

VIOLENCIA EN ESCENA  
Y ESCENAS DE VIOLENCIA  
EN EL SIGLO DE ORO

EDS.

IGNACIO ARELLANO

Y

JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2013





IGNACIO ARELLANO  
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL  
(EDS.)

VIOLENCIA EN ESCENAY ESCENAS DE VIOLENCIA  
EN EL SIGLO DE ORO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT  
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y  
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA  
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: ONA. Industria gráfica S.A.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-92-3

New York, IDEA/IGAS, 2013

IGNACIO ARELLANO  
JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL  
(EDS.)

VIOLENCIA EN ESCENAY ESCENAS DE VIOLENCIA  
EN EL SIGLO DE ORO



## ÍNDICE

IGNACIO ARELLANO	
Las caras de la violencia en el Siglo de Oro. Nota preliminar .....	9
JOSÉ MARÍA AGUIRRE ORAA	
Violencia, poder y emancipación .....	23
JOSÉ ANTONIO CABALLERO LÓPEZ	
Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica ....	41
FRANCISCO DOMÍNGUEZ MATITO	
La violencia jocosa .....	57
LUCIANO GARCÍA LORENZO	
Signos escénicos y teatro clásico: <i>Fuente Ovejuna</i> .....	73
RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla .....	85
LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ	
De tal palo tal astilla: árboles y atrocidades como lugares comunes en el teatro del Siglo de Oro .....	101
ALFREDO HERMENEGILDO	
Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español .....	119
TERESA JULIO	
Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla .....	129
REBECA LÁZARO NISO	
La violencia atemperada de Cubillo de Aragón: <i>El conde de Saldaña</i> .....	143
JESÚS MURILLO SAGREDO	
La comicidad de la violencia: de la Rueda a la Vega .....	155



MERCEDES DE LOS REYES PEÑA	
Violencia en piezas bíblicas del <i>Códice de Autos Viejos</i> .....	163
ENRIQUE RULL	
Escenificación de la violencia en los autos bíblicos de Calderón ..	185
SIMÓN SAMPEDRO PASCUAL	
La violencia bajo el marco de la empresa política	
<i>Ganar por la mano el juego</i> de Álvaro Cubillo de Aragón .....	197
ANA SUÁREZ MIRAMÓN	
Rebeldía y violencia en <i>Luis Pérez el gallego</i> .....	209

## ESCENIFICACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LOS AUTOS BÍBLICOS DE CALDERÓN

*Enrique Rull*  
*UNED, Madrid*

Es difícil establecer una clasificación de los tipos de violencia en un género dramático como es el de los autos (que en sí no representan más que una realidad virtual, «a dos luces», y por ello mismo de escasa entidad real verdadera), pero esto es más complicado aun cuando de los autos de que se trata son textos de tema bíblico, pues en principio los autos bíblicos calderonianos parecerían poco propicios a la violencia, sobre todo los referentes al Nuevo Testamento (si hacemos abstracción de los elementos anejos a la pasión de Cristo, que, como sabemos, aunque sea un sustrato inequívoco en la concepción del género, pocas veces tienen lugar en escena en el dramaturgo madrileño si no es de manera meramente simbólica), pero el Antiguo Testamento es muy rico en anécdotas, hechos y actos que tienen lugar incluso en el escenario<sup>1</sup> formando una buena relación de acontecimientos que podríamos enmarcar con el rótulo de «hechos violentos». Hay que considerar no solo la violencia ejercida por medio de las indicaciones escénicas explícitas sino de los textos mismos que aluden a ella a través de las didascalias implícitas. Creo, aunque sea de manera provisional y a efectos de este análisis, que

<sup>1</sup> Ya Ignacio Arellano (2012, p. 438) afirma con claridad que «Calderón se muestra como el poeta que con mayor extensión, profundidad y elaboración doctrinal y artística ha manejado en el Siglo de Oro las Sagradas Escrituras para sus creaciones autosacramentales».

cabría hablar de seis tipos de «violencia» ejercida en esta clase de autos: 1) violencia divina, que ejecutan seres angélicos o emisarios de Dios; 2) violencia religiosa, que actúa por enfrentamiento entre diversas creencias o desvíos de una religión con respecto a otra; 3) violencia militar, la que tiene lugar por enfrentamientos entre ejércitos o facciones; 4) violencia institucional, como la que acontece cuando una institución política, religiosa o de orden legal ejerce su poder coactivo o represivo, 5) violencia natural, la que depende de fenómenos de la naturaleza, tales como los que se derivan de eclipses, terremotos y otros accidentes naturales, incluida la misma muerte; y 6) violencia personal, la que ejecutan individuos particulares.

Si organizamos la materia de los autos bíblicos para este objeto, podemos en principio prescindir de los textos que hacen alusión a los acontecimientos neotestamentarios por la razón que hemos dado antes. Por tanto, nos centraremos exclusivamente en la materia veterotestamentaria. Empezaremos por los autos correspondientes a lo que podríamos llamar «ciclo babilónico». Son fundamentalmente tres (que sería una tetralogía si considerásemos la dudosa atribución de *La montañesa* como del autor madrileño): *La cena de Baltasar*, *La torre de Babilonia* y *Mística y real Babilonia*. *La cena de Baltasar* (1634)<sup>2</sup>, una de las cumbres teatrales de Calderón, tanto poética como dramáticamente, y por supuesto de las más divulgadas y representadas, ofrece, como es bien sabido, una serie de situaciones en las que la Muerte ejerce una definitiva violencia sobre Baltasar interrumpiendo su banquete, mientras éste, escindido entre su Pensamiento y su yo personal, se debate aterrorizado entre la Vanidad y la Idolatría, mientras la Muerte le administra opio para que caiga en un «sueño» al que denomina ella misma «breve homicida», «veneno», «olvido», «frenesí», «letargo», «sombra» e «imagen de la Muerte»:

Duerma a nunca despertar,  
sueño eterno Baltasar  
de cuerpo y alma (p. 525).

Y nada más decir esto saca una espada y quiere matarle. Solo la intervención de Daniel lo impide. Entonces reza la acotación (p. 525):

<sup>2</sup> Cito siempre por mi edición de *La cena de Baltasar* en Biblioteca Castro, *Autos sacramentales*, 1996.

*Ábrese una apariencia a un lado, y parece una estatua de color de bronce, a caballo, y la Idolatría teniéndola el freno: y al otro lado, sobre una torre, aparece la Vanidad, con muchas plumas y un instrumento en la mano.*

Mientras Baltasar sueña, la Idolatría y la Vanidad bajan la estatua y suben la torre respectivamente, como reza otra acotación, la Estatua habla a Baltasar (como lo hace la de *El burlador de Sevilla*) en tono amenazante advirtiéndole de que los dioses que adora son «de humanas materias hechos» (p. 528). Despierta Baltasar y cuenta cómo una trompeta deshizo el templo y la estatua. La Idolatría ofrece una opulenta cena a Baltasar, durante la cual tiene lugar la famosa escena de la mano que traza los signos Mane, Tecel, Fares, mientras el rey bebe una copa llena de veneno y la Muerte le da una estocada mortal.

Toda esta escena, muy conocida, representa una de las mayores glorias escénicas del Calderón de los autos: en ella la fuerza dramática está sostenida por los personajes simbólicos de la Idolatría, la Vanidad y la Muerte. Esta última, verdadero eje de la obra, ejerce con una auténtica saña, contra el rey profanador de los vasos, una doble y cruel violencia mortal: el veneno y la espada. ¿Qué significado cabe atribuir a esto? Sabido es cómo en los ejemplos bíblicos el culto idolátrico está constituido por casos notorios de una práctica que viene unida al poder sacrificial, a veces cruento, y a la corrupción de costumbres, condenado por los profetas Oseas, Ezequiel y Jeremías, (sacrificios descritos por ejemplo en *II Reyes*, 17, 13-23). Moloc, Astarot, Baal, Dagón, Baalín y Moab son ejemplos que el mismo dramaturgo aduce, y de los sacrificios humanos son ejemplo los tres jóvenes a los que se referirá más por extenso en el auto tercero del ciclo que comentamos, el titulado *Mística y real Babilonia*, como veremos luego. Calderón, respetuoso con los textos bíblicos por una parte, pero desentrañador de todo cuanto hay en esos mismos textos de fermento trágico, utiliza el texto del profeta Daniel (5-6) referido al sacrilegio de los vasos del templo de Jerusalén en los que bebía el rey con sus mujeres y concubinas, a la vez que adoraba a los dioses de oro, plata, bronce y hierro; pero en lugar de indicar escuetamente, como hace el texto bíblico, la muerte de Baltasar a manos de los medos y persas, Calderón especifica simbólicamente esa muerte en el veneno del sacrilegio y en la personificación de la Muerte, que se reviste de personaje dramático y como tal escenifica su acción atravesando con su espada a Baltasar. En este caso, la violencia se ejerce de manera natural y personal, pues la Muerte es personaje activo en el drama. En

esa muerte el dramaturgo es coherente con el texto del profeta, pero también con la alegoría eucarística (los vasos profanados) y, lo que es fundamental en una obra de teatro, con la acción dramática misma y su puesta en escena. Así, la terrible violencia ejercida sobre Baltasar se explica desde esta triple perspectiva.

*La torre de Babilonia* (1637)<sup>3</sup> es la segunda obra de este ciclo que se refiere en este caso a la historia de Noé y fundamentalmente a la construcción de la torre de Babel. Esa construcción va a ser representada por el dramaturgo de manera muy viva y eficaz escénicamente con el trajinar y el ir y venir de los obreros para su realización, y con la dirección eficaz de Nembrot, personaje legendario (que algunos relacionan o identifican con Guilgamés), famoso cazador y fundador de ciudades como Babel y Nínive, pero tratado en la Biblia brevemente. Calderón sin embargo, le da un relieve importante como símbolo de la construcción de la torre y por ello soberbio en su desafío a los cielos. El dramaturgo hace de él un personaje blasfemo y feroz:

Con sangre escupiré al cielo,  
blasfemándole mi voz.  
Y cuando me falten armas  
para ofenderle feroz,  
arrancaré con mis manos  
pedazos del corazón (p. 179).

Por ello, el castigo que se ejerce contra él es paralelo a su fiereza, y caerá despeñado y envuelto en sangre desde la cumbre del monte al mar, tras haber deshecho la torre un ángel con fuego dejando abrasados a sus constructores. Se trata pues de una violencia divina, ejercida por el Ángel en nombre de Dios. Ni que decir tiene que nada de esto está en los textos bíblicos, en los que apenas se señala que los constructores de la torre fueron simplemente «dispersados». Nuevamente estamos ante un texto dramático en el que la fidelidad esencial está respetada, pero en el que la violencia del castigo es magnificada, amplificada y especificada, sin duda, para obtener rédito dramático y escénico.

En *Mística y real Babilonia* (1662)<sup>4</sup> también es la Idolatría personaje central. Aunque este auto desde el punto de vista formal pueda suponer un cierto avance sobre los anteriores, dramáticamente está a su misma altura,

<sup>3</sup> Cito siempre por mi edición de *Autos sacramentales, II*.

<sup>4</sup> Cito por la edición de Gilbert y Uppendhal.

es decir, a un nivel supremo. Como en los autos más intensos (recuérdese *Sueños hay que verdad son*), la utilización del sueño es el elemento básico, para lo cual los textos bíblicos son un verdadero caudal; en este caso el eje de la pasión que se adueñará de Nabuco será la soberbia del rey, a quien la Idolatría suministra el opio y el beleño para provocarle un sueño en el que Nabuco caerá a los pies de la estatua de la Idolatría para adorarla. Así, el sueño se hace premonición de la realidad para indicar cómo tanto uno como otra son «ilusión» y «fantasía» (p. 148, vv. 645 y 652) en palabras del propio Calderón. Cuando Nabuco despierte se encontrará con la propia Idolatría de nuevo no pudiendo distinguir el sueño de la realidad pues creerá estar soñando otra vez. A nadie se le oculta la reminiscencia de su comedia capital que por estos años ya era del dominio público. De ese sueño le despertará Daniel al revelarle el sentido de la estatua con la que soñó, pero cegado por la Idolatría, rechazará sus consejos y obligará a adorar la estatua a tres jóvenes cautivos, quienes al negarse a hacerlo serán conducidos por Donosor (que aquí aparece como hijo de Nabuco) al famoso horno de Babilonia, a cuyo fuego entrarán cantando y dando gracias al Cielo. Este hecho cruento sigue en líneas generales el relato bíblico de Daniel (Daniel, 3), aunque curiosamente en menor número de detalles que el texto del profeta, mucho más explícito que el dramaturgo, quien tiene también que resumir el episodio del foso de los leones al que es arrojado el propio Daniel. Los dos textos concluyen con la salvación por el ángel Gabriel de las víctimas. Todo en pro del «místico sentido» en palabras del autor para en este caso dejar

reducido en rasgo breve  
lo historial (pp. 220-221, vv. 1967-1968).

Ese sentido místico no es otro que el que explica cómo el fuego y las fieras son males de este mundo, de los que se salva el que se sustenta de pan y vino con los cuales

las llamas se apagan,  
las fieras se vencen,  
las penas se abrevian,  
y las culpas se absuelven (p. 221, vv. 1975-1978).

Por ello se observa cómo Calderón era muy consciente de que, en este caso, resumía en lugar de amplificar la fuente, como suele ocurrir en otras ocasiones, haciéndolo en pro del significado místico, no del

histórico, ni del moral, ni del meramente alegórico. Recordemos que el sentido místico en la exégesis patrística significa «el sentido que se dirige a un fin sobrenatural y divino».

En el auto *El árbol del mejor fruto* la violencia está presente también en la Idolatría, pero esta vez a causa de su desmayo producido por el abandono de que es objeto por parte de Sabá, quien a su vez también a lo largo de la obra sufre varios episodios de violencia natural en forma de desmayos por las visiones y presentimientos de la divinidad, por lo que se puede argüir que esa violencia natural es ejercida indirectamente por Dios.

En otros autos tan relevantes como *La piel de Gedeón*, quizá una de sus obras mayores, se reiteran los actos violentos por razón del culto de la Idolatría; esto ocurre por ejemplo cuando Gedeón derriba la estatua de Baal, o cuando la propia Idolatría quiere manchar la piel de Gedeón y entonces interviene el ángel con su espada para evitarlo. La culminación será la batalla de Gedeón contra los madianitas por causa también del culto idolátrico. En general, como vemos, la principal fuente de violencia en los autos de Calderón se ejerce por influencia de la Idolatría que simboliza el poder satánico y el fomento de su culto, y que aquí culminará con un episodio bélico.

Más original es la interpretación de los sueños que hace José en *Sueños hay que verdad son* sobre los del panadero y el copero del rey de Egipto estando los tres prisioneros y esperando la sentencia: mientras el panadero premonitoriamente sueña que el pan que porta es devorado por bandadas de aves, el copero sueña que exprime el licor de la uva con una mano mientras con la otra lo recoge en una copa de oro sin desperdiciar ni una gota. José interpreta cómo hay muerte y vida en ambos sueños, pronosticando la muerte al panadero y la vida próspera al copero. Estos dos personajes antitéticos simbolizan el buen y el mal ladrón o los dos principios del bien y del mal. El copero es puesto en libertad y hará fortuna al lado del rey, diciéndole José que se acuerde de él. Recordemos cómo más tarde José descubrió el significado de los sueños del faraón, quien le hizo llamar y le nombró virrey de Egipto. Concluyendo con el perdón a sus hermanos por haber intentado matarle arrojándole al pozo. En este auto, pues, la violencia no es un elemento de esencial destrucción sino que el manto del perdón se extiende sobre los principales culpables porque en su origen no está el crimen idolátrico como en los otros autos. La condena del panadero como símbolo del mal sí prefigura un principio similar, pues representa su perseverancia en él, por eso es condenado.

No ocurre lo mismo en *El arca de Dios cautiva* (1673)<sup>5</sup>, en donde nuevamente es la Idolatría quien representa el símbolo del mal y Goliat su aliado. Cuando se produce la batalla entre los filisteos y los israelitas, Goliat clama por la muerte de todos:

GOLIAT	<i>Dentro.</i> Mueran todos.
TODOS	¡Guerra, guerra!
GOLIAT	Ninguno escape.
TODOS	¡Guerra, arma! (vv. 560-561).

Tras la batalla, y ante la muerte de los hebreos, queda el arca desguarnecida y es tomada por la Idolatría y Goliat para ofrecerla al templo de Dagón. Será el Ángel Miguel el que con su espada deshaga la estatua de Dagón a cuyos pies los filisteos habían colocado el Arca de Dios. Nuevamente escenas bíblicas en este caso del libro I de Samuel (IV, V y VI) marcan la pauta de un texto, en el cual se dice que murieron cerca de cuarenta mil hombres. La caída de Dagón procede igualmente del texto bíblico. Lo que escenifica Calderón es la presencia del Ángel y de la Idolatría. Y por supuesto la explicación moral que da Samuel perdonando a los pecadores y añadiendo

que Dios no quiere que muera  
 el pecador, sino que  
 viva como se arrepienta;  
 y baste ahora que sepáis  
 ser mi obligación primera  
 desterrar idolatrías,  
 contra cuya peste fiera,  
 no habrá albergue en el poblado,  
 no habrá en la campaña tienda,  
 gruta en el monte, ni seno  
 en la más inculta selva  
 que mi celo no registre,  
 que mi cuidado no inquiete,  
 en escrutinio de cuantos  
 ídolos fueron herencia  
 de Israel; con que no dudo  
 que, entregados a la hoguera  
 que en Tribunales de Fe  
 católico siglo encienda,  
 aplaque sus iras Dios (pp. 154-155, vv. 1091-1110).

<sup>5</sup> Cito por la edición de Catalina Buezo.



Este texto supone un paso interesante en la aplicación de los hechos bíblicos y su proyección sobre los acontecimientos históricos contemporáneos. Tengamos en cuenta la alusión clara a los autos de fe, que más tarde el propio dramaturgo utilizará como colofón de otro auto, uno de los últimos.

En *La nave del mercader*<sup>6</sup>, aunque la referencia veterotestamentaria a «la nave del mercader» es minúscula (puede verse en Proverbios, 31,14), Calderón extrae toda la simbología eucarística de la Iglesia que trae los víveres en ella (el trigo sacramental). Conocida es la alegoría de la Iglesia como nave, pero en este auto el dramaturgo se inclina por el lado del Nuevo Testamento estableciendo muchas concomitancias con el famoso auto *Tu prójimo como a ti*. Quiere decirse que en esta obra, aunque se parta de una simbología radicada en el mensaje antiguo, la resolución pasa por el nuevo, de tal manera que los hechos violentos que vamos a presenciar en escena se corresponden en su mayor parte con aspectos muy abstractos meramente alegóricos, como cuando el Demonio y la Lascivia tientan al Hombre, le quitan el corazón del pecho (p. 166) y le dan a beber veneno en una copa mientras se manifiestan terremotos.

Mucho más importante para nuestro objetivo es *La serpiente de metal*<sup>7</sup>. Aquí se hace referencia al Éxodo y Números y a la salida de Egipto de Moisés, Josué y Aarón, pero por la parte alegórica, no historial, aparecen Belfegor y la Idolatría, quienes se disponen a estorbar la labor de Moisés. En realidad, el auto trata más extensamente de la victoria militar de Josué y cómo se infiltran los dos enemigos mencionados entre ellos. Belfegor y la Idolatría contemplarán la aparición del ángel, quien, como reza la acotación (p. 119):

*Instrumentos en la nube primera, y vase abriendo poco a poco, elevándose en una columna el ángel primero con un hacha en la mano.*

El pueblo, ante las dificultades, pide a Aarón nuevo dios que los saque del desierto, y así reúnen materiales para hacer un ídolo de oro al que adorarán, hasta que Moisés golpeará al ídolo con su vara y lo deshará, mientras Belfegor y la Idolatría se van entre lamentaciones dispuestos a utilizar a los Afectos a su favor (la Soberbia, Avaricia, Lascivia, la Ira y la Envidia) pero son atacados por las serpientes del desierto, de

<sup>6</sup> Seguimos la edición de Ignacio Arellano.

<sup>7</sup> Cito por la edición de Luis Galván.

tal manera que todos clamarán clemencia hasta que Moisés con la vara de la serpiente de metal en la mano la utilizará como antídoto para curar las mordeduras. Como vemos, en líneas generales se sigue el texto del *Éxodo* y *Números*, salvo en la introducción de las personificaciones alegóricas mencionadas más los Afectos y algún otro personaje anecdótico, y naturalmente la escenificación y dramatización de la acción en la que estos personajes intervienen junto a los historiales. En este sentido, es evidente que todas las escenas de violencia, generalmente bélicas o acerca de los padecimientos del pueblo en el desierto, muy bien indicadas en los textos dramáticos mediante toda clase de didascalias y acotaciones, aun correspondiendo en general a la fuente bíblica, aquí tienen su propio desarrollo en donde el texto original era solo un apunte escueto, pero en cualquier caso se explican por su origen.

No sucede lo mismo en el último auto que vamos a considerar y uno de los dos que cierran la labor del dramaturgo, el titulado *El cordero de Isaías*. En esta obra se dramatiza el viaje de la reina Candazes a Jerusalén a llevar el cordero para el sacrificio anual que dejó instituido la reina de Saba con anterioridad. Candazes enviará a Behomud a hacer el sacrificio, cuyo viaje será obstaculizado por la Pitonisa (figura que representa la Idolatría) y el Demonio. Behomud se convertirá a la nueva Ley de Gracia. Al final la Pitonisa y el Demonio serán apresados por el Ángel que como protector de la Fe representa al tribunal de la Inquisición. Se celebra el auto de fe y en él son condenados la Pitonisa, el Demonio y el Hebraísmo, que son echados al fuego. La Gentilidad, que se arrepiente, es admitida en la nueva ley. Este simbólico auto de fe se corresponde con el que se celebró el año anterior (1680) en la Corte ante Carlos II y que reflejó Francisco Rizzi en un famoso cuadro que se conserva en el Museo del Prado.

Las escenas de violencia natural son reflejadas por eclipses y terremotos al comienzo mismo del auto. Las de violencia institucional se corresponden de manera simétrica con el auto de fe con que concluye el texto dramático.

Hoy día es difícil entender esta clase de violencia instituida por muy sagrada que sea la defensa de una religión. ¿Qué explicación se le puede dar en el contexto dramático-teatral del Siglo de Oro? ¿No abogan estos textos por la imagen todavía muy extendida de un Calderón intransigente, integrista y fanático? La violencia bélica se explica por los hechos históricos mismos, la violencia religiosa, que suele determinar

esa violencia bélica de la que hablamos, es como una prolongación de ésta aunque suele estar en su origen. En general, se produce frente a los intentos idolátricos del pueblo o de sus dirigentes. Idolatría que puede verse como una forma de desacralización y de soberbia, origen mismo del pecado. La violencia natural se expresa en los truenos (*La cena de Baltasar*, p. 174) o terremotos que frecuentan estos autos (véanse, por ejemplo, en *El cordero de Isaías*) y que suelen acompañar a algún hecho prodigioso. La violencia personal es inherente a la ejercida por algún personaje como la Idolatría. La violencia institucional, no obstante, aunque se ejercita en pocas ocasiones creo que merece una atenta explicación, porque no se puede negar y viene acompañada de persecución, sobre todo de los idólatras, sacrílegos y especialmente miembros de otras religiones como son los judíos. Esto haría pensar a algunos en un anti-semitismo del dramaturgo.

Para explicar (no justificar) la indudable violencia institucional y antisemita que aquí se muestra, con la quema del Judaísmo, hay que verla desde una triple perspectiva: en primer lugar, histórica, ya que el año anterior había tenido lugar el auto de fe de 1680, bien conocido y del que se hizo un gran espectáculo que diríamos totalmente teatral; en segundo lugar, ejemplar, el caso notorio servía de ejemplo moral de lo que podían ser las desviaciones religiosas en tiempos de relajación y de crisis; y en tercer lugar, teatral, pues era un magnífico ejemplo, que por reciente, explicaría fuese llevado a las tablas para catarsis de los espectadores y purificación de sus ánimos, sin duda impresionados con el espectáculo real que tenían tan reciente. Lo que pensase de todo esto Calderón en su fuero interno es algo que no sabemos, lo que sí sabemos es que era una magnífica materia teatral, como lo era el horror de la muerte de Mencía en *El médico de su honra*. Nadie puede pensar que Shakespeare estaba de acuerdo con Otelo cuando mata a Desdémona, ni con las atrocidades de comete Ricardo III, por poner algún ejemplo ajeno. La violencia en el teatro no siempre es reflejo de una pasión del autor sino un medio de crear espectáculo, de hacer más horrible la imaginación que la realidad y por este medio crear una catarsis en el espectador. En los dramas sacramentales bíblicos, Calderón exagera normalmente sus fuentes amplificando el horror, aunque no siempre, como hemos visto, que ya de por sí eran suficientemente violentas, pero si lo hace es para conseguir un efecto dramático determinado y una función ideológica específica que hay que reconocer ya que se trata de textos dogmáticos

y claramente doctrinales. No podía hacer otra cosa, pues servía a la religión, a la política y a las costumbres de su tiempo (como en general se hace siempre), pero sobre todo al arte, que era siempre su actividad creativa y creadora.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Materiales bíblicos y alegoría en los autos de Calderón», en *La Biblia en el teatro español*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 429-440.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La cena de Baltasar, en Autos sacramentales, I*, ed. de Enrique Rull, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1996, pp. 485-540.
- *La torre de Babilonia, en Autos sacramentales, II*, ed. de Enrique Rull, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1997, pp. 119-180.
- *Mística y real Babilonia*, ed. de François Gilbert y Klaus Uppendhal, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger, 2011.
- *El arca de Dios cautiva*, ed. de Catalina Buezo, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger, 2002.
- *La nave del mercader*, ed. de Ignacio Arellano, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger, 1996.
- *La serpiente de metal*, ed. de Luis Galván, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger, 2012.

