

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

LA COMICIDAD DE LA VIOLENCIA: DE LA RUEDA A LA VEGA

Jesús Murillo Sagredo
Universidad de La Rioja-IER

¿Puede llegar a ser un tema tan serio como la violencia un hecho risible y con una evidente función cómica en el teatro áureo español? Para responder a esta cuestión he repasado los *Pasos* de Lope de Rueda y la comedia de Lope de Vega *El rufián Castrucho*.

En las obras antes mencionadas, acotando más la búsqueda de esta respuesta, me he centrado en los episodios de “violencia física” que aparecen en escena, por ser los más evidentes a la recepción del público, dejando de lado la violencia verbal, que si bien la hay y cumple su cometido, no ejemplifica tanto ni tan bien nuestro objeto final.

Antes de entrar a hablar sobre los motivos violentos de la producción dramática del batihaja sevillano, es conveniente trazar las líneas que sobre el mismo nos van a ayudar a seguir esta pista violenta.

En primer lugar, cabe destacar que los personajes de los pasos del autor sevillano son en su totalidad gente del pueblo y de bajo estrato social: criados y amos, gitanos, negras, «simples» y lacayos como los nomina Rueda. Estos personajes nos acercan a una realidad social de la España del siglo XVI concreta y cuyo tratamiento por parte de Lope de Rueda es evidentemente cómico incluso con la violencia como veremos más adelante.

En segundo lugar, ese contexto social nos lleva a pensar, como así ocurre, que los signos de violencia que se muestran en los *Pasos* lo son

de un tipo que podríamos dar en llamar aquí «violencia social», esto es, una violencia que se ejerce a diario de forma explícita, arraigada y asumida por el pueblo hasta el punto de llegar a no escandalizarlo al verla, sino que, como se verá, solo procura la risa en el espectador si se producía en una representación.

Y en tercer lugar, habría que destacar el uso por parte de Lope de Rueda de una comicidad elemental y poco desarrollada, tanto en las acciones como en los gestos, que nace de la necesidad de dar gusto (e incluso reposo mental) al espectador con el paso, bien como pieza intermedia en la comedia o bien como texto dramático breve.

Es en este punto cuando nos damos cuenta de que los gustos del espectador actual no han evolucionado y que el espectador/oyente sigue riéndose con la violencia infligida al prójimo, en aquellos años por los palos que se daban entre los personajes y hoy por las situaciones hilarantes con violencia de por medio que aparecen en la última *sitcom* producida en Hollywood, bien sea violencia individual o violencia ejercida.

En una lectura rápida sobre los pasos del batihoga sevillano, advertimos que la violencia está presente casi en la totalidad de los mismos, pero como ya hemos acotado al inicio de esta intervención, sobre 24 pasos atribuidos a Lope de Rueda y editados en diferentes Compendios, Comedias y Coloquios por Juan de Timoneda¹, de aquí en adelante se van a tratar únicamente los que contienen «violencia física» y para ello hemos establecido un cuadro:

De <i>El Deleitoso</i>	Paso primero.
	Paso sexto.
	Paso séptimo.
Del <i>Registro de Representantes</i>	Paso cuarto.
	Paso quinto.
De la comedia <i>Armelina</i>	Paso de Guadalupe y de Mencieta.
Del <i>Colloquio de Camila</i>	Paso de Pablos Lorenzo y de Ginesa su mujer.

Con todo, para hablar de violencia física en teatro breve de Lope de Rueda y sin entrar en largas disquisiciones sobre las influencias italianas y la génesis del mismo pues ya hay diferentes estudios que lo analizan y no es el cometido de este artículo, debemos llamar la atención sobre el estudio tipológico de los *lazzi* que catalogó César Oliva (1988) sobre

¹ El texto de los *Pasos* utilizado para este trabajo es el establecido por Canet Vallés, 1992, pero modernizo grafías.

los pasos del escritor sevillano. A este respecto, Oliva presta atención a uno, denominado «dar palos»², y que encontramos de forma explícita en los pasos seleccionados.

En el primer paso de los siete de *El Deleitoso*, llamado por la crítica moderna *Los criados*³ advertimos esa violencia física cuando el criado Alameda golpea a su amo Salcedo, creyendo que la sombra de su oreja era una araña, lo que detonará una tunda de palos fuera del escenario por parte de Salcedo a sus criados:

ALAMEDA. Sepa vuesa merced de como él entró yo ya'staba allí, y púsose entre platos y tomó al tiempo que yo dije.

SALCEDO. ¿Qué miras, villano? ¿Por qué me diste?

ALAMEDA. ¡San Jorge, Sant Jorge!

SALCEDO. ¿Qué's eso, araña? ¡Mátala, mátala!

ALAMEDA. Espere, señor, que allí se quedó.

SALCEDO. ¡E, mírala!

ALAMEDA. No, no, señor, que no's nada; la sombra de la oreja era, perdone vuesa merced.

En el sexto paso de *El Deleitoso* (*Pagar y no pagar*⁴), se concluye con una riña violenta en la que, tras un mal gesto por parte del ladrón Sadamel, el simple Cevadón, responde a puñetazos:

CEVADÓN. Qu'él los pagará, aunque se pea.

SAMADEL. ¿Qué he de pagar?

CEVADÓN. Los dineros que me quisistes hurtar.

SAMADEL. Tomá una higa para vos, don villano.

CEVADÓN. Pero tomad vos esto, don ladrón tacaño.

BREZANO. ¡Eso, sí, dale!

CEVADÓN. ¡Aguardá, aguardá!

El paso séptimo (*Las aceitunas*), donde Águeda propina a su hija una bofetada por la posible desobediencia a su mandado, acatando el precio de la venta de las aceitunas a un valor y no a otro, precio fijado por el padre.

² Oliva, 1988, p. 72.

³ De la Barrera, 1969, p. 347.

⁴ Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, p. 155.

En el caso de los tres pasos correspondientes al *Registro de Representantes*, vemos que a tal punto se lleva la violencia en escena, que la crítica no ha dudado en sobretitular el paso como *La generosa paliza*. En él, el amo Dalagón busca una libra de turriones e interroga a sus cuatro criados, acusándolos de haber sido ellos quienes se la han comido, y pegándoles a cada uno. Cuando su criado Guillemillo le hace recordar que fue él mismo quien los encerró para que no se comiesen el turrón, el mismo amo que antes les pegaba, trata de sobornarlos, pero sus criados, rechazando el soborno, se abalanzan sobre Dalagón devolviéndole los palos anteriormente repartidos:

PANCORVO. Eso es, señor. En cuanto a su propuésito, aguarde un tantico. ¡Mochachos, a consulta! Tú, Perico, ¿quies turriones?

PERIQUILLO. Yo, ni aun vellos.

PANCORVO. ¿Y tú, Guillemillo?

GUILLEMILLO. Yo, ni aun gustallos.

PANCORVO. ¿Y tú, Gasconillo?

GASCÓN. Yo, botats los sus la fiorca.

PANCORVO. ¿Queréis que nos esquitemos todos de la paliza?

TODOS. Sí.

PANCORVO. ¿Tú no le volverás tu parte?

PERIQUILLO. ¡Pues no!

PANCORVO. Pues aguardad. Mosamo, oiga, si manda.

DALAGÓN. ¿Qué quieres?

PANCORVO. Allegue a conversación, que ya'stamos concordados.

DALAGÓN. ¿Y es...?

GASCÓN. Señor, acró es la concordanza: carayson, caralaysones! Tom'ahí, manjar vos podíes las turriones!

DALAGÓN. ¡Paso, paso!

PANCORVO. ¿Pasáis? Pues yo envido.

GUILLEMILLO. Yo, lo que puedo.

PERIQUILLO. Yo, lo que alcanzo (pp. 190-191).

El otro paso señalado, *El rufián cobarde*, nos interesa por ser un paso intermedio entre el *miles gloriosus* de la comedia plautina y *El rufián Castrucho* de Lope de Vega (del que luego hablaremos), y que aquí señalamos no por la violencia del texto, sino por el contenido del paso, por ser una cala reseñable en el camino del rufián: Sigüenza, rufián,

mentiroso y cobarde, está enamorado de la prostituta Sebastiana, a la que cuenta sus aventuras exageradas y las disputas con Estepa, otro rufián como él. En esto aparece Estepa y le obliga a retractarse de cuantas mentiras que sobre él ha dicho Sigüenza, a lo que éste se retracta ridículamente, mostrando su cobardía, con lo que Sebastiana se va con Estepa.

Volviendo sobre el paso de la *Comedia Armelina*, el paso de Guadalupe y Mencieta, vemos que Guadalupe, hallándose mala de los ojos, pide a Mencieta que la cure y el único remedio que la segunda encuentra para el mal de la primera es molerla la espalda a palos:

GUADALUPE. Mencía, hermana, ¿sabes tú algo para contra ojos adormidos?

MENCIETA. Mil medicinas hay.

[...]

GUADALUPE. Estoy bien?

MENCIETA. Sí. Buélvete de espaldas y si algo te doliere no hables, que te quedarás ciego para todos los días de tu vida.

GUADALUPE. Haz, que yo callaré hasta que tú me lo mandes.

MENCIETA. Está quedo, tonto.

GUADALUPE. ¡No ahí, Mencieta, no ahí! ¿Está mal en los ojos y enjálmasme las espaldas? (p. 218).

En el último paso que vamos a tratar, el de Pablos Lorenzo y de Ginesa su mujer, el primero de los dos del *Coloquio de Camila*, vemos cómo Ginesa, enfadada con su marido, lo agarra por el cuello.

Con todos estos ejemplos, podemos concluir, primero, que la violencia estaba a la orden del día y, como se ha dicho antes, viendo el ámbito social de los pasos ruedanos, en manos de simples y criados; y en segundo lugar, asistimos al hecho hilarante de esa violencia física, ya que busca el efecto cómico para hacer reír al público, mediante los palos del criado al amo o viceversa, como se observa en *La generosa paliza* y del progenitor al hijo, como en *Las aceitunas*, o entre marido y mujer, como es el *Paso de Pablos y de Ginesa su mujer*.

Por otro lado, es evidente que la acción gestual sin la acción verbal cojea, pero eso es otro estudio en el que no nos hemos centrado, aunque sí podemos apuntar, según los textos referidos, a la rapidez con que se suceden los diálogos, sin duda un efecto cómico y de representación del que solo se pueden lanzar hipótesis debido al escaso material de estudio del que se dispone en lo referido al modo de representar de aquella época.

Con este repaso sobre la obra de Lope de Rueda, podemos comenzar a hablar de la obra de Lope de Vega, *El rufián Castrucho*, que es en gran medida, heredera de esa comicidad y de esos tipos ruedanos. Cabe decir aquí que hablaremos de la obra siguiendo la primera nómina que le dio Lope, la de «rufián» y no de «galán», como quedó impresa en 1614, ya que, para el objeto que nos tiene aquí, da mejor cuenta llamar a Castrucho «rufián» que no «galán».

A la hora de hablar de esta obra me voy a centrar en los episodios violentos y en su relación con la etapa dramática anterior, ya revisada con anterioridad. Es evidente que para una mejor interpretación del conjunto de la obra hay que detenerse en otros aspectos que no vamos a tocar aquí.

En el primer episodio violento, vemos el marcado sesgo realista y también más truculento, pero también vemos que los actores de esa violencia son los mismos seres de baja clase social que en Lope de Rueda:

FORTUNA	¿Quién es?
CASTRUCHO	¿Ya no me conoce?
FORTUNA	Si no es que se desemboce.
CASTRUCHO	A dalle una bofetada. Yo soy el que la he quitado a los que de aquí se van, alférez y capitán, y al sargentillo alcorzado. Camine a casa, badana.
FORTUNA	¡No me des, triste de mí!
CASTRUCHO	Eche luego por ahí; camine, flaqueza humana (vv. 982-992).

Algo parecido ocurre en el segundo episodio violento, cuando Castrucho pega a Teodora, que coincide, al igual que el primer episodio, con un final de acto (vv. 1048-1052).

Con todo, como buena comedia y a pesar de ciertas conductas reprobables, el amor sale vencedor de la violencia y nos podemos aventurar, como bien reflejan las comedias posteriores de Lope de Vega, que en esta tenemos los elementos cómicos «a medias», todavía sin pulir por un joven Lope, pero que tanta satisfacción dieron al público: sin dejar esa violencia jocosa, se pasará a la comedia de enredos y la los disfraces, tan del gusto áureo.

Para ir concluyendo volveré a la cuestión con que iniciaba estas breves reflexiones: ¿puede llegar a ser un tema a priori tan serio como

la violencia un hecho risible y con una evidente función cómica en el teatro áureo español? Sí, la violencia puede resultar cómica, como vemos en los *Pasos* de Lope de Rueda y en las conductas licenciosas de Castrucho, objeto y sujeto de tal violencia física, en situaciones escénicas que sin duda hicieron reír a un público que antes que verse abrumado, veía en el dolor ajeno la situación propia por la que pudiesen haber pasado ellos mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- De la Barrera, Cayetano Alberto, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español...*, ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1969.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Orígenes del teatro español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Rueda*, París, Librería Europea de Baudry, 1838.
- Oliva, César, «Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-79.
- Rueda, Lope de, *Pasos*, ed. de José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992.
- Vega, Lope de, *El galán Castrucho*, ed. de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanófila, 1983.

