño, protagonista; 15 años: "qué hermoso cabello cría"
(Bae 15, p.330b); amplio papel (2 y 3j)
Lucindo, Villano niño; 18 vv. (2j).

La santa Liga (la batalla naval) (1598-1603; 1598-1600), Ac. XII
Marcelo, niño, cautivo de los Turcos: "soy muy chico" (Bae 26, p. 239a); 44 vv.
para Baltasar de Pinedo

La varona castellana (autógrafo, 2 de noviembre de 1599), Ac. XII
Alfonso VIII, muchacho; "tan mozo.../ que apenas ocupo la Real silla" (Bae 19, p.25a);
364 vv.
para Baltasar de Pinedo

Las pobrezas de Reinaldos (1599), Ac. XIII
Delio, niño, hijo del protagonista; "ser tan pequeño no es falta" (Bae 29, p. 101a);
138 vv.
para Baltasar de Pinedo

La mocedad de Roldán (1599-1603), Ac. XIII
Roldán, muchacho (Bae 29, p. 32a); amplio papel (2 y 3 j.); " a devoción del gallardo
talle, en hábito de hombre, de la única representante, Jusepa Vaca" (dedicatoria, Bae 29,
p. 11)

La amistad pagada (1599-1603), Ac. VII
hijo del protagonista Curieno; no habla

El lacayo fingido (1599-1603), NAc. VII
Partenio, hijo del criado Eleandro; 8 vv.

La divina vencedora (1599-1603), NAc. VI
Almanzor, niño moro (habla morisco y se declara cristiano); 8 vv.

El ejemplo de casadas (1599-1608, probabl. 1599-1603), Ac. XV

Don Ramón de Moncada, hijo de los protagonistas; 1 v.

Rosimunda, hija de los protagonistas; 3 vv.

El halcón de Federico (1599-1605; 1601-1605), Ac. XIV

César, hijo de la protagonista, "niño" (Bae 31, p. 256); pero de unos 16 años; 60 vv.
(3 j.)¿para Alonso Riquelme?

El mayordomo de la Duquesa de Amalfi (1599-1606, probabl. 1604-1606), Ac. XV.

Duca de Amalfi, hijo de los protagonistas; 61 vv

Alejandro, hijo de los protagonistas; 1 v.

Leonora, hija de los protagonistas; 5 vv.

Los embustes de Celauro (25 de enero de 1600), NAc. XII

Esteban, hijo de la protagonista; 1 v.

Enrique, hijo de la protagonista; 1 v.

Los Benavides (autógrafo, 15 de junio de 1600), Ac. VII

Alfonso V, niño, 6 años; 55 vv.

para Baltasar de Pinedo

El niño inocente de la Guardia (1598-1608; Wilder: 1603), Ac. V

Juanico, protagonista: "ya es grande / para los brazos" (ed. Farrell, p. 88); 170 v.v.

Muchacho; 2 vv.

Otro muchacho (o dos); no hablan

para Baltasar de Pinedo

La desdichada Estefanía (autógrafo, 12 de noviembre de 1604), Ac. VIII

Fernandico; no habla.

Los Porceles de Murcia (1599-1608; 1604-1608), Ac. XI

Luis, niño, hijo de la protagonista; 10 años: 112 vv.

Don Pedro, niño, hijo de la antagonista: 9 años: 132 vv.

para Baltasar de Pinedo

Las paces de los Reyes (1604-1612; Wilder: 1605), Ac. VIII

Alfonso VIII, niño; 10 años; 240 vv. (1 j.)

Enrique, niño; no habla

para Baltasar de Pinedo

La fortuna merecida (1604-1615; probabl. 1604-1610), Ac. IV.

don Fadrique; no habla

El duque de Viseo (1604-1610, probabl. 1608-1609), Ac. X

Don Manuel, hijo y sucesor del protagonista; 4 vv.

El gran duque de Moscovia (¿1606?), Ac. XI
Demetrio, protagonista: "tan niño"; 146 vv. (1 j.)
César; 18 vv. (1j.) para Baltasar de Pinedo.

La ventura sin buscarla (1606-1615, probabl. 1606-1612), NAc. X
Félix, hijo de los protagonistas; no habla

El Santo negro Rosambuco (antes de 1607), Ac. IV
[Cristo] niño; 5 vv.
Inés, niña, endemoniada: 16 vv.

Don Juan de Castro (2. parte) (1607-1608, probabl. 1608), Ac. XIV
Enrique, hijo del protagonista: 1 v.
Lucela, hija de la protagonista: 1 v.

La madre de la mejor (1610-1615; probabl. 1610-1612), Ac. III
María, niña de dos años (3 j.); no habla

El animal de Hungría (1608-1612; probabl. 1611-1612), NAc. III
Felipe, futuro protagonista: "niño de pocos años" (NAc. III, p. 431a);
78 vv. (1 j.)

El divino africano (hacia 1610), Ac. IV
Deodato, hijo del protagonista; 46 vv.
un niño; 3 vv.

La firmeza en la desdicha (1610-1612), NAc. V
Lidoro, hijo del protagonista; 3 vv.
Ludovico, hijo del protagonista; 3 vv.

Juan de Dios (1611-1612), Ac. X
(Cristo) niño; 32 vv.
Rey Felipe de mancebo; 1 v.
"algunos pobres y niños"; no hablan

Fuente Ovejuna (1611-1618; probabl. 1612-1614), Ac. X
niño, 1 v. sin salir al escenario.

Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús (ed. E. Aragone Terni, Firenze 1970:
¿1622?)
niño, sobrino de la protagonista; no habla

La niñez de san Isidro (1622), Ac. IV
Isidro, protagonista; niño; amplio papel (2 j.)

La niñez del padre Rojas (autógrafo, 4 de enero de 1625), Ac. V
Gregorio, muchacho, hermano del protagonista; amplio papel
Juanillo, niño, en pañales; no habla

Los Tellos de Meneses, (2. parte) (1625-1630), Ac. VII
Garcí-Tello, hijo del protagonista; 165 vv.

Comedias dudosas

Julián Romero (1597-1604), NAc. VII
niño, hijo de un ventero; 7 vv.
para Antonio de Prado

El cerco de Viena (1598-1603), Ac. XII
6 niños; cada uno menos de 10 vv.; el fragmento más amplio es de 7 vv.

Comedia perdida

Niño pastor (citada por Medel y Huerta)