

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

LAVIOLENCIA BAJO EL MARCO DE LA EMPRESA POLÍTICA:
GANAR POR LA MANO EL JUEGO
DE ÁLVARO CUBILLO DE ARAGÓN

Simón Sampedro Pascual
Universidad de La Rioja / CiLengua

Ha sido estudiada profusamente cómo la fusión de los tres componentes formales del género emblemático (figura, mote y texto) acerca éste al teatro¹. Además, el emblema exige al receptor una interpretación simultánea de dos códigos complementarios: el literario y el visual; alentando así la recepción estética para un lector-espectador². A partir de esa naturaleza compartida, nuestro teatro áureo se sirvió de los emblemas como forma artística activa donde lo abstracto cobra visibilidad; asimismo, se destacó su poder persuasivo en lo sociológico por su capacidad para producir una acción directa sobre el ánimo³. En consecuen-

¹ En tanto que representación figurada de una idea para llegar al conocimiento de otra, el emblema se integra de tres componentes: figura o *pictura* simbólica; mote, *inscriptio* o lema que recoge una sentencia para completar el sentido de la imagen; y texto, *epigrama* declarativo que interrelaciona el sentido que transmite la *pictura* y expresa el mote. *Grosso modo*, pueden correlacionarse la figura con la escenografía, el mote con el título de la comedia y el texto explicativo con el texto propiamente dramático (Maravall, 1999, pp. 197-223). Para una aproximación de carácter general, ver Sánchez Pérez, 1977. Para un estado de la cuestión acerca de las ediciones sobre obras emblemáticas, ver Rodríguez de la Flor, 1995.

² Pochat, 2008, p. 324.

³ Por ello, Maravall (1997, pp. 47-71) erigió al emblema como vórtice simbólico de nuestro universo cultural áureo.

cia, la continuada interacción entre material emblemático y teatro ha sido analizada en monográficos de distintos dramaturgos⁴.

No obstante, el empleo continuado del material emblemático conduciría a la asimilación del contexto, aquel donde las imágenes emblemáticas adquirirían importancia como desvelamiento conceptual. Un ejemplo de esa pérdida del esfuerzo interpretativo, de cómo el emblema acabaría reducido a un mero símbolo reconocible, lo localizamos en *Cuatro milagros de amor* (1629-1631)⁵ de Mira de Amescua donde el personaje de Sancho, tras describir Lucrecia un emblema acerca del amor materno, contesta: «El propósito no entiendo. Más es enigma que emblema». Como vemos, el uso ha despojado al emblema de su naturaleza intelectualista, perdiendo así aquel ingrediente “enigmático” que la parte plástica introducía: el «mover» o *pathos* en consonancia con el «rendimiento de la voluntad», recurso eminentemente contrarreformista y fin perseguido por el movimiento educativo del siglo xvii⁶.

En ese marco surgirá un subgénero dentro de la emblemática: las empresas políticas, cuya obra culmen de Saavedra Fajardo se edita en Munich en 1640⁷. Como los emblemas, una empresa es un compendio breve de símbolos filosóficos, morales y políticos, con el afán didáctico de precisar en qué consiste el bien común mediante los mismos componentes (*pictura*, lema y texto); sin embargo, mientras que el emblema supone un “aviso”, una advertencia que nos enseña cómo nos hemos de preparar, la empresa es más particular al entrañar un “propósito”, una obra a realizar⁸. A partir de esta diferencia funcional, la empresa se caracterizará por su inserción en la tradición genérica de los tratados de educación de príncipes como máximas prudenciales⁹. En tanto que modelo de comportamiento,

⁴ La influencia de la emblemática sobre la escena comenzó a destacarse por la crítica anglosajona en la producción dramática de Shakespeare. Dentro de nuestras fronteras, ese esfuerzo comenzó centrándose en la obra, tanto narrativa como teatral, de Miguel de Cervantes (Arellano, 1997 y 2000). La propuesta de «hacer una investigación minuciosa de la inspiración emblemática en muchas escenas o argumentos y situaciones del teatro áureo.» (Arellano, 1999, p. 225), encontró eco, fundamentalmente, en estudios sobre la obra de Tirso de Molina (Restrepo-Gautier, 1995) y Mira de Amescua (Cull, 2000).

⁵ Según la datación de Agustín de la Granja (1991, p. 197) en la edición de la comedia.

⁶ Maravall, 1990, pp. 173 y ss.

⁷ Políticamente, ese año es clave por iniciarse la sublevación bélica de Cataluña y Portugal (García Cárcel, 1985, pp. 128 y ss.); en el ámbito cultural, estamos en plena “consolidación de la reforma” de la Comedia Nueva (Cañas Murillo, 1999, pp. 67-80).

⁸ Maravall, 1997, p. 50.

⁹ Elliot, 1997, pp. 15-18.

la empresa política, renovación ética de una expresión estética, incorpora al género emblemático una finalidad traducible empíricamente, moviendo a la acción en un momento histórico. Concretamente, en el contexto bélico de la época¹⁰, la paz es el punto de unión en la tensión entre el pensamiento teológico y el racionalista; en busca de ese equilibrado enlace, la obra de Saavedra Fajardo no supone sino una colección de valores esenciales para el rey, un espejo donde conocerse para responder coherentemente como espejo, a su vez, del vulgo¹¹.

En cuanto a las diferencias formales, el esfuerzo por esclarecer la empresa política en el marco de la emblemática queda patente en el intento por fijarlas normativamente como nuevo subgénero literario. En ese sentido, Paolo Giovio había expuesto ya a mediados del siglo XVI una perceptiva a partir de cuatro principios: 1) proporción de ánima y cuerpo (significado y forma), 2) razonable dificultad interpretativa, 3) hermosa vista y 4) ausencia de forma humana completa en consonancia con un naturalismo moral y cristiano¹². De especial interés para nuestro propósito son dos de estas prescripciones: la segunda («que no sea tan oscura que sea menester llamar la Sibila para entenderla, ni tan clara, que cualquier hombre vulgar la entienda»), porque viene a renovar la dificultad del género emblemático que, como se ha señalado, había perdido su carácter enigmático; y la cuarta, porque no representar figuras humanas implicaría una dificultad para la escenificación de un género convertido en una de las fuentes principales de erudición. Probablemente, esta norma haya restringido el análisis de comedias desde la óptica de la empresa política, culminación barroca del género emblemático.

Por lo que respecta a la recepción, el tránsito desde la instantánea simbología del emblema a la empresa política radica en que ésta se hace inteligible en movimiento, en su transcurso¹³. La empresa política nos

¹⁰ Para un examen de la violencia como elemento estructural de la mentalidad barroca, ver Castellano, 2010.

¹¹ La incidencia en relación recíproca del monarca y el reino trabajando para el bien común terminará relacionando las empresas políticas con el lenguaje del constitucionalismo, a ese impulso responde la frecuencia del vocabulario asociado con el cuerpo humano, metáforas marítimas, idea de contrato entre el rey y el súbdito... Elliot, 1997, p. 62.

¹² Testimonio recogido en García Arranz y Pizarro, 2000, p. 189. La obra de Paolo Giovio *Dialogo delle Imprese militari e amarse* (1555) fue traducida al español en 1562 por Alonso de Ulloa (*Diálogo de las empresas militares y amorosas*).

¹³ En ese sentido, nos ilustra el propio Saavedra Fajardo en relación con la empresa número 68: «Ingeniosos los griegos, envolvieron en fingidos acontecimientos (como en

invita a ser comprendida como una intelección itinerante, como fábula y, en concreto, como fábula moralizante en sentido político donde, como se destacó, la fuerza motriz resulta el elemento pacificador. Recordemos que la empresa responde a la necesidad de ajustar prudentemente la paz y la guerra a lo racionalmente justo, a lo que apunta hacia el «blanco de la razón». A esa idea responde lo empresa 4 bajo el lema *Non solum armis* («No solo con las armas»).

Aceptando ese carácter dinámico y su finalidad, la presencia de la empresa política a la hora de confeccionar una acción servirá para desentrañar la verdadera intencionalidad dramática en tanto motivación moral que, «desde arriba», mueve la trama. Veamos, por tanto, las constantes llamadas al espectador que en ese sentido Cubillo de Aragón despliega en *Ganar por la mano el juego*, condicionando de ese modo la recepción de lo truculento.

«GANAR POR LA MANO EL JUEGO»

La línea argumental se construye mediante el prototipo del pagano convertido, transitando el protagonista (León) por distintos estados antes de «tomar Iglesia»: esclavo-libre-bandolero-rey. Este itinerario, ya presente en la fuente principal de la comedia¹⁴, permite a Cubillo de Aragón consideraciones de teoría política en un marco donde los resortes que provocan cada cambio de estado resultan indefectiblemente violentos. Esos episodios están supeditados por la presencia de la empresa política, ya sea figurada espacialmente, narrada e incluso mostrada.

Antes de entrar en el contenido, es necesario señalar cómo ya el espacio se relaciona estrechamente con la empresa política. La primera jornada se inicia en el jardín, susceptible simbólicamente de una interpretación moral como emblema de un proceso ascético y de iluminación intelectual¹⁵; además, como empresa política destaca, en evidente

jeroglíficos los egipcios) no solamente la Filosofía natural, sino también la moral y la política, o por ocultallas al vulgo o por imprimillas mejor en los ánimos con lo dulce y entretenido de las fábulas» (Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, p. 774).

¹⁴ La comedia, que cuenta con una edición moderna (ver Bibliografía), fue catalogada dentro del subgénero de santos y bandoleros, tiene como fuente principal *El cisne de Alejandría* de Mira de Amescua, paisano granadino de nuestro autor de quien también se ha destacado la presencia de teoría política en el conjunto de su obra en un monográfico a cargo de Muñoz Palomares (ver Bibliografía).

¹⁵ Blasco, 1992, p. 229.

autorreferencia, a la conveniencia de potenciar la enseñanza mediante el juego [empresa 5]¹⁶. El resto de la acción sucede en el monte, espacio donde se manifiesta la providencia divina y habitualmente privilegiado en las comedias de santos¹⁷.

Ese trasfondo teológico se mantiene en los tratados políticos, como se observa en la empresa 50, para simbolizar la exposición de quienes se encumbran a padecer los cambios de la fortuna. De ese modo, el espacio sirve para enmarcar la interpretación política del protagonismo de León, nombre recurrente en Cubillo para metamorfosear la figura del monarca; dicha cualidad alcanzará de modo reprochable suponiendo el punto más bajo en su caída antes de arrepentirse como santo.

Además de la presencia de la empresa política como espacio, el texto se nutre de varios ejemplos donde ésta aparece narrada. Por ejemplo, la acción comienza con el personaje de Arnesto llegado del campo de batalla y en su narración, que contextualiza la trama en un ambiente bélico, menciona elementos tradicionalmente emblemáticos (Fénix, el espejo, el neblí como símbolo del ataque enemigo...) unidos a referencias comunes en las empresas políticas. En ese sentido, destaca la metáfora marítima donde el barco representa a la nave del Estado y la disposición de las velas del navío se corresponden con la forma de gobernar:

que aquel bajel atrevido,
ya roto, ya naufragante,
negaba el blanco a los tiros¹⁸
porque era negro el velamen,
dando de su perdición
trágica tristes señales (vv. 207-212).

En ese marco, el capitán persa León llega como esclavo y su primer paso será recuperar la espada, presentada dramáticamente como sinécdoque de la libertad, al salvar al personaje noble y unos caseros de un ataque bandolero, suceso violento que tiene lugar fuera de la escena. Una vez libre, mostrado visualmente con el cambio de vestua-

¹⁶ Recordemos que, en consonancia con las metáforas del *Teatro Mundi* y el espejo, la ordenación de las empresas se corresponde con el período vital; por tanto, el inicio de la acción se correspondería con la infancia.

¹⁷ Kaufman, 2008, pp. 101-117.

¹⁸ Recordemos la mención, relacionada con la Empresa 4, sobre el interés de la empresa política por el ajustamiento prudente entre la paz y la guerra («lo que apunta al blanco de la razón»).

rio (de esclavo persa a cristiano), León decide, en su libre inclinación como amante de Lidora, calcular su provecho y usurpar la identidad de Arnesto para fugarse con la dama. Toda la violencia explícita que acompañe la acción se explica a partir de ese maquiavélico «valerse de la ocasión», que el protagonista justifica en aparte.

Más significativo todavía de la importancia de la empresa política para la recepción dramática es cómo Cubillo consigue mostrar sobre el escenario una de ellas. La segunda jornada comienza al amanecer, con León obligado a descubrirse ante Lidora. Acorde con una postura moral donde las acciones negativas no soportan el paso del tiempo, la luz participa en la comedia como reveladora del mal. Una vez que su finjimiento ha sido reconocido, la pasión irrefrenable de León le conduce a otra traza de engaño, encubrimiento o disimulación: halla justificado mentir a Lidora sobre Arnesto e incluso se ofrece como instrumento de la venganza. Lidora, aun dudando de la honestidad de León, le promete su mano a una vez que le entregue a Arnesto y alcance poder. La violencia moral de su contumaz posicionamiento como amante lleva a León a unirse al grupo de bandoleros, transición nuevamente reflejada en una variación de vestuario: de cristiano a bandolero. En su metafórica ceguera León cae en la trampa diseñada por Lidora y los bandoleros: cuando se recuesta y duerme con la música le roban la pistola.

Este momento es fundamental para entender la inclinación de Cubillo por la empresa política, que consigue representar íntegramente gracias al nombre de León [empresa 45]¹⁹.

No estamos sino ante el antiguo motivo que asociaba la vigilancia con el león, que sirve para ejemplificar como el príncipe no debe confiar solo en su fuerza. En este caso, el acompañamiento musical ralentizaría la acción posibilitando ser colegida como empresa política. Así, Cubillo muestra plenamente la figuración de una empresa, la misma que en otros puntos de su obra ha narrado o mencionado²⁰.

A partir de ese momento se produce una de las escenas más violentas: León, desarmado y maniatado, forcejea con los bandoleros y, final-

¹⁹ En la fuente de Mira (*El cisne de Alejandría*), esta escena estaba ya presente pero el protagonista se llama Filipo, también con evidentes connotaciones monárquicas.

²⁰ Por ejemplo, en *La honestidad defendida de Elisa Dido* dice Tabanco: «Dicen que hubo un rey tan dueño / de su reino que en velar / sobre él hacía grande empeño / por no dejar de reinar / el tiempo que daba al sueño/ [...] y respondió altivo: / cuando velo soy rey vivo / cuando duermo soy rey muerto» (Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, p. 69).

mente, es disparado por la dama. A diferencia de la fuente amescuana, donde no se produce el disparo, produce el disparo, ahora el protagonista no es arrojado a una cisterna sino abandonado en la espesura, concepto clave en San Juan de la Cruz como espacio alegórico de la revelación y unión mística. El componente religioso, que seguirá a los momentos más cruentos a lo largo la comedia²¹, incrementa cuando, tras abandonarlo como muerto, León se levanta maravillado con la bala detenida en una estampa de la Virgen y su admiración le impulsa religiosamente hacia el arrepentimiento. No obstante León pronto abandona su devoción para, sirviéndose del espanto y miedo que provoca, llegar a ser capitán de bandoleros tras participar en una violenta trifulca con Arnesto a favor de la dama (pistolas, espadas, cuchillos...).

La tercera jornada comienza con León prefigurado como monarca (de la campaña), ahora sí dicen de él:

Es un Argos
en guardarla, y tan valiente
que, como el otro cien ojos,
cien ojos y manos tiene
para ver y para obrar (Empresa 51).

A partir de este punto, donde ya la empresa política ha sido reconocida, el texto está enriquecido con alusiones sociopolíticas y el interés de Cubillo por la teoría política queda patente a varios niveles, mediante el tratamiento de cuestiones derivadas de una sociedad jerárquica referentes a la naturaleza o fuente del poder y de su praxis. Por ejemplo, en evidente alegato antimaquivélico, aparece Arnesto reprochando a León cómo ha llegado a ser rey. Del mismo modo, cuando Lidora se dispone a vengar su honor matando a Arnesto, atado a un árbol de evidente simbología cristiana, su criada (Laura) la detiene y convence para escuchar los motivos de la afrenta. Entonces, León se ve obligado a descubrirse como artífice del engaño y Cubillo participa del debate sobre los límites de la simulación, haciéndose eco del conflicto que opone moral y política. Así, León se erige como contraejemplo de «príncipe cristiano»: reconoce la necesidad de decir la verdad siendo monarca, pero acepta

²¹ Este contexto donde los actos violentos resultan edificativos en su relación con el sufrimiento y la religión no resulta propiamente un rasgo de Cubillo, y ya ha sido estudiado, por ejemplo, en la obra de Tirso de Molina (Bouchiba-Focheasto, 2010, pp. 47-59).

los medios que le han erigido como rey tirano. Para lograr el valor ejemplar positivo, el paso de la soberbia a la humildad, Cubillo se vale de la fortaleza femenina en un acto de violencia. La terrible automutilación de su mano hace que todos sigan piadosamente a la valerosa dama, dejando solo a León. Sin pueblo sobre el que regir y culpable del acto de Lidora, entonces sí reconoce sus errores precedentes. El soliloquio de arrepentimiento se perfila desde la *terribilita* de dirigirse a la mano cortada. León, de rodillas, reconoce su obstinada ceguera y pide clemencia para su condición de «un hombre en eternas sombras / que busca luces eternas». Su confesión se presenta como ejercicio supremo de libertad que abre el camino a la redención. En este punto atendemos al último cambio en el vestuario; desnudándose de las galas de rey llega a la revelación de su santidad disimulada mediante la identificación con Moisés: «y que amando a Dios humilde / segundo Moisés parezca». Así se cierra el ciclo, ya que el personaje bíblico sirve como ejemplo en la época para advertir al príncipe cristiano de su dependencia estricta de Dios²². Cuando llegan todos, Isidoro muestra a Leó penitente, abrazado a la cruz y, en una cueva contigua, a Lidora, cuya mano ha sido milagrosamente restituida. Finalmente León acepta su muerte y Lidora consagra su vida a Dios para satisfacción de los presentes; alegría que culmina en final feliz con la promesa de matrimonio de Arnesto con Irene, la hermana de Lidora, y de los criados.

Por último, además de la mencionada presencia de la empresa política como elemento dramático, a nivel global la obra no hace sino incorporar un aviso para el soberano, cuyo contenido no distaría de un emblema propio de la preceptiva política del siglo XVII: *qui eminent, cadunt*²³. *Una evidencia del carácter ejemplar y moralizante de Ganar por la mano el juego* lo encontramos en referencias intertextuales dentro de la propia obra de Cubillo. De hecho, en la segunda parte de *El rayo de Andalucía* se localiza un parlamento de Elvira en referencia explícita a la comedia que nos ocupa:

... ejemplos me refería
del que al suplicio llegó
puesta la venda en los ojos;

²² Recordemos que Moisés es la justificación de capitán electo y gobernado por Dios (Francisco de Quevedo, *Política de Dios...*, p. 227).

²³ Para el emblema «Los que se encumbran, se desploman» (*Qui eminent, cadunt*), ver, por ejemplo, Elliot, 1997, pp. 47-48.

señales sin duda son
de que por un caso injusto
queréis asolar mi honor.
Más lícito, señor, fuera,
traer el de aquel león
que al que le curó la mano
agradecido sirvió²⁴.

En conclusión, todos aquellos elementos truculentos no son sino meros recursos para resaltar un propósito de no violencia propio de las empresas políticas. El espectador reconocería esos elementos para contextualizar e interpretar los pasajes de horror desde la moralidad. La violencia viene justificada por su valor efectista en un marco intencional, o «ética de la responsabilidad», donde la violencia se comporta perfecta y circunstancialmente en aras de un provecho mayor. El reconocimiento como trasfondo ideológico de las empresas políticas, «pedrería preciosa al oro fino del discurrir» señalaba Gracián²⁵, no supondría sino un placer intelectual que vendría a recuperar la característica emblemática esencial de «no se mira sino a lo que enseña» como apuntaba Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales*, máxima que a su vez puede perfectamente relacionarse con los versos que el propio Cubillo escribió como preceptiva poética:

Si a la comedia fueres inclinado,
[...] nunca vayas a ver a ella horrores,
[...] no es desahogo ver en la comedia
el insulto, el agravio, la tragedia,
el blasfemo de Dios amenazado,
el duelo ejecutado,
la virtud ofendida,
y a precio de una vida y otra vida
con bárbara violencia,
la traición, la maldad y la insolencia.
[...] ¿Qué linaje de gusto se halla en esto,
si aun a los mismos brutos es molesto,
y vuelves a tu casa
con la pena de ver lo que allí pasa,
que por torpe e injusto
aunque representado da disgusto?²⁶

²⁴ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, p. 202.

²⁵ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, LVIII.

²⁶ Cubillo de Aragón, *El enano de las musas*, p. 44. Por su importancia para la preceptiva dramática recogen este texto en su antología Escribano y Porqueras (1972, pp.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Emblemas en el *Quijote*», en *Emblemata áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 9-31.
- «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, 77, 1997, pp. 419-443.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Blasco, Javier, «El jardín mágico», en *La Comedia de Magia y de Santos (siglos XVI-XIX)*, ed. de Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 223-243.
- Bouchiba-Focheasto, Isabelle, «El discurso de la violencia en las comedias de Tirso de Molina», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. de Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 47-59.
- Cañas Murillo, Jesús, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales, 23.3 (número especial dedicado a Francisco Amighetti). San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, 1999, pp. 67-80.
- Castellano, Juan Luis, «La violencia estructural en el Barroco», en *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, ed. de Julián J. Lozano Navarro y Juan Luis Castellano, Granada, Comares, 2010, pp. 1-12.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El enano de las Musas. Comedias y obras diversas, con un poema de las Cortes del León y del Águila, acerca del Búho gallego (Madrid, María de Quiñones, 1654)*, Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag, 1971.
- *Ganar por la mano el juego*, ed. de Simón Sampedro, Clásicos Hispánicos (EdoBNE), Pablo Jauralde (dir.), 2012, [edición digital].
- Cull, John T., «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 127-142.
- Elliot, John H., *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Universidad Salamanca, Salamanca, 1997.
- García Arranz, José Julio, y Pizarro Gómez, F. Javier, «Teoría y práctica de la imagen de las *imprese* en los siglos XVI y XVII», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. de Rafael Zafra y José Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 189-207.
- García Cárcel, Ricardo, *Historia de Cataluña. Siglos XVI-XVII (La trayectoria histórica)*, Barcelona, Ariel, 1985.

282-285), y una valoración en el contexto de la preceptiva áurea lleva a cabo Vitse (1990, pp. 229-249).

- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1988.
- Granja, Agustín de la, «Sobre una comedia de Mira de Amescua vendida en 1603», *Rilce*, 7, 1991, pp. 193-202.
- Kaufmant, Marie-Eugénie, «El simbolismo del monte en las comedias de santos», en *La comedia de santos. Coloquio Internacional Almagro 1-3 diciembre de 2006*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 101-117.
- Maravall, José Antonio, «La literatura de emblemas como técnica de acción socio-cultural en el Barroco», en José Antonio Maravall, *Estudios de Historia del pensamiento español. El siglo del Barroco*, vol. III, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 197-223.
- *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.
- *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997.
- Muñoz Palomares, Antonio, *Teatro de Mira de Amescua*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- Pochat, Götz, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*, Madrid, Akal, 2008.
- Quevedo y Villegas, Francisco de, *Política de Dios y gobierno de Cristo*, Madrid, Swam, 1986.
- Restrepo-Gautier, Pablo, *La estructura y función del emblema en el teatro de Tirso de Molina*, Thesis: Ph. D, University of British Columbia Dept. of Hispanic and Italian Studies, 1995.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española (del Renacimiento al Barroco)*, Gredos, Madrid, 1972.
- Sánchez Pérez, Aquilino, *La literatura emblemática española. Siglos XVI y XVII*, Madrid, SGEL, 1977.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1990.

