

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

## SEMIOSIS TEATRAL DE LA VIOLENCIA: EL SIGLO XVI ESPAÑOL

*Alfredo Hermenegildo*  
*Université de Montréal*

Enfrentarse con el problema de la violencia resulta extremadamente complejo y, si se me permite la broma, peligrosamente arriesgado. Nos encontramos ante un abanico casi infinito de situaciones en las que aparece la destrucción de las relaciones interpersonales, de las relaciones de grupo, de los enfrentamientos del individuo consigo mismo y con la sociedad en que vive, etc., etc. Vamos a intentar acercarnos a un mundo que nos es, me es, ajeno, lejano e impenetrable. Y quiero apuntar, siguiendo las huellas dejadas por los trabajos de René Girard<sup>1</sup>, cómo la violencia, destructora del equilibrio social en un primer tiempo, se transforma en elemento regenerador de la paz colectiva, una vez eliminado el causante virtual del desequilibrio surgido en la comunidad. La mimesis de apropiación, origen de los enfrentamientos en la tribu humana, queda neutralizada con la eliminación, con la oblación de la víctima elegida, de la víctima inocente. Dicha eliminación convierte al sacrificado, al chivo expiatorio, en el símbolo de la armonía colectiva. Su muerte violenta ha llevado la calma, la concordia y la reconciliación al grupo humano, a la comunidad. La víctima, que no es realmente culpable, sino simplemente depósito fingido de las faltas tribales, es

<sup>1</sup> Girard, 1972 y 1978.

transformada, con su sacrificio, en causa y origen de la reconciliación y, consecuentemente, elevada a la categoría divina.

Vamos a estudiar cómo se recogen, en el teatro español del siglo XVI, unos cuantos casos de violencia, casos que todos responden al modelo girardiano, aunque de modos muy diversos. Desde el sacrificio de la víctima narrado en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, hasta las escenas insoportables de las *Nises* de Bermúdez y de *La tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva, o a las locuras del *Atila furioso* viruesino, avanzamos por un camino, dramático y teatral, en el que vamos encontrando ciertos rasgos característicos del tratamiento que de la violencia hicieron algunos escritores españoles de la centuria citada. En el fondo, la violencia hecha teatro no es más que la recuperación por las tablas de algo que parece incontrovertible. El asesinato, la destrucción de la víctima propiciatoria no es, si bien se mira, más que una puesta en escena, una dramatización, una ficción que aglutina y reúne todos los elementos inmersos en la lucha tribal, elementos que salen reconfortados y satisfechos por haber eliminado al agente «fabuloso e inocente» de los enfrentamientos colectivos. No es de extrañar que el discurso teatral haya recurrido a la violencia y al crimen para neutralizar ciertos desmanes de la sociedad, de sus gobernantes y demás agentes políticos, de los súbditos en actitud de revuelta contra los poderes fácticos. Y la pregunta que debemos hacernos es quién es la víctima, el chivo expiatorio, en esas tragedias finiseculares. Pero vayamos por partes.

Distinguimos claramente los dos tipos de semiosis que aparecen en nuestros textos. Y en todos los textos destinados a la representación en las tablas del escenario. Por una parte, la semiosis dramática. Es decir, el modo de inscribir con ciertos signos textuales los rasgos determinantes de la violencia. O bien se trata de la narración de un hecho que va a suceder, de la narración de algo que ya ha ocurrido, de la descripción de una violencia que está aconteciendo en el momento del enunciado o de la presentación escénica de la violencia misma, en todo su esplendor. Dichos signos, dicha semiosis dramática, no son más que la inscripción textual de la acción que de algún modo va a representarse en las tablas en el momento en que el texto dramático se haga «realidad escénica», es decir, teatro. La semiosis teatral fija en el tablado los signos que ordenan la representación escénica de la violencia que alguien está narrando o la contemplación directa de la violencia llevada a cabo ante los ojos del público. La semiosis dramática lleva implícitas o explícitas las didascalias

que organizarán la teatralización de la violencia en el momento de la representación. Todo está ligado y organizado según las leyes que gobiernan la comunicación escénica, la puesta en marcha del espectáculo llevado a cabo por un conjunto de actores ante el público presente.

Vamos a examinar algunos ejemplos de la dramatización de la violencia en el teatro del siglo XVI. En primer lugar, el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández. Es la representación de una conversión, la del sabio griego Dionisio Areopagita, contando con la narración que de la Pasión de Cristo hacen los testigos presenciales de la misma, es decir, Pedro, Mateo, María Magdalena y María Cleofás. Es evidente la construcción del texto apoyada en la tradición de la víctima expiatoria. El personaje [Madalena] deja bien claro el sentido redentor de la muerte de Cristo («sufrieste muerte y dolor / por el pecado primero» (vv. 764-765) y su consiguiente deificación. Pero antes de esa declaración y explicitación del discurso victimario, se narran los momentos en que se ha desencadenado la violencia contra la víctima inocente. El texto es extremadamente preciso en la descripción de tal violencia. Habla Pedro:

Vino luego vn desconcierto  
 muy despierto  
 de judíos en quadrillas  
 con linternas y candiles,  
 con armas, lanças, lançones.  
 Mill ribaldos y aguaziles,  
 mill linages de hombres viles,  
 mill verdugos, mill sayones,  
 con tumulto y con estruendo,  
 con gritos y bozería,  
 mill varahúndas haziendo,  
 muy corriendo  
 prendieron nuestra alegría (vv. 148-160).

O más adelante, dice el mismo apóstol:

Después que todos llegaron,  
 lo que a mí más me quebranta  
 es la sogá que le echaron,  
 y crudamente añudaron  
 aquella sancta garganta.  
 Luego allí fueron atadas  
 sus sanctas manos atrás,  
 y assaz palos y puñadas,  
 bofetadas  
 le dauan. Mira, verás (vv. 181-190).

A Cristo le llevan arrastrando, con «empuxones atrozes» (v. 198) y «con los dedos le querían / sus sanctos ojos sacar» (vv. 211-212). Avanza penosa y difícilmente por las calles mientras gime y suspira al tiempo que va «su sangre derramando» (v. 274). Pilatos manda azotarle y coronarle de espinas, etc., etc.

Lucas Fernández ha puesto en boca de los distintos narradores el retrato detallado de la violencia que se ejerce contra la víctima. Es cierto que se trata de la descripción de algo ocurrido antes, de algo que no se ve en el momento de la representación. Pero la dramatización y la previsión de la futura teatralización exigen la presencia escénica de un icono que haga «actual, precisa y real» toda la narración de la violenta muerte de Cristo. Dicho icono está inscrito en una larga didascalia que decreta e impone la presencia en el tablado, ya en el momento de la representación, de una cruz, resumen de la violencia descrita. Y dice así: «Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz repente, a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano» (p. 299).

En el icono [cruz] se hacen «realidad teatral» todos los trazos de la violencia narrada y no representada. La violencia y sus trágicos resultados están así presentes en el momento de la puesta en escena. Es la transformación en «realidad fingida, teatralizada» de lo que, hasta este momento, no pasaba de ser una descripción de la violencia, por brutal y sobrecogedora que esta resultase.

La existencia de reyes y príncipes tiranos, de gobernantes cuya norma de actuación política es la violación de todos los principios que rigen las relaciones humanas, surge en buen número de tragedias de los finales del siglo XVI y principios del XVII. Y aquí se plantea de nuevo el problema de la dramatización de la muerte de la víctima inocente, del chivo expiatorio. En realidad, y tal como decíamos líneas arriba, la destrucción de la víctima propiciatoria no es más que la puesta en escena, la ficción que reúne a las figuras inmersas en la lucha tribal, figuras que salen satisfechas por haber eliminado al agente que causa los enfrentamientos colectivos. Pero todo es ficción. La víctima no era culpable. Su asesinato es un puro ejercicio de ilusión que acaba con la tensión social. En el fondo, «las tragedias del horror» de finales de la centuria no son más que la representación de un asesinato ficticio, de asesinatos ficticios, cuyo referente, global y no específico ni preciso, está en las relaciones políticas y sociales del momento histórico en que las obras se escriben y,

en general, no se representan. Por algo sería. El referente oculto, la víctima, está en la vida colectiva de la España de Felipe II. Los trágicos de fin de siglo recurrieron a las convenciones de la tragedia para presentar en el tablado sus ideas acerca del poder. Y esas ideas no son una abstracción en torno a lo que fue el problema del ejercicio del dominio político en un tiempo remoto, el de Dido, Semíramis, Atila o el del fingido reino de León en la *Cassandra* de Virués —referentes lejanos—, sino un ejercicio de ocultación, de simbolización y de metafORIZACIÓN de la verdad histórica, la que les tocó vivir a Virués y a los demás autores trágicos de fin de siglo. Es decir, el referente inmediato, cercano, «honteux», usando la palabra de Barthes (1967), está en la España filipina, auténtica víctima sacrificada de modo velado en las tragedias. Ese es el verdadero fondo de la cuestión, el contenido político de estas tragedias. El sacrificio de la víctima, puramente teatral, es la ficción dramática que libera, que neutraliza la tensión social creada por los grupos instalados en el poder y eleva a la categoría de criatura rescatada y dignificada al colectivo de la España de la época. Los referentes directos no son más que una ficción superficial que oculta una verdad más profunda y trascendente, una realidad que esconde los padecimientos y muerte de la verdadera víctima, la colectividad sometida y aherrojada por un poder omnímodo.

La violencia más feroz está presente en numerosos pasajes de nuestras tragedias. Y como señalábamos líneas arriba, también aquí recurren los autores a la simple y pura descripción de lo que no ve el espectador. El caso del viruesino *Atila furioso* es claro. El cortesano Xanto narra al rey de los hunos cómo arremetieron las naves reales contra la embarcación enemiga:

Fue la galera en un momento entrada,  
quemando un fuego que se prendió airado  
municiones, soldados, chusma, ropa,  
mástiles, jarcias, remos, proa y popa (vv. 949-952).

El espectador no ve, frente a lo que señalábamos en el *Auto de la Pasión*, ningún signo no verbal que haga presente en escena lo que Xanto ha contado al rey Atila. La presentación de la violencia es menos directa, desde el punto de vista teatral, que la que se manifiesta en los ejemplos que vamos a examinar a continuación.

La ferocidad de los gestos violentos llega, en algún caso, hasta los extremos de lo inverosímil, cuando, por ejemplo, se pone en boca del príncipe irascible una frase que roza con lo cómico y grotesco. En la *Tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva, el protagonista pretende

violar a dos mujeres, Teodosia y Doriclea. Organiza un banquete con las dos víctimas y hace enterrar hasta la cintura al marido de la primera, Calcedio, y al padre de la segunda, Ericipo. Uno y otro presencian aterrados dicho banquete. Así intervienen los tres personajes siguientes:

TEODOSIA	Rey, no ofendas más mi gloria y mira aquella injusticia.
CALCEDIO	¡Tirano! ¿aquesta es justicia?
PRÍNCIPE	Buena está esta pepitoria <sup>2</sup> .

La invocación de la «pepitoria», el plato que come el Príncipe, en semejante trance más parece la demostración de que el exceso en la escenificación de la violencia lleva irremediamente a borrar los límites entre lo trágico y lo risible, entre lo doloroso y lo estrafalario y chocante. Cueva navegó aquí por unas aguas de difícil justificación y verosimilitud. Pero la violencia está ahí, hecha icono escénico en ese banquete cruel y ridículo, ridículamente cruel y cruelmente ridículo.

Dejo de lado otros muchos casos existentes en las tragedias de Virués, para terminar estas reflexiones con dos ejemplos tomados de las *Nise lastimosa* y *Nise laureada* del fraile gallego Jerónimo Bermúdez. Se trata aquí de la visión de la violencia contando con la presencia escénica de la misma. No es un relato de lo ocurrido antes o de lo que sucede fuera de la vista del público. Se trata de comentarios que están explicitando lo que ocurre en las tablas y van controlando lo que acaba de ocurrir o está ocurriendo sincrónicamente ante los ojos horrorizados del espectador. En las tragedias más clásicas suelen evitarse las muertes en escena. No ocurre lo mismo aquí.

En la *Nise lastimosa* el rey don Alonso se ve presionado por los cortesanos González, Pacheco y Coello para que ordene la muerte de Inés, la esposa de Pedro, el príncipe heredero. La cobardía del monarca permite la ejecución de la víctima:

REY	Mis manos lavo yo de aquesta sangre. Vosotros la tenéis a vuestro salvo. Vertelda, si os parece cosa justa quitar la vida a quien la dan los cielos.
COELLO	Esa licencia y nuestro celo basta. Vamos, Pacheco, vamos.

<sup>2</sup> Cueva, ed. de 1917, vol. II, p. 263.

GONZÁLEZ

Vamos, muera.

CORO PRIMERO Ya murió doña Inés. (vv. vv. 1602-1608).

El asesinato de Inés se lleva a cabo con rapidez y sin ninguno de los excesos violentos que se manifiestan teatralmente en el caso de la *Nise laureada*, donde llegan hasta el extremo de lo tolerable. De los tres asesinos de Inés, solo quedan dos en la *Laureada*, Coello y González. El tercero, Pacheco, ha huido a Aragón. La muerte de los dos cortesanos se teatraliza ante la vista del público. El mismo don Pedro, ya coronado rey, preside la ejecución llevada a cabo por el verdugo. El texto dramático va dando las órdenes precisas para la realización de la representación escénica. Cuando el verdugo citado emprende su feroz tarea, el Coro inicia un diálogo que marca progresivamente cada uno de los gestos que los actores han de llevar a cabo. Este es el pasaje. González le pide al verdugo que le ponga «esa venda sobre estos ojos» (v. 2114) y se despide de su amigo Coello, que será el último en morir:

CORO

Ay, cómo le apedaza ya el verdugo!

¡Qué sangre tan podrida corre d'él!

VERDUGO

No le hallo el corazón.

GONZÁLEZ

Pues ahí le tengo.

Búscale bien, que ahí le hallarás más fuerte  
que el de un león, y más leal y entero  
que el de un moro de Fez... (vv. 2123-2128).

Y el Coro comenta, poco después:

¡Ay, cómo le cuarteja y le apedaza

el corazón a ver qué tiene en él (vv. 2141-2142).

La muerte de Coello sigue el mismo modelo de teatralización, aunque aquí la víctima solo habla antes de que el verdugo inicie su actuación. Y es el coro quien controla, por medio de las didascalias implícitas pertinentes, la acción escénica del ejecutor de la decisión real. Dice así el texto:

¡Ay, cómo le trasanda las entrañas

para arrancalle el corazón hinchado!

¡Ay, cómo se le parte y desmigaja

a ver si halla en él algún milagro! (vv. 2180-2183).



La evidencia y la verosimilitud impiden la realización escénica total y plena de las didascalias aludidas. Partirse y desmigajarse el corazón requieren una serie de gestos e imitaciones de difícil ejecución, a menos que los extremos previstos por el texto dramático lleguen hasta unos límites innecesarios para llevar a cabo la representación de la violencia más acabada. El teatro no deja de ser una mimesis de la realidad. Y ya que no es la realidad misma, los límites de la imitación existen y son controlados por las posibilidades técnicas y por la mayor o menor sensibilidad del director escénico, del actor y, no olvidemos un agente fundamental, del público espectador.

La tradición estética del teatro griego clásico, que evitaba las muertes en escena, aunque no la violencia, sufrió una alteración considerable en manos del romano Séneca. Las tragedias de este autor abren las puertas a un terror que fue provocado y utilizado por los trágicos españoles de finales del siglo XVI, los «trágicos del horror». Restos de aquella tradición senequiana son los casos que hemos recogido y comentado. Dichos ejemplos, con variantes notables que podrían ampliarse echando mano de buena parte de las obras dramáticas de Virués, de Juan de la Cueva, de Lupercio Leonardo de Argensola, de Cervantes, de Bevilaqua, de Artieda, etc., vienen a concentrarse en torno a dos ejes que organizan la presentación escénica de la violencia: o bien recurren a la narración de unos hechos luctuosos, ya ocurridos fuera de escena, o a la descripción de determinados gestos violentos, y generalmente criminales, llevados a cabo en escena al mismo tiempo que dichos gestos se están haciendo realidad ante la vista del espectador. La descripción de tales gestos dirige, con las didascalias implícitas en ellos, todas y cada una de las acciones escénica que constituyen la violencia aludida.

Pero no olvidemos que estamos ante una ficción. A veces difícilmente realizable tal como prevén las didascalias. Y es una ficción que recoge los signos condicionados por un referente lejano, nunca por un referente cercano y directo, los signos característicos de una violencia que busca la eliminación de una víctima. Si en unos casos —Lucas Fernández— es la víctima propiciatoria que redime los pecados de la tribu, de la humanidad, en otros —Virués, Cueva, Bermúdez— la víctima es ese colectivo sometido a los vaivenes de la agitación, de la ambición y de la tiranía política. El modelo girardiano se da la vuelta y recoge también ejemplificaciones de otro orden, las que proponen acciones en las que la víctima es la tribu controlada, aplastada y eliminada por la acción de

unas minorías gobernantes. Y el final mostrará cómo dicha tribu, reducida a la condición de víctima, se transforma en el verdadero agente de la reconciliación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, «Le discours de l'histoire», *Social Science Information/Information sur les Sciences Sociales*, 6, 1967, pp. 65-75.
- Bermúdez, Jerónimo, *Nise lastimosa. El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- *Nise laureada. El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Cueva, Juan de la, *Tragedia del príncipe tirano*, en *Comedias y tragedias de Juan de la Cueva*, ed. de Francisco A. de Icaza, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1917, vol. II.
- Fernández, Lucas, *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, edición, prólogo y notas de Alfredo Hermenegildo, Madrid, ESCELICER, 1972.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset, 1972.
- , *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Éditions Grasset, 1978.
- Virués, Cristóbal de, *Atila furioso. El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

