

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

DE TAL PALO TAL ASTILLA:  
ÁRBOLES Y ATROCIDADES COMO LUGARES COMUNES  
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO<sup>1</sup>

*Luis González Fernández*  
*Universidté de Toulouse-Le Mirail*

Southern trees bear a strange fruit  
Blood on the leaves and blood at the root  
Black body swinging in the Southern breeze  
Strange fruit hanging from the poplar trees...  
(Abel Meeropol, «Strange Fruit», 1937)

En la cultura occidental cristiana y el imaginario que lo acompaña el árbol tiene un lugar simbólico de gran envergadura ya que dos de los relatos fundacionales de la religión se relacionan con él estrechamente. Un árbol fue, el del jardín del Edén, el que sirvió de decorado y de pretexto para la pérdida de la inocencia humana y representó lo prohibido y vedado a los hombres frente a lo reservado a Dios; ese árbol, el del conocimiento del bien y del mal, con su fruto tentador llegó rápidamente a representar a la muerte, así como el propio árbol de la vida, vecino del primero, que se representa tradicionalmente con un banquete entre las ramas y una esquelética Muerte que corta el tronco con su guadaña

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta dentro del marco del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2010-17870: «La Biblia en el teatro áureo español (I): Del *Códice de Autos Viejos* a Lope de Vega», IP: Juan Antonio Martínez Berbel, Universidad de La Rioja.

o hacha<sup>2</sup>. Otro árbol, ya más estilizado, en forma de cruz, pero descendiente directo del primero según la tradición fue el instrumento que permitiría al hombre una tardía redención y una posibilidad para ganar de nuevo el paraíso perdido<sup>3</sup>. Ambos modelos representan dos facetas del árbol, el que con sus frutos, su sombra y su amparo da la vida, y el que con sus frutos, su presencia y sus espinos da la muerte o maltrata al cuerpo, aunque sea para que este luego resucite, se mezclan en el árbol los ingredientes antagónicos de la vida y de la muerte. Ese primer árbol, de naturaleza indeterminada, de fruto desconocido<sup>4</sup>, dio lugar a numerosas elucubraciones por parte de exegetas y poetas y encontró innumerables representaciones tanto pictórico-escultóricas como literarias; ni hablar ya del número de las representaciones de la crucifixión, que lo superan con creces. Desde los primeros tipos hasta otros posteriores el árbol se relaciona con la *mirabilia* de manera consciente y son muy numerosos los ejemplos de árboles maravillosos, con frutos de lo más llamativos, desde hojas que al desprenderse y tocar el suelo o el agua se transforman en seres vivos, hasta aquellos que ostentan entre sus ramas cuerpos humanos, a menudo femeninos<sup>5</sup>. Si seguimos a Baltrusaitis en su clásico estudio<sup>6</sup> de hace más de medio siglo, las manifestaciones que asocian lo humano a lo arbóreo tienen un origen oriental, con árboles que hablan (los *wak-wak*) o que tienen frutos extraordinarios, a menudo antropomorfos. Sin querer entrar aquí en cuestiones tan delicadas como el origen exacto de estas series, si que quisiera ofrecer algunas pistas

<sup>2</sup>Ver al respecto Navarrete Prieto, 2001 y González Caraballo, 2002.

<sup>3</sup>Para algunas interesantes ideas relativas a los vínculos, ecos, anticipaciones y numerosas cuestiones relacionadas con los árboles de *Génesis* y el camino hacia la madera de la Cruz véase, entre otros y ciñéndonos tan solo a un caso hispano, el reciente estudio de Marlène Delsouiller, 2010, y sobre todo Arellano, 2008 y 2009.

<sup>4</sup>Ver Franco Júnior, 2006.

<sup>5</sup>Para el primer caso, el de hojas que se transforman, pienso en la obra de Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, c. 1550, en la que describe árboles que se encuentran en el Paraíso, y otros igualmente maravillosos de los países septentrionales: «De diferente manera lo cuenta el Papa Pío, cuyo nombre se dijo Æneas Silvio, el cual dice que en Escocia, a la ribera de un río, nacen unos árboles, cuyas hojas, cayendo en el agua y podreándose, engendran en sí un gusano que poco a poco va creciendo y emplumece, y levantando sus alas, vuela y anda por el aire» («Tratado segundo en que se tratan algunas propiedades de las fuentes, ríos y lagos...»), 1982, p. 205. Para el segundo, el árbol asociado al antropomorfismo, existen ya varios estudios sobre la serpiente edénica en forma parcialmente femenina. Remito a González Fernández, 2010.

<sup>6</sup>Baltrusaitis, 1981.

para futuras pesquisas, sobre un motivo que desvelaré en las páginas que siguen.

Los dos ejemplos fundacionales del árbol en la tradición judeocristiana mencionados arriba estarán necesariamente presentes en cualquier estudio sobre el tema arbóreo en la literatura de los siglos XVI y XVII tan conscientemente vehicular de Historia Sagrada, aunque el presente trabajo no pretende estudiarlos *per se*, sino otros modelos relacionados igualmente con la vida y la muerte, sobre todo este último aspecto. Para ello se examinará un reducido corpus de textos, esencialmente sacados de comedias de santos; proporcionaré ejemplos que provienen de comedias nuevas de plumas tan agudas como las de Lope de Vega, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Tirso y Calderón de la Barca.

El presente estudio se basará en particular en el seguimiento de una serie de imágenes que constituyen lugares comunes de la maravilla y del terror en unos episodios en los que el árbol es señalado como lugar real y simbólico de la violencia humana o del peligro, como lugar mortal y lugar de espectáculo macabro. Desarrollaré lo que sigue no como un producto ya enteramente acabado sino, y permítanme la osadía, como un fruto inmaduro de un árbol joven, que necesita más tiempo (sobre todo más lecturas, rompiendo ahora la metáfora) para dar algo maduro y comestible: es este una primera cala en lo que creo ser un motivo de larga tradición aunque carezca en estos momentos de todos los eslabones necesarios para establecer filiaciones exactas. Tendré en cuenta algunos estudios clásicos, el ya mencionado de Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique*, así como estudios más recientes como el ampliamente documentado y magistralmente concebido libro de Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*. El hecho de ir a buscar apoyos críticos sobre materia de siglos anteriores a los de mis textos no tiene otro objetivo sino el de intentar encontrar los nexos, vínculos y encadenamientos de series de motivos que puedan ofrecer alguna solidez a unas por ahora tímidas reflexiones. Pretendo pues presentar aquí un escueto “gabinete de curiosidades” que espero completar con los debidos datos en investigaciones futuras.

Antes de entrar en materia quisiera apuntar lo siguiente: en lo que se refiere a la escena, en términos absolutamente generales, el árbol (aunque hay excepciones) tiene muy poco protagonismo: en una escena a menudo desnuda de aparato escénico, los árboles que hay o algunos de los que se mencionan tienen una carga más bien simbólica, o forman

parte del decorado verbal, aunque cabe destacar la presencia marcada de «ramas», supongamos frecuentemente de arbustos, que no árboles maduros o descomunales. Son legión las comedias en las que las ramas sirven para ocultar a personajes con fines más o menos lícitos, al igual que aquellas que sirven de lugar de descubrimiento («apártanse unas ramas y sale...»). La función teatral inmediata es a menudo la misma (ocultación o descubrimiento de personajes) pero no se han de invalidar usos simbólicos también para esos sinecdóquicos apéndices arbóreos.

#### LA MALA SOMBRA DE LAS ENCINAS

Un caso notorio del empleo de un árbol relacionado con la violencia es el que sujeta al infeliz Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea* de Calderón: tras el estupro del que es víctima, Isabel encuentra a su padre «Atadas atrás las manos / a una rigurosa *encina*» (vv. 1872-1873, énfasis mío) en un monte lejos de todo auxilio. La mención de una especie identificada de árbol, junto con otros elementos relacionados con la violencia y la atrocidad, es lo que espero desarrollar aquí presentando motivos que guardan cierta relación con series de larga tradición pictórica y literaria. Con los dos elementos básicos de árbol y violencia, el ejemplo de la ultrajada Isabel no dejará de traer a la memoria otras imágenes semejantes como las de las hijas del Cid<sup>7</sup> en el Robredo de Corpes (¿otra vez una encina<sup>8</sup>?), o la suerte de Rosaura la de Trujillo, también conocida como «Rosaura la del tronco», de un pliego de cordel dieciochesco, amarrada también a un árbol (sin que se mencione la especie) por dos hombres en otro descampado y con resultados parecidos a los casos anteriores<sup>9</sup>. Encina es también la especie, en el *Quijote*, a la que se encuentra atado Andrés, que recibe los azotes de su amo, Juan

<sup>7</sup> Ver, para dos apreciaciones recientes, Zubillaga, 2013, pp. 57-66 y Jerez, 2013, pp. 99-112. Remito también a la nota al verso 2698 del *Cantar de mio Cid*, en la magna edición de Alberto Montaner Frutos, donde observa: «Según la escenografía tradicional, el bosque era el ámbito de lo dramático y terrible» (2011, p. 165).

<sup>8</sup> Covarrubias define *roble*, en su *Tesoro de la lengua castellana*, como «especie de encina muy dura». No he podido averiguar si esta equivalencia era válida en los siglos XII y XIII.

<sup>9</sup> «Llegué a parar donde estaba / una juvenil belleza/ a un duro tronco amarrada / desmelenado el cabello y de ropas despojada»; ver Caro Baroja, 1996, romance núm. 5, pp. 80-88, la cita en la p. 81.

Haldudo, antes de la intervención del caballero andante (I, 4)<sup>10</sup>. Los árboles unidos a la falta de protección que ofrece un lugar lejos del orden y de las autoridades contribuyen a la construcción de un decorado de la infamia, de la crueldad violenta y en ocasiones de la muerte.

Este decorado encuentra una expresión particular en unas obras dramáticas en las que se describen árboles que lucen a modo de frutas cabezas humanas. Los episodios teatrales que incluyen tal motivo y que me movieron a escribir estas páginas provienen esencialmente de tres comedias de santos (o de santos y bandoleros, por situarlas mejor) aunque, como espero demostrar, los atropellos cometidos no son propios a la comedia sino que guardan, a mi parecer, una estrecha relación con motivos de al menos una tradición bíblica. La primera comedia fue escrita en torno a los años 1609 por el accitano Antonio Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, la segunda *El condenado por desconfiado*, es pieza casi contemporánea, aunque algo más tardía, a menudo atribuida a Tirso de Molina, si bien la autoría ha sido puesta en tela de juicio; y la última, *La Ninfa del Cielo*, que en tiempos también se consideró como pieza tirsiana ha sido recientemente atribuida a Luis Vélez de Guevara<sup>11</sup>.

La comedia amescuana nos presenta a un exsanto varón, de nombre don Gil y a la mujer que gozó en circunstancias poco galantes, Lisarda, hechos ambos bandoleros por los montes de Portugal. Como buenos malos de la comedia de santos su «hidrópica sed de sangre» no conoce límites y ambos anuncian grandes atrocidades, en particular Lisarda, deshonrada y convertida visualmente en hombre algo fanfarrón mediante un disfraz varonil<sup>12</sup>. El personaje se inserta de lleno en una tradición de mujeres crueles como Semíramis o la Serrana de la Vera, coincidiendo, en este último caso, el lugar agreste en el que se desarrolla la acción y

<sup>10</sup> «Y a pocos pasos que entró por el bosque, vio atada una yegua a una encina y a otra a un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba, hasta edad de quince años, que era el que las voces daba, y no sin causa, porque le estaba dando con una pretina muchos azotes un labrador de buen talle», Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tomo I, cap. 4, p. 95.

<sup>11</sup> Para las atribuciones ver la introducción de la edición conjunta de ambas piezas de Rodríguez López-Vázquez, 2008.

<sup>12</sup> Podríamos recordar aquí las palabras de Lady Macbeth cuando en un momento de ira grita «unsex me here, / And fill me, from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty», Shakespeare, *Macbeth*, Acto I, esc. 5, vv. 41-43, 1951.

la crueldad femenina<sup>13</sup>. En lo que es a la vez una especie de orgullosa confesión de fechorías y un manifiesto de intenciones pecaminosas, exclama Lisarda<sup>14</sup>:

Junto a una fuente, que espejo  
de cristales y diamantes  
es del sol, dos caminantes  
robados y muertos dejo.  
Relámpagos fue, y ensayo  
de mi colérico fuego;  
pero el matar a don Diego  
será la verdad y el rayo.  
Probar quise mi valor;  
mas ¿cómo no he de ser fuerte  
en la ajena, si a mi muerte  
tengo perdido el temor?  
Cazadora de hombres soy  
(fieras, de otro nombre indignas).  
Yo colgaré en las encinas  
humanos despojos hoy.  
Serán silvestres picotas  
tanto a que decir nos muevan,  
que ya las encinas llevan  
cabezas y no bellotas (vv. 1512-1531).

Podemos identificar en estas palabras unos elementos que configuran los esenciales de la serie que se irá comentando en las páginas que siguen: la violencia exagerada (evocada además por el recurso a la metáfora de la tormenta con rayos y relámpagos, y el contraste con la alusión a un *locus amoenus*, que será destrozado), y unos árboles que llevan en sus ramas, a modo de frutas abundantes, cabezas humanas<sup>15</sup>. La escena evocada es de lo más macabra, y cabe señalar que el autor dedica un número elevado de versos a la descripción no solo del lugar agreste, que se refleja ya en los versos citados, sino a la de algunos de los atropellos

<sup>13</sup> Se puede traer a colación aquí el personaje de Catalina la Rosela en otra pieza en la que Mira de Amescua tuvo mano, *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, comedia de tres ingenios, probablemente escrita a principios de los años 1630 y en la que participó también Vélez de Guevara. A Catalina se la ve correr por los alrededores de su pueblo, hecha furia, sedienta de sangre masculina.

<sup>14</sup> Cito por la edición de James Agustín Castañeda.

<sup>15</sup> Sobre cabezas cortadas de toda índole en la comedia y su presencia entre las posesiones de las compañías de teatro ver Ignacio Arellano, «Cabezas cortadas y otros espectáculos. Violencia, patetismo y truculencia en Calderón», en prensa en *Mélanges de la Casa de Velázquez*.

cumplidos o por cumplir por los dos bandoleros. Gil anuncia, dirigiéndose a Lisarda, en ese mismo descampado, la siguiente lista de pecados que está deseoso de cometer:

Manda que emprenda adulterios,  
 que latrocinios intente,  
 que jure, mate y afrente,  
 que escale los monasterios.  
 Y mira si peco a prisa  
 por ti en aqueste lugar,  
 que ayer me vi en el altar  
 celebrando eterna misa.  
 Ayer, en llanto deshecho,  
 tuve a Dios entre mis manos,  
 y hoy con actos inhumanos  
 tengo un infierno en el pecho (vv. 1179-1190).

*El condenado por desconfiado* presenta con muy leves diferencias una imagen parecida a la que nos ofrece Lisarda en el *Esclavo*. El exermitaño y, como Gil, también exsanto varón, Paulo, espeta<sup>16</sup>:

Hoy árboles, que plumajes  
 sois de la tierra, o salvajes,  
 por lo verde que os vestís,  
 el huésped que recibís,  
 os hará varios ultrajes.  
 Más que la naturaleza  
 he de hacer por cobrar fama;  
 pues para mayor grandeza  
 he de dar a cada rama  
 cada día una cabeza.  
 Vosotros dais, por ser graves,  
 frutos al hombre suaves;  
 mas yo, con tales racimos,  
 pienso dar frutos opimos  
 a las voladoras aves:  
 en verano y en invierno  
 será vuestro fruto eterno;  
 y si pudiera hacer más,  
 más hiciera (vv. 1406-1424).

La especie concreta de árbol no se revela pero podemos observar la misma idea básica, la de unas ramas con cabezas pendientes cual frutas, y en cantidad abundante, a juzgar por el repetido uso de «cada» en los

<sup>16</sup> Ed. de Rodríguez López-Vázquez.



versos 1415-1416. Aunque dista en el texto más de 1300 versos, quizá merezca la pena recordar que la obra se abre con una larga descripción en boca de Paulo de un *locus amoenus*, donde todos los atributos de rigor son enumerados. En el *Esclavo* el lugar apacible se evoca y rompe casi al mismo instante, con lo cual la relación entre un estado y otro es fácil de establecer. El que el dramaturgo emplee casi sesenta versos para describir el lugar donde vive Paulo quizá pueda servir de punto de contraste con lo que ocurre después en la acción: la evocación de Paulo del principio quizás fuera recordada en esa mención de «Árboles, que plumajes sois de la tierra...». Su estado de quietud que tan bonitamente coincidía con el lugar tranquilo, fresco, y suave que habitaba cuando se encontraba de ermitaño, se ha convertido en un estado de pecado exagerado, y el paisaje violento se hace espejo de la revolución pecaminosa de su pecho y alma.

El último ejemplo, como los dos anteriores, tiene como telón de fondo unos montes. Ninfa, mujer vestida de hombre como la Lisarda del *Esclavo*, recorre el campo sedienta también de venganza<sup>17</sup>, como nos dan a entender los siguientes versos, que guardan un notable parecido con los anteriormente citados:

De diferentes cabezas  
tienes llenos esos tejos,  
que parecen desde lejos,  
frutos que dan sus malezas (vv. 1334-1337).

Se identifica aquí la especie de árbol y se mencionan explícitamente los frutos, como en el primer caso citado las bellotas. La noción de cantidad también se sugiere mediante el adjetivo «llenos», luego se precisa que han sido muertas 90 personas y que las cabezas evocadas se cuentan «sin las que ha tragado el mar» (v. 1338), copia de cadáveres que refleja con marcada exageración la crueldad de Ninfa que aspira a matar al menos 110 personas al día siguiente. A la escena macabra, quizá se pueda añadir la asociación mágico-fúnebre de los tejos como árboles de cementerio y de venenos. Los frutos, menudos, redondos y rojos, por

<sup>17</sup> De nuevo encontramos un manifiesto de maldades venideras: «esos soldados con quien / dando guerra a Italia estoy / y al mundo, que aunque la humana / sangre toda de él vertiera, / satisfecha no estuviera / mi hidrópica sed tirana», vv. 1240-1245. Cito por la reciente edición de Rodríguez López-Vázquez, que atribuye la obra a Luis Vélez de Guevara.

asociación de color, podrían también sugerir la sangre, o incluso cabezas sangrientas, pero el texto no se extiende en este tipo de comparaciones. Los tres ejemplos muestran desde luego unos árboles cuya naturaleza ha sido transformada de una que evoca frutos “normales” a frutos “anormales” relacionados con la atrocidad y el crimen, injustos asesinatos de transeúntes por parte de bandoleros despiadados que desean pecar por pecar.

El contexto de composición de las tres obras puede explicar en cierto grado la coincidencia entre las tres descripciones de las exacciones cometidas. Este tipo de comedia (de santos y bandoleros) fue muy exitosa y se basaba en la sucesión de acciones violentas de los protagonistas durante buena parte de la primera y segunda jornada para acabar con la milagrosa redención de algunos y la condena terrenal o divina de los demás. Respondían a una fórmula que conoció poca variación si no fue en el aumento de las atrocidades narradas o representadas. La proximidad de fechas de composición (el primer tercio de la centuria) y el hecho mismo de que Mira y Vélez fueran colaboradores en otras obras, podría dar a entender al menos una especie de filiación entre las tres obras, o explicar la reutilización de imágenes sugerentes o populares. Es de sobra sabido que las escenas más llamativas de *El esclavo* fueron imitadas muy de cerca por Calderón (al que volveremos), entre otros, y no podemos descartar que la imagen brindada por Lisarda no encontrara meramente unos ecos más o menos elaborados en manos de los otros dos dramaturgos. Pero aún guardando esta hipótesis como en la manga, creo que la imagen evocada del árbol repleto de cabezas humanas tiene orígenes mucho más remotos que la relacionan con otros textos y otras expresiones artísticas, y que hacen de ellas parientes no muy lejanos de motivos de sobra conocidos por los espectadores del teatro áureo, de modo que lo que en un primer momento conforma una imagen de crueldad y violencia podría, tras mayor ponderación, dar otro nivel de lectura, aunque siempre sujeta al tema religioso imperante en las obras.

Las cabezas colgadas del árbol, en su primer sentido literal, separadas de sus cuerpos, constituyen una imagen representativa y grotesca de la crueldad de los bandoleros verdugos que las han colocado en las ramas o que pretenden hacerlo. Son árboles, estos, relacionados expresamente con la violencia, y con la profusión de muertes. El árbol, lejos de ser representado como el lugar de cobijo o sombra (función que se menciona explícitamente en *El condenado* y en otras obras con malhechores con

remordimientos fugaces o sinceros<sup>18</sup>) en un descampado yermo (papel que también desempeña en el *Esclavo*), se une a la hostilidad ambiental y cobra el valor simbólico de un árbol mortal: el tejo de la *Ninfa del cielo* lo recuerda de manera más precisa quizá que la encina que he mencionado, aunque quizá para un espectador la encina precisamente evocaba la muerte, el pecado o el peligro. Sea como sea, las cabezas empicotadas en las ramas recuerdan necesariamente representaciones antropomorfas del árbol, o más bien representaciones de árboles con rasgos antropomorfos de los cuales quiero señalar dos ejemplos bíblicos como posibles referentes de las descripciones macabras que hemos visto arriba: la representación de la muerte de Absalón y la del árbol de Jesé.

#### ABSALÓN Y SUS CABELLOS

La historia de Absalón, el hijo de David que encontró una muerte violenta al enredársele el pelo en las ramas de un árbol<sup>19</sup> (II Samuel, 18, 9-11) y que, descabalgado, suspendido de las ramas e indefenso, fue atravesado por las lanzas de sus enemigos, conoció cierto éxito en el teatro áureo, siendo la más acabada expresión la de Calderón de la Barca en *Los cabellos de Absalón*. Calderón se detiene largamente en la representación de la muerte de su protagonista, pero lo que nos interesa aquí es el comentario *post mortem* que hace el gracioso, al descubrirse Absalón «como pendiente de los cabellos», atravesado con tres lanzas<sup>20</sup>:

Bellotas de aquesta encina  
no comeré, aunque soy puerco:  
dیره el suceso al rey,  
como si fuera muy bueno.

Si se trata de una mera coincidencia o no entre las comedias de santos con sus cabezas en los árboles y la representación de Absalón re-

<sup>18</sup> Es también un lugar común muy empleado en la comedia de santos el del pecador durmiente, como he tenido ocasión de señalar en otro lugar.

<sup>19</sup> El texto de la *Vulgata* dice lo siguiente: «Accidit autem ut occurreret Absalom servis David, sedens mulo: cumque ingressus fuisset mulus subter condensam quercum et magnam, adhaesit caput eius quercui: et illo suspenso inter caelum et terram, mulus, cui insederat, pertransiuit. Vidit autem hoc quispiam, et nuntiavit Ioab dicens: Vidi Absalom penderé de quercu».

<sup>20</sup> Cito por *Los cabellos de Absalón*, edición facsímil de Cruickshank y Varey, fol. K5v.b. Modernizo la ortografía, aquí y en otras ocasiones en las que se hace referencia a ediciones antiguas.

flejada aquí por Calderón, es difícil saberlo, pero ahí están los hechos: un hombre muerto colgado de un árbol (de nuevo una encina, siguiendo una de las tradicionales representaciones de la muerte de Absalón<sup>21</sup>), y la mención de las bellotas. No se establece una equivalencia entre la cabeza de Absalón y el fruto de la encina, pero sí entre el suceso y la fruición del árbol: las bellotas no serán comidas por el gracioso debido al macabro suceso que ha presenciado, el árbol adquiere un valor maldito<sup>22</sup>.

Aunque el contexto es distinto, merece la pena traer a colación un ejemplo loopesco de la comedia *El gallardo catalán* en el que el Fénix relata los acontecimientos de una batalla en los siguientes términos:

Ya don Remón de Moncada  
con una acerada cota,  
en un borde resplandece  
con la gallarda persona.  
Turcos a la mar derriba,  
como en pintura se nota  
el Arcángel San Miguel,  
que a los demonios arroja.  
A cuál el hombro divide,  
a cuál la mano le corta,  
que lo mismo resistiera  
cuando trujera manopla.  
Caen a la mar *cabezas*,  
como por la mano tosca  
del villano á tierra bajan  
desde la *encina bellotas*<sup>23</sup>.

La asociación cabeza-bellota, en esta cita, inscrita en un contexto de gran violencia, resulta de lo más claro, quizá aquí de manera más nítida aún por la evidente semejanza entre la bellota y una cabeza con turbante, o al menos casco<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Mary Flowers Brasswell, menciona que se representa en el siglo v a Judas Iscariote ahorcado de una encina: «A fifth-century ivory carving in the British Museum shows Judas hanging from an ilex, or 'holm oak,' with distinctive acorns and leaves».

<sup>22</sup> Una tenue referencia la muerte de Absalón encontramos en Paravicino que asocia, aunque muy de paso, la encina con la falta de piedad: «Que huye Absalón de un padre? Tendrá más piedad una encina?», *Oración evangélica del maestro fray Hortensio Félix Paravicino*, 1628, C1r.

<sup>23</sup> Lope de Vega, *El gallardo catalán*, 1610, L3r.a-b, énfasis mío.

<sup>24</sup> Sin que encontremos la correspondencia cabeza-fruto, el siguiente ejemplo muestra de nuevo un deseo de evocar la cantidad de cabezas cortadas en un campo de batalla como evocación de una violencia extrema: «Llegué a Granada en efeto, / y

Volviendo a Absalón, su muerte tiene, según Ysla Campbell, resonancias crísticas invertidas, en la medida en la que para la estudiosa la muerte del príncipe israelita representa una especie de anticipación en clave opuesta de la pasión de Cristo: ahí están las lanzadas frente a la lanzada que recibe Cristo<sup>25</sup>, y si éste es coronado de espinas, el primero lo es con la encina cuyas ramas, de nuevo según Campbell, que cita a Covarrubias, se empleaban en la Roma antigua para coronar a los próceres. La correspondencia quizá no sea del todo exacta, pero la idea es muy sugerente<sup>26</sup>: dos figuras, una de pecador otra de redentor, suspendidas, el uno de un árbol y el otro del árbol estilizado de la Cruz, y las lanzadas que sufre el primero y la herida del segundo. Correspondencias hay, y referencias a coronas también, pero en el momento mismo de la muerte de Absalón la encina cumple visualmente más de horca que de corona, aunque no se pueda excluir del todo esta función.

En este episodio bíblico se reúnen los elementos básicos de los que hemos venido hablando, el árbol, la muerte y los humanos. Fue una historia, la de Absalón, que recibió también un amplio tratamiento iconográfico en el que los artistas rivalizaron no solo en la representación del protagonista, suspendido en el aire, cual fruto descomunal, sino en todos los detalles anexos. El ambiente creado no dista mucho del de un ajusti-

aunque parezca arrogancia, / vive Dios que en ocho meses / de la rebelde Alpujarra / corrió Genil tanta sangre, / que pudiera pasar plaza / de inundación de coral, / y diluvio de escarlata: / un vulgo de cuerpos muertos / y de cabezas cortadas / fue la sierra, que arrojando / por las cuevas y montañas / las calaveras sangrientas, / parecía (por ser tantas) / que andava, para poder / con descanso acomodarlas, / a los pinares vecinos / pidiendo tierra prestada», Juan Pérez de Montalbán, *El señor don Juan de Austria*, 1652, Ee8r.a.

<sup>25</sup> Ysla Campbell, 2005, p. 290, dice: «Los recursos de actualización de que se sirve Calderón son magistrales: la posición de Absalón, prácticamente coronado por las encinas y victimado por medio de un instrumento como la lanza, al igual que Cristo, ocurre como nos dice San Juan (19, 31-37) en el Nuevo Testamento».

<sup>26</sup> Alfredo Rodríguez López-Vázquez recuerda que el Absalón de *La venganza de Tamar* «identifica el heredar el reino a la idea de estar en alto por los cabellos (sugiriendo 'alteza coronada', donde el presagio está proyectando "ahorcamiento involuntario")», 1982, p. 80. Laureta, la pitonisa, predice que si no toma las debidas precauciones Absalón ha de verse «en alto por los cabellos» (convertida en frase formulaica en la obra), que el príncipe interpreta efectivamente como señal de su futura coronación. Cito por la edición de A. K. G. Paterson, *La venganza de Tamar*, 1969, p. 122, v. 833. Con escasa variedad se encuentra la idea en la segunda jornada de *Los cabellos de Absalón*, edición facsímil de Cruickshank y Varey, 1973, I3r.a.

ciado en un cadahalso o en la horca: un hombre desarmado frente a sus verdugos, profusión de sangre y *mise en scène* espectacular si se quiere, con el cuerpo altamente visible, y público atento para lo que viene a ser una llamativa advertencia. Se trata desde luego de un castigo<sup>27</sup>.

#### ARBOL DE JESÉ

Pasando ahora a una relación algo más concreta: el árbol lleno de cabezas (frutos de la decapitación de cuerpos) guarda un parecido visual bastante cercano con una serie iconográfica de gran alcance y fortuna en la Edad Media y el Renacimiento, el del árbol de Jesé. En este tipo de representación, que se fue plasmando a partir del siglo x y que seguía vigente en el xvi, se trata de la evocación de la genealogía de Jesucristo siguiendo las indicaciones que se encuentran en los evangelios de san Mateo y san Lucas combinadas con unas palabras del profeta Isaías<sup>28</sup>: (en las que se habla de un árbol que brota del pecho de un durmiente: *Isaías*, 11, 1). Esta serie iconográfica que de una mano artística a otra conoció modelos muy variados desde representaciones figurativas fantástico-realistas (el tema se presta desde luego a la fantasía), hasta representaciones más abstractas como la que se encuentra en el célebre «Armadio degli Argenti» de Fra Angelico, en el que las ramas del árbol, estilizado a la manera de un candelabro, apenas son visibles y las cabezas de la genealogía flotan ordenadamente con sus filacterias correspondientes. Las ramas de los árboles de Jesé se encuentran con una ordenada reunión de figuras, cada cual como un fruto, pero en líneas rectas o concéntricas. En este sueño genealógico reina el orden generacional patriarcal que conduce al nacimiento del Salvador en brazos de la Virgen, a menudo la única mujer representada. Un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, ms. latin 3.438<sup>29</sup>, se podría consultar, para dar una

<sup>27</sup> Para el siglo xvi carezco de testimonios teatrales detallados de la muerte de Absalón, si bien debieron de existir al menos dos obras que abordaron el relato bíblico. Mercedes de los Reyes (1996) habla de cuatro o cinco piezas dramáticas de título sobre este asunto, y los de la historia más amplia de los hijos de David, y aunque la estudiosa logra producir o reconstruir una serie de comentarios de los autores de las piezas que algo nos dicen acerca de lo que se representó o del contexto de recepción, nada dicen en concreto sobre la muerte del protagonista.

<sup>28</sup> Para un conciso estudio del tema del árbol de Jesé y algunas tradiciones bíblicas y pictóricas relacionadas, ver Santiago Manzarbeitia Valle, 2009.

<sup>29</sup> Se trata de un códice facticio esencialmente de los siglos xiii y xiv cuyo título es: *Sermones-Summa auctoritates contra haereticos-Chronicon-Liber philosophiae primae-Ricardus*

idea de la posible relación entre esta tradición pictórica y lo que avanzo, que podríamos ver como una especie de tradición parecida pero con connotaciones negativas. El árbol de Jesé representado en el manuscrito muestra, como otros que se podrían traer a colación, numerosas cabezas desprovistas de sus cuerpos en un árbol de cierto realismo gráfico. Claro está que no avanzo sino de manera muy prudente una filiación o influencia directa, pero la cercanía representacional es llamativa. Jérôme Baschet habla de la «mise en jeu multi-relationnelle du sens» (p. 166), refiriéndose sobre todo a las relaciones posicionales en representaciones plásticas y cómo la disposición de los distintos componentes guían o modifican nuestra lectura de cuadros y esculturas. Tomo prestada esta noción y una de las ideas liminares «le sens des images se trame dans les nœuds de relations internes au discours figuratif, mais aussi dans les relations entre cette configuration énonciative et les interactions auxquelles l'image-objet participe». Desde luego una cosa es el árbol genealógico, el pedigrí divino de Cristo, y otra muy distinta un árbol lleno de cabezas cortadas, pero no hacen sino formar parte de una tradición complementaria, la del árbol de la vida que necesariamente lleva a pensar en su parte «negativa» (y uso la palabra con comillas), el árbol de la muerte. Baltrusaitis, entre sus múltiples ejemplos de árboles con características antropomorfas ofrece un dibujo de un árbol de la Vida y de la Muerte que se encuentra sobre la tumba de Enrique de Festingen, en Trier, a la izquierda del tronco aparecen unas cabecitas sonrientes con facciones infantiles, y a la derecha calaveras igual de diminutas. La muerte recuerda la vida e inversamente. Nuestros árboles macabros recuerdan la muerte de las víctimas, la muerte espiritual de los bandoleros en lo que se refiere al momento que viven, pero también la posibilidad de redención, por la necesaria asociación que se puede hacer del árbol de la vida por excelencia, la Cruz de Gólgota, que, no hace falta recordar, aparece frecuentemente con una calavera en la base.

Si nuestro árbol de bandoleros debe algo a esta tradición de inspiración bíblica, sería la acumulación de elementos humanos cual frutas en las ramas. El árbol de Jesé pertenece a una iconografía positiva del camino a la salvación del alma por el nacimiento de Cristo (fruto a su vez, huelga decirlo, de la Virgen María —*benedictus fructus ventris tui, Jesus*—,

*de Sancto Victore*; el árbol al que me refiero aparece representado en el folio 15v, entre una serie de textos relacionados con material para sermones en torno a la Cruz y temas afines, de ahí sin duda la presencia del árbol de Jesé.

la descripción de los árboles con cabezas cortadas representa el camino inverso, el que lleva al infierno por la acumulación de pecados, de asesinatos. Las cabezas son de alguna manera generaciones cortadas, truncadas, que acaban allí colgadas en el árbol, sin mejor fortuna, no como el Cristo crucificado, que, como punto culminante de su genealogía, en otro árbol da lugar a la vida eterna para quienes lo siguen.

Quisiera ofrecer un último ejemplo que convendría tener en cuenta en las posibles reminiscencias, ecos, o parecidos entre las distintas imágenes literarias y pictórico-escultóricas que he ido describiendo: una imagen, procedente de un manuscrito catalán del siglo xv muestra un árbol, probablemente un roble, pero quizá también una encina, en la que siete bellotas representan los vicios. Se puede ver un paralelismo gráfico con el árbol de Jesé, pero las bellotas, como en cualquier árbol real, se encuentran por doquier, sin que estén alienadas y ordenadas, el vicio así representado refuerza la idea de desorden y rompe con la armonía del árbol de Jesé.

Se han ofrecido en estas páginas varios ejemplos de lo que parece ser un motivo teatral que recuerda gráficamente, por una parte, las representaciones de la genealogía de Cristo tal y como se representa en torno a la historia del sueño de Jesé, y por otra, literariamente hablando, la tradicional representación de la muerte de Absalón por las coincidencias entre la muerte y la especie de árbol mencionado. No puedo afirmar que exista una clara relación entre mis contadas piezas hagiográficas, las del ciclo bíblico de la casa de David y esta representación de vicios, ni puedo afirmar categóricamente que quienes hayan oído las voces destempladas de los bandoleros anunciando árboles llenos de cabezas no se hayan representado en la mente árboles de Jesé deformados en una versión negativa, pero las similitudes son por lo menos llamativas. La presencia de la encina como árbol relacionado con la violencia, y sus frutos con cabezas cortadas parece sugerir que nuestros poetas áureos veían una relación entre unas y otras y que o bien se inspiraron unos de otros o se inspiraron en fuentes comunes. Sea como sea, esa comida de cerdos, como decía el gracioso de *Los cabellos de Absalón*, parece haber inspirado a más de un ingenio a la hora de buscar comparaciones poéticas.

Para terminar como se ha empezado, con la lengua de Shakespeare, dice un proverbio inglés que «The mighty oaks from little acorns grow»: lo que se ha propuesto aquí es un primer paso hacia un trabajo que, con el debido tiempo y las investigaciones complementarias que se imponen, espero germine, crezca, se ramifique y dé otros frutos más maduros.



## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «*El árbol de mejor fruto* de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación», *Anuario calderoniano*, 1, 2008, pp. 27-65.
- Introducción a *El árbol de mejor fruto, de Calderón*, ed. crítica, Kassel, Reichenberger, 2009.
- «Cabezas cortadas y otros espectáculos. Violencia, patetismo y truculencia en Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, en prensa.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion, 1981.
- Baschet, Jérôme *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- Biblia Vulgata*, ed. de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, BAC, 1985.
- Brasswell, Mary Flowers, «Chaucer's Palimpsest: Judas Iscariot and the Pardonnors Tale», *The Chaucer Review*, 29.3, 1995, pp. 303-310.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El alcalde de Zalamea*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 67), 1989.
- *Los cabellos de Absalón*, edición facsímil de Don W. Cruickshank y John E. Varey de la *Octava parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca [...] que corregidas por sus originales publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Francisco Sanz, 1684, Westmead, Gregg International-Tamesis, 1973, vol. XVII, G5r.-K6r.
- Campbell, Ysla, «Absalón, ¿un personaje maquiavélico anticristiano», en *Estudios de teatro español y novohispano: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. de Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, AITENSO, 2005, pp. 285-291.
- Caro Baroja, Julio (ed.), *Romances de ciego*, Madrid, Taurus, 1996.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 77), 1989.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Delsouiller, Marlène, «Images de l'arbre sans feuilles des cathédrales de Tolède et de Barcelone (XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)», en Valérie Fasseur et alii (dir.), *L'arbre au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2010, p. 85-99.
- Franco Júnior, Hilário, «Entre la figue et la pomme: l'iconographie romane du fruit défendu», *Revue de l'histoire des religions*, 1, 2006. Consultado en línea: <http://rhr.revues.org/4621> (15 de octubre 2012).
- González Caraballo, José, «Iconografía del árbol de la vida en Sevilla: el cuadro de la iglesia de san Roque en el Arahá», en *Los días de Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, ed. de Antonio Pablo Bernat Vistarini y John

- T. Cull, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 303-316.
- González Fernández, Luis, «Some Remarks on the Eden Serpent in Spanish Golden Age Plays», *Anagnórisis*, 2, 2010 (Revista en línea).
- Jerez, Enrique, «El bosque y el vergel: sobre los versos 2697-2704 del *Cantar de mio Cid*», en «*Sonando van sus nuevas allent parte del mar*»: *El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica*, ed. de Alberto Montaner, Toulouse, Méridiennes, 2013, pp. 99-112.
- Manzarbeitia Valle, Santiago, «El árbol de Jesé», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1.2, 2009, pp. 1-8.
- Mira de Amescua, Antonio, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 113), 1980.
- Miscellanea*, ms. de la Biblioteca Nacional de Francia, Latin 3473.
- Montaner Frutos, Alberto, ed., *Cantar de mio Cid*, Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 2011.
- Navarrete Prieto, Benito, «Iconografía del árbol de la vida en la Península Ibérica y América», en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 349-358.
- Paravicino, Hortensio Félix, *Oración evangélica del maestro fray Hortensio Félix Paravicino, predicador de Su Majestad, al patronato de España de la Santa Madre Teresa de Jesús*, Madrid, Juan González, 1628.
- Pérez de Montalbán, Juan, *El señor don Juan de Austria*, en *Tomo primero de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Valencia, Claudio Macé, 1652.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, «La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón», *Cauce*, 5, 1982, pp. 73-85.
- ed., *La Ninfa de cielo (Luis Vélez)*, *El condenado por desconfiado (Tirso de Molina)*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 617), 2008.
- Sermones-Summa auctoritates contra haereticos-Chronicon-Liber philosophiae primae-Ricardus de Sancto Victore*, ms. de la Biblioteca nacional de Francia, Latin 3438.
- Shakespeare, William, *Macbeth*, ed. de Kenneth Muir, Londres, Methuen-Harvard University Press, 1951; 9.ª ed., 1962.
- Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, 2008; ver Rodríguez López-Vázquez, 2008.
- *La venganza de Tamar*, ed. de Alan K. G. Paterson, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Torquemada, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 129), 1982.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Comedia famosa del gallardo catalán*, en *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Alonso Martín, 1610.
- Zubillaga, Carina, «Motivos hagiográficos y modelo heroico en el *Cantar de mio Cid*», en «*Sonando van sus nuevas allent parte del mar*»: *El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica*, ed. de Alberto Montaner, Toulouse, Méridiennes, 2013, pp. 57-66.

