

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

# VIOLENCIA Y MUJER EN LA DRAMATURGIA DE ROJAS ZORRILLA<sup>1</sup>

*Teresa Julio*  
*Universitat de Vic*

## I. INTRODUCCIÓN

El teatro del Siglo de Oro es un teatro violento. Los asesinatos premeditados, los homicidios involuntarios, los duelos entre caballeros honrosos y deshonorados, las guerras más devastadoras y despiadadas, los raptos de virginales doncellas, o las voluntades compelidas por una autoridad paterna, regia o circunstancial... son una buena muestra de los diferentes tipos de agresividad que se desplegaron en las tablas del XVII. Todos esos lances atrajeron a unos escritores que los convirtieron en material dramático para ofrecerlos a un público que, al parecer, era sensible a la acción y a la venganza.

Los dramaturgos áureos —Lope, Calderón, Moreto, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla, entre otros muchos— se acercaron a la historia antigua o a la contemporánea, a la mitología, a la literatura, a la Biblia, o a su

<sup>1</sup> Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación titulado *Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla* (FFI2011-25040), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010*, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, y en el grupo de investigación consolidado «Estudios de género: traducción, literatura, historia y comunicación» (GETLIHC) de la Universitat de Vic (AGAUR, SGR-833; 2009-2013).

propia imaginación para reproducir en escena los casos más escabrosos o sanguinarios que es capaz de concebir el cerebro humano.

A propósito de Rojas, en su día Cotarelo dijo que «su atrevimiento le condujo a idear situaciones ultratrágicas»<sup>2</sup>, y Wilson y Moir afirmaron que «es un autor que se complace en lo macabro; [...] acumula horrores sobre horrores en violentos dramas de venganza»<sup>3</sup>. Se creó así —a partir de estas y otras opiniones de la crítica del XIX y XX— la imagen de un Rojas hiperdramático, cuyo mito intenté desmontar hace años, llegando a la conclusión de que:

El hiperdramatismo de Rojas no consiste, pues, en la acumulación de crímenes sangrientos o truculentos (no hay ni más ni menos que en otras tragedias, e incluso suele ser más moderado que las propias fuentes), sino en la selección de los temas, en la presentación efectista de los sucesos y en cómo se alterna el horror y la risa en una misma obra<sup>4</sup>.

Me acerco de nuevo a la violencia en su teatro para abordar la relación de ésta con la mujer, y amplío el abanico de piezas dramáticas, ya que en aquel entonces, me centré únicamente en las «tragedias de sangre» o «tragedias de venganza», para seguir con la clasificación de MacCurdy<sup>5</sup>.

## 2. MUJERES VIOLENTAS Y MUJERES VIOLENTADAS

A nadie se le escapa que uno de los recursos más explotados de la comedia áurea es la mujer como elemento desencadenante de la violencia en escena. Son damas que se convierten en el objeto de disputa de dos caballeros, o damas «cuyo templo del honor» ha sido mancillado bajo una falsa promesa de matrimonio. En estos casos, el duelo entre los implicados o la recuperación de la honra perdida corre siempre a cargo de los caballeros afectados, o de los padres o hermanos —celadores del honor familiar—, según se tercie. Son hombres, en definitiva, quienes resuelven sus diferencias.

No me referiré aquí a los casos de violencia masculina en los que la mujer actúa únicamente como detonante del conflicto dramático,

<sup>2</sup> Cotarelo, 2007, p. 119.

<sup>3</sup> Wilson y Moir, 1974, p. 206.

<sup>4</sup> Julio, 2000, p. 203.

<sup>5</sup> MacCurdy, 1958.

puesto que, además de ser muy frecuentes y, en consecuencia, poco significativos, son resueltos por varones. Mi propósito en este trabajo es acercarme a aquellas comedias en las que la mujer actúa como ejecutora de violencia, esto es, como verdugo, o como receptora de violencia, es decir, como víctima. Esta aproximación nos permitirá distinguir entre mujeres violentas y mujeres violentadas, y ver de qué índole son las afrentas que aparecen en escena. En algunas ocasiones ambas figuras pueden converger en una sola, concretamente cuando al ultraje femenino sea ella misma quien responda con la venganza.

### 2.1. *La mujer como ejecutora de violencia*

La mujer como ejecutora de violencia es una mujer ofendida que se ha erigido en vengadora, ha decidido tomar la justicia por su mano y resolver ella misma el conflicto dramático. Esta mujer violenta puede ejercer la agresión contra sí misma —y la respuesta a esta medida es el autocastigo y el suicidio— o contra un tercero, en cuyo caso nos hallamos ante el asesinato o la inducción al asesinato.

#### 2.1.1. *El autocastigo y el suicidio*

La imposibilidad de ejecutar la venganza en un tercero y un falso sentido de culpabilidad lleva a algunas protagonistas de Rojas al autocastigo y al suicidio. La agresión contra sí mismas presenta diferentes grados: desde la venganza de Blanca, en *Casarse por vengarse*, que se materializa en la aceptación del casamiento con el Condestable —ser al que detesta—, hasta la inmolación de Lucrecia, pasando por el suicidio de Cleopatra, en *Los aspides de Cleopatra*, o de Florinda, en *Numancia destruida*, y el pseudosuicidio de Julia en *Los bandos de Verona*. La sensación de culpabilidad no escapa a ninguna de las auténticas suicidas, que creen ver en su propia muerte la única salida posible a la desgracia. Rojas las hace sentirse culpables, aunque ninguna de ellas lo sea, ya que es el único modo de justificar el suicidio.

Blanca se venga de sí misma porque se considera culpable de haber creído en la palabra de matrimonio de Enrique, de haber sido demasiado ingenua, y ve en el autocastigo la única salida:

¿Qué haré yo para el castigo  
que debo a mi misma sangre?,  
¿cómo me dará yo muerte  
pues de tan viles ultrajes

yo sola tengo la culpa?,  
 ¿cómo podré castigarme  
 yo misma? Mas ya sé el cómo.  
 ¿No me ha dicho aquí mi padre  
 a fuerza de mi obediencia  
 que con el Conde me case?  
 Pues ¿qué mayor muerte quiero  
 si le aborrezco constante  
 para vengarme de mí? (vv. 999-1011).

La decisión que toma Blanca es suicida, en sentido metafórico, pero suicida, porque su resolución la conducirá inexorablemente a la muerte. Además, en este drama, el “ofensor”, aquel que ha faltado a su palabra, es el rey, y no puede tomar venganza en él, ni en él ni en nadie que no sea ella misma.

¿Y contra quién ha de clamar venganza Lucrecia, en *Lucrecia y Tarquino*, si el mismo violador es la máxima autoridad que ejecuta la justicia? No hay una solución viable para ella, no hay modo de resolver honrosamente el conflicto escénico, no hay vuelta atrás ni enmienda posible. Ella, que representaba la castidad, ha quedado desencajada del entramado del que formaba parte y, aun sin culpa, es culpable —o más exactamente, responsable— de la deshonra que al final de la pieza recae sobre su esposo Colatino: «¿A dónde iré por venganza?» (v. 2130), exclama ante el resto de personajes que acuden a oír de su propia boca el relato del acoso y la violación de Sexto, «vengarme yo de [mí] misma / será venganza de todos» (vv. 2148-2149): «*Dase con la daga*» (+2155). Después del abuso, la existencia de Lucrecia carece de sentido; obsérvese el excepcional dramatismo del v. 2084 en el que ella afirma sobre sí misma: «Ya no es Lucrecia, Lucrecia». Se produce así la autoinmolación de la protagonista, que da su vida para salvar el honor de su esposo. Es la única salida digna para que Colatino recupere su honra.

En *Los áspides de Cleopatra*, es la desesperación la que conduce a Cleopatra al suicidio. La reina de Egipto se mata por amor: «Yo muero, y muero de amor» (p. 440) confiesa. Al descubrir el cadáver de Marco Antonio, «*Pónese un áspid en un brazo y otro en otro*». Es de nuevo un autocastigo, pues a la angustia de vivir sin Marco Antonio se une la culpa de su muerte. El general romano se ha suicidado porque ha creído que Cleopatra estaba muerta, cuando, en realidad, ella solo había fingido que se arrojaba al mar: «Fingí que al mar me arrojaba, / y en una gruta silvestre [...] / he estado hasta ahora oculta» (p. 440).

Si la desesperación determina la resolución de Cleopatra, también alienta el sacrificio de Florinda en *Numancia destruida*. El suicidio de la joven numantina es el resultado de la decisión unánime de todo un pueblo, que, ante el cerco de Cipión, se decide por la inmolación colectiva. Florinda opta por envenenarse (vv. 2429-2431) y, cerca ya de la muerte, justifica su determinación: «La fama a morir me obliga» (v. 2477), porque esa es la consigna que se ha dado a la población: primero morir con honra que vivir sin ella bajo el yugo romano.

También al veneno recurre otra protagonista de Rojas, Julia en *Los bandos de Verona*. Su padre la obliga a aceptar un matrimonio por la fuerza, pero ella prefiere morir antes que casarse con el conde Paris y para ello decide tomar una poción que acabe con su vida; por suerte, no será peligrosa, sino un simple bebedizo morfeico, pero eso no lo sabe su padre ni ella, que está determinada a poner fin a sus días. En este caso no hay propiamente suicidio, sino un pseudosuicidio. Y la razón por la cual no se consuma el delito es porque ella no es ni se siente culpable, y su muerte no puede, a diferencia de las otras suicidas, justificarse.

### 2.1.2. *El asesinato*

Los asesinatos perpetrados por mujeres son poco frecuentes en el teatro del toledano. Éstos se dan en las comedias de venganza de origen mitológico, como *Progne y Filomena* y *Los encantos de Medea*, o en el drama de honor conyugal *Cada cual lo que le toca*. Y en todas las piezas, el asesinato sucede entre bastidores.

En el primer caso, Filomena se venga de Tereo, que, olvidando el deber conyugal que tiene para con su esposa Progne, la ha violado. Ella misma resuelve su ofensa con el regicidio. Desde *Dentro*, oímos las últimas palabras de Tereo, identificando así la mano asesina que no vemos: «Filomena, tú me has muerto» (v. 3409).

En el segundo, la cruel Medea, repudiada por Jasón, da muerte a sus propios hijos y se convierte en la infanticida por excelencia. Al igual que en el caso anterior el asesinato de los niños ocurre fuera del escenario. A allí solo llega la voz de un niño que describe lo que el espectador no percibe: «¡Que nos da muerte!» (v. 2003), grita desde dentro, y el resultado de la acción de Medea aparece en forma de cuadro visual: «[Medea] Corre la cortina y [Jasón] halla a sus hijos degollados» (+2095). En su camino hacia la venganza, también acaba con la vida del padre de Jasón, Esón, y de su prometida, Creúsa. «Medea sabe cómo infligir a su esposo el

máximo castigo, la pena más terrible, por eso lo deja con vida y con el dolor de haber perdido a los suyos y ser el responsable de ello»<sup>6</sup>.

Fuera ya del ámbito mitológico-legendario, Rojas nos ofrece a otra vengadora asesina en *Cada cual lo que le toca*. Isabel da muerte a don Fernando, pretendiente que en otro tiempo la deshonró y la abandonó. Ante el regreso del caballero y la imposibilidad de que su actual esposo, don Luis, tome venganza en él por falta de carácter, Isabel decide actuar y ejecutar sentencia, y así comunica al esposo el resultado de su empresa: «Ya le di sangrienta muerte» (v. 3412), resolviendo ella misma el conflicto y la deshonra.

También incluyo dentro del grupo de las asesinas a las instigadoras al asesinato. Una muestra paradigmática nos ofrece *Morir pensando en matar*. La ejecución material del regicidio corre a cargo de Leoncio, que aguijado por Rosimunda, acaba con la vida de Alboino. Se trata de lo que podríamos llamar un “asesinato indirecto”. Y una situación que guarda cierta similitud se aprecia en la muerte de la madre de Jasón en *Los encantos de Medea*: un regicidio perpetrado por un hombre, pero tras el cual se halla el ingenio de una mujer: Medea. Ésta, haciendo uso de sus poderes maléficos, ha transformado a la reina en una doble de sí misma, de modo que Esón, ansioso por matar a Medea, confunde a su esposa con la bruja de la Cólquide y la reina, huyendo de él, que la persigue con una daga, se despeña. La función de Medea como inductora al asesinato es incuestionable.

## 2.2. La mujer como receptora de violencia

Para acercarnos a la mujer como receptora de violencia, esto es, como víctima o mujer violentada, conviene distinguir entre la violencia física y la psicológica, aunque reconozco por adelantado que en algunos casos será difícil hacer este deslinde bien porque los límites entre una y otra son debiles, bien porque una es consecuencia de la otra y no pueden desligarse de modo tangible.

### 2.2.1. Violencia física

La violencia física no se muestra de una manera explícita en escena, sino que se incorpora a ella por medio la relación de algún personaje que ha visto o ve algo que está más allá de las tablas (por ejemplo, el

<sup>6</sup> Julio, 2012, p. 186.

relato de batallas cruentas) o a través de las voces de los personajes que se encuentran «*Dentro*», como hemos visto en los ejemplos anteriores. Considero violencia física cualquier tipo de agresión que atente contra la integridad del personaje, desde la simple amenaza verbal al asesinato, pasando por la laceración, el acoso, los intentos de violación o la violación consumada.

En la dramaturgia de Rojas Zorrilla, la amenaza más leve se reduce a la intimidación verbal protagonizada por los graciosos. Una muestra de ello se observa en las continuas amenazas que Tronco profiere a Olalla en *Numancia cercada* en sus peleas matrimoniales: «Mas que os rompo la cabeza, / Olalla, si no calláis» (vv. 620-621), «me obligaréis a que aquí / os ponga en somo [encima] las manos» (vv. 634-635), «que os le tengo de quebrar / en las costillas» (vv. 656-657), «¿Queréis, Olalla, que os dé, / bien dados, dos mojicones?» (vv. 692-693), etcétera. Todo ello no pasa de ser simple palabrería y no es más que el producto del alarde fanfarrón de Tronco, que nunca llega a ponerle la mano encima; pero es curioso que, en las discusiones entre ellos, el gracioso recurra siempre a la amenaza física (al golpe, la azotaina, el palo) al tiempo que ella acude al insulto, centrado básicamente en la pusilanimidad o limitación intelectual del marido. Es el enfrentamiento entre la fuerza varonil y el ingenio femenino como armas de defensa.

La amenaza física más trágica la hallamos en los dramas de honor conyugal, donde las protagonistas ven en peligro su existencia tras ser perseguidas por los esposos, armados con la espada o la daga en mano, y se ven obligadas a huir para evitar una muerte segura. Así sucede en *Cada cual lo que le toca* o *Casarse por vengarse*.

Cuando la amenaza se materializa, nos adentramos en el terreno de la agresión física plena. El ejemplo más ilustrativo en la dramaturgia del toledano es el corte en la lengua que Tereo hace a Filomena para que ésta no pueda confesar el delito que él ha cometido. Siguiendo la norma del decoro marcada por la preceptiva, la mutilación ocurre *Dentro* y «*Sale Filomena, bañada en sangre, suelto el cabello, y sin chapines*» (+2114).

La agresión llevada a sus últimas consecuencias desemboca en el asesinato, como el perpetrado por el Condestable en *Casarse por vengarse*, drama representativo de lo que hoy llamaríamos violencia doméstica. Los celos y las sospechas llevan al Condestable a encerrar a la esposa en casa, echar llaves nuevas en todos los cuartos, impedirle la salida de la



quinta y a acabar con su vida arrojándole encima un falso tabique para que la muerte de Blanca pase por un accidente.

En esta tragedia, la muerte de la joven pone fin al doble acoso al que se ha visto sometida. Por un lado, el acoso de Enrique, su exprometido, que con sus imprudentes visitas a la quinta solo empeoraba su situación al despertar las sospechas del marido, y ha sido víctima del asedio del marido, que la ha tenido encerrada y continuamente vigilada, como he indicado. Y el acoso ha de entenderse también como una manifestación de la violencia, ya que es un tipo de coacción emocional y física en el que la mujer violentada ve su espacio interpersonal trasgredido por la presencia constante de una figura no deseada, y las huellas psicológicas que deja provocan ansiedad y angustia.

Al igual que Blanca, Isabel, en *Cada cual lo que le toca*, sufre el acoso de don Fernando, que, aun sabiendo que ella está casada con don Luis, intenta por todos los medios entrar en la casa para encontrarse con ella.

Frente al acoso trágico de los dramas anteriores, podemos señalar el acoso semitrágico de Isabel en *Entre bobos anda el juego*. Don Luis es el prototipo del acosador físico, sigue a doña Isabel a todas partes, no la deja a sol ni a sombra; su sola presencia importuna a la joven:

Ese hombre me ha de matar:  
ha dado en no me dejar  
en casa, calle ni prado.  
Con una asistencia rara  
si a la iglesia voy, allí  
oye misa junto a mí;  
si para el coche, él se para;  
si voy a andar, yo no sé  
cómo allí se me aparece;  
si voy en silla, parece  
mi gentilhomme de a pie;  
y en efecto, el tal señor  
que mi libertad apura,  
visto es muy mala figura,  
pero escuchado es peor (vv. 106-120).

No obstante, este acosador es ridículo y su asedio es cómico para el espectador, no para doña Isabel. Don Luis es un lindo inofensivo, pesado, pero no agresivo, y grotesco como los restantes personajes de la comedia.

En el teatro de Rojas, el amor mal entendido y los celos injustificados desencadenan un torrente de violencia contra la mujer. El antago-

nista de la comedia, el tercero en discordia, está tan seguro de su poder seductor que es incapaz de admitir una negativa por respuesta. Por ello, su seguridad se transforma en agresividad cuando la dama no accede a sus insinuaciones amorosas; se desata así un conflicto en el que la fuerza bruta es la reacción inmediata a lo que él considera una ofensa. La violencia del antigalán se traduce en el secuestro de doncellas, en intentos de violación o, en el peor de los casos, en violaciones consumadas. Y, ante todos estos delitos, el agresor es incapaz de asumir el brutal acto que ha cometido y vuelca la culpa sobre la inocente víctima. Como señala Pedraza, «estos amantes extremados y violentos desdibujan, en su desvarío moral, los límites del amor y del delito. Su pasión sirve de coartada a sus agresiones»<sup>7</sup>.

En *Sin honra no hay amistad*, don Bernardo, acompañado de seis enmascarados, aprovechó el silencio y la complicidad de la noche para robar a doña Inés de su casa, y ese rapto fue el resultado del continuo desdén de la dama. El agresor justifica el secuestro de la joven como la consecuencia lógica y natural de su indiferencia:

Hice por logarte extremos,  
y por si no te aseguras,  
te dije aquellas ternuras  
que usamos los que emprendemos;  
mil papeles te escribí,  
mil dádivas desechaste,  
mil afectos me escuchaste,  
mil paseos repetí;  
y como mi amor me abrasa,  
creyéndote tan constante  
como eres agora amante,  
a robarte fui a tu casa (p. 299).

El abuso por la fuerza es recurrente en el teatro de Rojas —y en el del Siglo de Oro, en general— porque permite desencadenar asuntos de honra. Sirvan como muestra el asedio de don Mendo, en *Del rey abajo, ninguno*, que intenta abusar de Blanca, la esposa de García del Castañar; el de don Andrés, en *La traición busca el castigo*, que acosa e intenta violar a Leonor, aprovechando la partida de don Juan: «de un honor y de un amigo / ladrón y traidor me vuelvo» (p. 246), o el del Marqués, en *Peligro en los remedios*, que entra en la habitación de Violante con el

<sup>7</sup> Pedraza, 2003, p. 129.

propósito de forzarla. Y este acoso sexual no es más que la antesala de la violación o del intento de violación.

El ritual siempre es el mismo. Todo comienza con el cortejo a la dama, casada o no, y, al no obtener una respuesta favorable a su despliegue de atenciones y encantos, empieza el acoso del agresor, que recurre a la fuerza. Ese comportamiento adopta el príncipe Rugero, en *No hay ser padre siendo rey*, que desde el principio se ha propuesto conseguir a Casandra por fuerza o de grado y explícitamente confiesa sus intenciones: «Viven los hermosos cielos, que encargaré a la violencia / lo que no ha podido el ruego» (vv. 1200-1202). E idénticos versos salen de la boca de don Alonso, en *No hay amigo para amigo*, cuando le pide a don Lope que le facilite el acceso a la casa de Estrella: «De la noche en el silencio / encargaré a la violencia / lo que no ha podido el ruego» (vv. 1078-1080). El agresor se obsesiona con esa pasión no correspondida y, cegado por su obcecación, convierte a la dama, hasta entonces sublimada, en enemiga y bastión que derribar. Octaviano, en *Los áspides de Cleopatra*, sigue en la misma línea que los anteriores antigalanes: «Quiero llevarme a Cleopatra, / donde a los cielos prometo / hacerla posible mía, / a la violencia o al ruego» (p. 437a). Y otro ejemplo más nos lo proporciona Alejandro, en *El más impropio verdugo*, donde dice explícitamente que quiere «gozar a Diana / por fuerza» (p. 171c). Estas actitudes llevan a Matas Caballero a afirmar que

Los amantes que no son correspondidos y han decidido forzar a la dama se muestran pertinaces en su decisión, de forma que lejos de arrepentirse, persisten en su empeño de violarla, como si de ese modo se vengaran del desdén sufrido, obteniendo el premio que creían merecer<sup>8</sup>.

El agresor justifica su acción porque su «cortejo fracasado» —en palabras de Pedraza<sup>9</sup>— lo ha convertido en víctima: si la dama hubiera accedido a sus ruegos, él no se habría visto en la tesitura de violarla. Ella es la única culpable. Como se advierte, un modo de justificar lo injustificable, de cargar de culpa a la víctima y de revestir de impunidad el delito.

Todos estos ejemplos son intentos de violación. La violación consumada la hallamos en dos tragedias de origen mitológico: *Progne* y

<sup>8</sup> Matas, 2008, p. 341.

<sup>9</sup> Pedraza, 2003, p. 128.

*Filomena y Lucrecia y Tarquino*. No me detendré en ellas porque es de sobra conocido el abuso de Tereo, en el primer caso, y de Sexto Tarquino, en el segundo<sup>10</sup>.

### 2.2.2. Violencia psicológica

Por violencia psicológica hemos de entender cualquier tipo de agresión que atente contra la dignidad de la persona y cualquier tipo de coacción emocional que condicione su libertad. Así, la humillación y el sometimiento no dejan de ser dos manifestaciones de este tipo de violencia. La primera se da en las damas burladas. Se trata de mujeres que han cedido a los requerimientos amorosos de un caballero, que, bajo una falsa promesa de matrimonio, ha conseguido sus favores sexuales. Una vez éste ha alcanzado su propósito, esto es, ha satisfecho sus instintos más básicos, su interés por la doncella se desvanece y su reacción inmediata es la del desprecio. Tal vez el caso más significativo de estos donjuanes al uso nos lo ofrece el altanero conde de Belflor en *Obligados y ofendidos*, o el engreído Federico de *El más impropio verdugo*. Ambas Casandras —casualmente las dos damas llevan el mismo nombre— ven cómo a la frustración de sentirse engañadas se les une el desprecio con el que el galán las aparta de su lado.

Asimismo hoy en día concebiríamos los matrimonios forzosos como un tipo de violencia psicológica en tanto que doblegan la voluntad de la mujer y la anulan como persona. Ésta, sujeta a la obediencia paterna, tiene que aceptar una unión no deseada. Entendemos así la angustia de doña Isabel, en la comedia de figurón *Entre bobos anda el juego*, que ve cómo se desmorona su mundo al ir conociendo datos acerca de su prometido don Lucas del Cigarral; o a la Leonor de *Primero es la honra que el gusto*, cuyo padre quiere casarla con un caballero galán, noble y rico, «pero necio», como apostilla la joven.

### 3. CONCLUSIONES

Empezaba este trabajo señalando que el teatro del Siglo de Oro era un teatro violento, y este rápido repaso por la dramaturgia de Francisco de Rojas Zorrilla nos lo ha demostrado; nos ha permitido acercarnos a todo un desfile de delitos punibles: autocastigos, suicidios, asesinatos, in-

<sup>10</sup> La violación de Progne ha sido analizada detenidamente por Arenas Cruz, 2008, y Matas, 2008.

ducciones al asesinato, insultos, agresiones físicas, raptos, violaciones, intentos de violación, humillaciones, acosos... y todos ellos presentan dos denominadores comunes: 1) tienen como protagonista a la mujer, bien en su condición de verdugo o de víctima; y 2) los desencadenantes de la violencia en escena son el amor, bien o mal entendido, y la venganza.

La relación entre la violencia y la mujer en el teatro de Rojas nos ha llevado a distinguir entre mujer violenta y violentada o, lo que es lo mismo, entre la ejecutora y la receptora de violencia. Y lo más destacable es que la mujer, tanto en un caso como en otro, siempre aparece como culpable. Filomena y doña Isabel son culpables de asesinato, y Medea, además, de inducción al asesinato, al igual que Rosimunda. Las suicidas también lo son porque sobre ellas recae un enfermizo y equivocado sentido de culpabilidad que solo sirve para justificar moralmente su muerte; y, más aún, hasta las mujeres acosadas sexualmente (Blanca, Leonor, Violante) o violadas (Filomena o Lucrecia) aparecen a ojos del agresor como incitadoras al abuso.

Parece que la mujer en manos del toledano no arrastra más que culpabilidad cuando la violencia se impone en escena. No importa cuál sea su condición —reina, noble, villana o campesina—, ni en qué género se inscriba la pieza en que aparece —comedia o tragedia—, siempre tiene las de perder, y ha de cargar con el estigma del pecado, si se analiza su actuación desde un punto de vista religioso, o con el de la deshora, si el prisma desde el que se la juzga es social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arenas Cruz, María Elena, «Paradoja y metonimia en el discurso femenino de la venganza en cuatro tragedias», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 505-514.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, ed. de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias de Toledo, 2007 [1911].
- Julio, Teresa, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: innovación o continuidad», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, vol. 10, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000, pp. 179-207.
- Julio, Teresa, «La madre o la (in)visibilidad de un personaje dramático en Rojas Zorrilla», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. de

- Luciano García Lorenzo, Madrid, Ed. Fundamentos / RESAD, 2012, pp. 163-196.
- MacCurdy, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- Matas Caballero, Juan, «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. Desnudo y violencia», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 327-360.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Roberto Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 113-133.
- Rojas Zorrilla, Francisco, *Cada cual lo que le toca*, en *Teatro antiguo español*, ed. de Américo Castro, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1911, pp. 1-122.
- *Casarse por vengarse*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. I*, ed. de Teresa Julio, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 417-551.
- *Del rey abajo, ninguno*, ed. de Brigitte Wittman, Madrid, Cátedra, 1982.
- *El más impropio verdugo*, ed. de Ramón Mesonero Romanos, LIV, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 169-190.
- *Entre bobos anda el juego*, ed. de Maria Grazia Profetti, Barcelona, Crítica, 1998.
- *Los aspides de Cleopatra*, ed. de Ramón Mesonero Romanos, LIV, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 421-440.
- *Los bandos de Verona*, ed. de Ramón Mesonero Romanos, LIV, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 367-388.
- *Los encantos de Medea*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas*, ed. de Teresa Julio, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa.
- *Lucrecia y Tarquino*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Albuquerque, New Mexico University of New Mexico, 1963.
- *Morir pensando matar*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 5-126.
- *No hay amigo para amigo*, ed. de Rafael González Cañal, *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. I*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 21-143.
- *No hay ser padre siendo rey*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. I*, ed. de Enrico di Pastena, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 147-276.
- *Numancia cercada*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Porrúa, 1977.
- *Numancia destruida*, ed. de Raymond R. MacCurdy, Madrid, Porrúa, 1977.
- *Obligados y Ofendidos*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. II*,

- ed. de José Ignacio González Hurtado, Juan José Pastor Comín y Francisco J. Vaquero López, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 13-164.
- *Peligrar en los remedios*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas. II*, ed. de Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 299-442.
- *Primero es la honra que el gusto*, ed. de Ramón Mesonero Romanos, LIV, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 441-452.
- *Progne y Filomena*, en Francisco de Rojas Zorrilla, *Obras completas III*, ed. de Juan José Pastor Comín, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 425-576.
- *Sin honra no hay amistad*, ed. de Ramón Mesonero Romanos, LIV, BAE, Madrid, Real Academia Española, 1952, pp. 295-318.
- Wilson, Edward M. y Moir, Duncan, *Historia de la literatura española, Siglo de Oro: Teatro*, Barcelona, Ariel, 1974.