

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 |

REBELDÍA Y VIOLENCIA EN *LUIS PÉREZ EL GALLEGO*

Ana Suárez Miramón
UNED, Madrid

Para entender los abundantes ejemplos de violencia en el teatro de Calderón es necesario partir de la importancia de la justicia en su obra. La palabra justicia es una de las más repetidas en su teatro y puede afirmarse, como hizo Regalado, que el problema «de lo justo y de lo injusto es la pasión de Calderón, su obsesión, el tuétano de su sentimiento trágico de la vida, el núcleo de su metafísica»¹. Pero también es el núcleo de su dramaturgia en cuanto que el autor enfrenta los casos de Derecho y de conciencia como dos visiones opuestas de una misma realidad. Gran conocedor y admirador del probabilismo lo utiliza para enfrentar dialécticamente a los personajes de su teatro y de ese enfrentamiento surge en su dramaturgia el espíritu de venganza y, consecuentemente, la violencia. Dicha violencia se manifiesta en las pasiones desbordadas expresadas en el lenguaje y en la escenificación de todo tipo de agresividad: asesinatos, cuchilladas, arcabuzazos, golpes y peleas.

Entre sus personajes, los rebeldes, marginados, los que se encuentran fuera de la ley son los más interesantes desde el punto de vista dramático. Desde sus primeras hasta sus últimas obras le interesaron estos personajes no solo como estrategia para su teatro sino como un verdadero problema que le preocupaba humanamente, si hacemos caso a algún crítico². Lo cierto es que hasta en los autos sacramentales, especialmen-

¹ Regalado, 1995, I, p. 226.

² Regalado, 1995, I, pp. 91-92.

te con el personaje de Culpa, pero también con Nembrot, el autor se *explayó* en pintar comportamientos transgresores, que hoy podríamos definir como antisistemas, aunque se integraban en el nuevo Derecho que se estaba abriendo paso en la Edad Moderna.

El enfrentamiento entre el derecho positivo tradicional y el nuevo, que tenía más en cuenta al individuo y a la víctima que a la ley, tuvo amplias repercusiones en el terreno social, religioso e intelectual en la España del Barroco, como estudió Caro Baroja³. Baroja, injustamente olvidado pese a haber realizado una profunda penetración en los problemas religiosos y morales de la época, condicionantes en gran parte de muchas de las creaciones dramáticas, consideró el casuismo probabilista de la época como una creación propia de los jesuitas y contrario al rigorismo. En esa época tan conflictiva en lo moral resultaba un medio de sondear en el mundo de las probabilidades dudosas o poco comprensibles y buscar las causas de acuerdo con la vida de la época. Así, los casos de honor, las injurias, las burlas, los adulterios y todo tipo de actuaciones, aparentemente inmorales, resultaban difíciles de condenar en muchos casos cuando se analizaban los comportamientos y se tenía en cuenta la persona y sus circunstancias. Hay abundantes testimonios nacionales y extranjeros que presentan la sociedad española del siglo xvii como una sociedad libre y violenta a la par que beata. En algunos casos incluso la noción de pecado llegaba a resultar incierta. Como afirmó Baroja, el probabilismo, dentro del cristianismo, suponía «abrir los ojos, de un lado, a un mundo de oscurísimas realidades psicológicas y, de otro, a la enorme variedad de comportarse los hombres en unas sociedades dadas»⁴.

El conocimiento del Derecho por Calderón, y especialmente lo relativo al casuismo probabilista, que representaba frente a la normativa, ley o la razón de estado un afianzamiento de la libertad de conciencia, pudo ser para el dramaturgo un punto de partida de enorme interés para la creación de conflictos dramáticos. No se puede olvidar que según su testamento, en su biblioteca estaban los once tomos del casuista Padre Diana, que declaraba se entregasen a «Jerónimo de Peñarroja»⁵. Lo cierto es que la obra del Padre Diana, defensor del probabilismo, tuvo una amplia difusión en la época, sobre todo en la década de 1640-1650. Tanto interés despertó su obra que se hizo un compendio de los

³ Caro Baroja, 1985, pp. 535-570.

⁴ Caro Baroja, 1985, p. 544.

⁵ Pérez Pastor, 1905, p. 188.

11 tomos con gran número de ejemplos prácticos para uso del público y de los confesores. Antonio Diana, a quien no se le podía reprochar una moral laxa, pues era consultor del Santo Oficio, había recopilado infinidad de casos, opiniones y argumentos procedentes de su experiencia, y Calderón, como los jesuitas de la época, de quienes se burlaba Pascal por consultar los ejemplos de Diana, pudo servirse de ellos. Como afirmó Baroja, «del texto de un fraile, de un casuista más o menos complicado de mollera, podría sacar Calderón sustancia para un hermoso y terrorífico drama»⁶. De hecho los dramas de Calderón plantean conflictos intensos entre la moral individual y la social; entre la ley y la conciencia; entre el sentimiento y la razón y entre la razón y la fe. Y son muy frecuentes en el autor las alusiones a las diversas formas con que han de juzgarse los delitos de acuerdo con las circunstancias del sujeto. Por ejemplo, en *Darlo todo y no dar nada*, Campaspe se defiende ante Alejandro afirmando:

Porque hay
delitos menos culpables
en unos sujetos que otros,
y para haber de juzgarse,
conviene que el juez distinga
sobre qué sujeto caen (*Obras completas*, I, p. 1236).

El drama *Luis Pérez el gallego* puede considerarse como un perfecto ejemplo de los conflictos a que pudo llegar el probabilismo al enfrentar norma y conciencia en el caso del establecimiento de la justicia por los jueces. Se trata de uno de las primeras obras del autor, y cuya rebeldía y anarquismo del protagonista, le llevó a Luzán⁷ a considerarla una «escuela de crueldad, de venganza y de falso valor».

El tema (la vida y los hechos de ese joven gallego) parece que respondió a un caso histórico, según señaló Hartzenbusch y aceptó Valbuena. El comportamiento del sujeto periodístico tiene mucho que ver con el personaje de Calderón, pero si la fuente del drama fuese la noticia, habría que posponer la fecha de representación asignada por Shergold y Varey a 21 de diciembre de 1629⁸. El drama apareció impreso en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, dedica-

⁶ Caro Baroja, 1985, p. 592.

⁷ Luzán, 1977, p. 186.

⁸ Shergold y Varey, 1961, pp. 280-281.

da a don Francisco de Villanueva y Tejeda, Madrid, 1652. Se reimprimió repetidamente según demuestra su inclusión en los tomos octavo y vigesimotercero de la colección de *Comedias varias* que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Pensylvania.

En el *Aviso* de Pellicer, de 5 de julio de 1644, se registra la siguiente noticia sobre un caballero llamado Lázaro de Usodemar, cuya actitud de rebeldía incluso contra un juez, tiene enorme parecido con el personaje:

De Murcia ha venido nueva que amaneció muerto don Lázaro Usodemar, caballero allí de gran porte y deudos, pero mal inclinado y forajido, cuya vida estaba pregonada, para que no tuviese pena ninguna el que le mata-se. Dicen que este caballero era tan resuelto, que se entró en casa de don Jerónimo de Medinilla, corregidor de Murcia, y cerrándose con él, le rompió la causa que tenía escrita, y le dijo que a sus ojos le violaría a su mujer; después de esto le hallaron muerto. Su madre dice que el corregidor le hizo matar asesinando, no como juez, sino como particular. Ha pedido juez y está nombrado el alcalde don Enrique de Salinas, que partirá muy presto⁹.

En la obra se acumulan los episodios de violencia, tanto en las acciones como en el comportamiento del protagonista, que pasa de ser un honrado y tranquilo hombre que vive en el campo, a prófugo de la justicia y asesino. Asimismo, su carácter se va haciendo progresivamente más violento a medida que su dignidad se ve atropellada por sucesivas injusticias. Los escenarios donde transcurre la obra manifiestan también el elemento instintivo e impulsivo que reside en el fondo del personaje y que cobra vida cuando se ve amenazado. La quinta en el campo, los espacios de caza y el monte resultan también simbólicos de cuanto sucede en el interior del protagonista. El drama no se cierra de manera definitiva y la vida de Luis Pérez queda pendiente de una segunda parte anunciada al final pero nunca realizada por Calderón:

Dando con aquesto fin
a las hazañas notables
de Luis Pérez; y su vida
dirá la segunda parte (*Obras completas*, I, p. 175).

El drama cuenta la aventura de este personaje que se muestra como un romántico trasladado a finales del siglo XVI. Su carácter impulsivo le permite al autor experimentar con situaciones límites. La acción se

⁹Valbuena Briones, 1965, p.144.

sitúa en la época de la Armada Invencible (1588), bajo una aparente trama de capa y espada. Luis Pérez, que podría ser, como el protagonista unamuniano de *Niebla*, cualquier hombre del pueblo de su época, basa su comportamiento en el dictado de sus impulsos y en la consideración de la dignidad de la persona. La amistad constituye el ideal del personaje y resulta el hilo dramático que traza todas las peripecias de su comportamiento. Es una de las palabras más repetidas y en torno a ella se van creando los conflictos, pues solo en su nombre actúa Luis. El primero en destacar la importancia de este sentimiento es el portugués Manuel Méndez:

... amigos somos los dos,
y amigos tan verdaderos,
que a nuestra amistad se debe
láminas de bronce el tiempo (*Obras completas*, I, 147),

a quien responde después Luis en estos términos:

Quien del amigo pensó
que era un espejo su pecho,
pensó bien (*Obras completas*, I, 157).

Tras dejarle en su quinta, Manuel impide que se deshonoré la casa en ausencia de su dueño y por ello ataca al ofensor. Cuando más tarde se entera Luis siente que el agravio ha sido doble, el suyo y el de su amigo, considera que la reparación ha de ser doble.

Después es Alonso de Tordoya quien también le pide amparo y Luis le protege de la justicia que le persigue por haber dado muerte a un caballero «sin traición ni alevosía / sin engaño y sin ventaja», en una riña noble (*Obras completas*, I, p. 153), como después reconoce ante el hermano de la víctima que quiere vengarle. Al defenderle, Luis mata a uno de los alguaciles a «cuchilladas» y hiere a «cuatro o cinco» (*Obras completas*, I, p. 153). Es el primer homicidio del protagonista, aunque lo comete en legítima defensa y tras persuadir al corregidor «con corteses palabras» y «con ruegos» que dejara libre a don Alonso y no se extralimitara en sus funciones.

Otra muestra del sentido de la amistad que tiene Luis se refleja en cómo salva la vida a su amigo Alonso al llevarle sobre sus hombros atravesando el río desde Galicia a Portugal, abandonando para ello su quinta y sus bienes. En correspondencia, Alonso le quiere acompañar después en su tarea de reparar su honor pero Luis tan solo acepta sus bienes «de

un amigo verdadero» (*Obras completas*, I, p. 168) para reparar su honor. Sin embargo, les promete ayuda a los dos en el futuro.

Lo más interesante del protagonista es que por sí solo resulta una exposición de lo que podría considerarse el tema de la justicia individual frente a los poderes superiores, tema fundamental del Derecho privado. Aquí el problema afecta a los tres amigos: a Alonso, Manuel y a Luis, aunque éste es quien asume el de todos y con ello crea un conflicto mayor sobre sí mismo. Calderón, profundo observador de las tensiones entre el poder jurídico-político y la libertad del individuo, demostró en la obra su especial sensibilidad para comprender estos conflictos y sus consecuencias. Hay que recordar, como ha escrito Michael Ignatieff, la existencia de un estrecho vínculo entre la idea de dignidad y la idea de libertad, y ambas vinculadas, «a su vez, con la capacidad de mantener y expresar la identidad humana»¹⁰.

Luis Pérez no deja en ningún momento que le arrebaten su dignidad, su honor, sus bienes y, en consecuencia, su identidad. Su comportamiento errático procede de su generosidad y de lo que considera auténtico sentido de la amistad. Por ello se ve envuelto en lances novelescos y en continuos episodios de huidas, asaltos e incluso de muertes involuntarias en defensa propia hasta que comprueba que ha sido acusado falsamente por un testigo interesado en verle en la cárcel. Es entonces cuando se enfrenta al juez y al falso testigo, a quien obliga a confesar la verdad. Al negarse, le pega un tiro y, como es consciente de que la ley nunca le hará justicia al tener dos homicidios en su haber, rompe el testimonio de la acusación que tenía el juez y, tras amenazarle, escapa. El desprecio del personaje hacia juez se manifiesta por no cumplir con su función de averiguar la verdad. Por ello, cuando el juez le promete ser su amigo si se entrega, Luis responde con toda dureza y claridad lo que piensa de la profesión:

No quiero amigos letrados;
que no obligan a los jueces
las palabras, que ellos hacen
a propósito las leyes (*Obras completas*, I, p. 164).

Por su parte, Casilda, también insiste en denigrar a la justicia por aceptar solo lo que quieren escuchar los letrados sin atender a la verdad:

¹⁰ Ignatieff, 2003, p. 169.

Que solo medran
ya en el mundo los testigos
que dicen lo que pretenden
las partes (*Obras completas*, I, p. 159).

Aunque todos son partícipes de la crítica a la justicia, le corresponde a Luis manifestar el rechazo a los jueces y a quienes dictan o ejecutan las sentencias cuando se trata de personas falsas y corruptas en muchos casos. Por ello, cuando el protagonista acude al despacho del pesquisidor le hace ver la injusticia de su condena al admitir a un falso testigo sin indagar en la veracidad de su testimonio:

Y pues la ley del derecho
nadie la ignora, asentada
ley es que se ratifique
el testigo... (*Obras completas*, I, p. 171).

Tras leer la sentencia del juez hace declarar al perjurado quien, al ratificarse en su falsedad, es asesinado por Luis, aunque antes de morir confiesa la verdad. El asesinato queda así justificado por la injusticia enunciada en el proceso. La obra termina con la libertad del protagonista tras comparecer ante el juez y enfrentarse a los alguaciles que le custodian. El homicidio queda justificado por la falsedad del testigo («muero con justa causa / pues cuanto he dicho fingí», *Obras completas*, I, p. 172), la injusticia del trato y la necesidad de defender el derecho privado, ya que vida, honor y libertad estaban amenazados. Luis lo subraya de modo inequívoco antes de acabar con la vida de Juan, «mi honor defiende a riesgo de mi vida» (*Obras completas*, I, p. 170).

Dramáticamente, la muerte del testigo falso podría parecer una «proeza» más de este personaje rebelde y marginado pero, además de estar justificada por el comportamiento de Juan, respondía a una realidad del Derecho de la época. Como mostró Regalado¹¹, en algunos libros de teología moral se consideraba que era lícito matar a un falso acusador, a testigos falsos e incluso al juez capaz de dictar una sentencia injusta si el inocente no podía por otro camino evitar el daño. La opinión era sostenida por los probabilistas, y por supuesto por Antonio Diana. Esta idea permitía la defensa de la propia vida en base al derecho natural. No se trataba de una oposición a la ley (*adversam legem*) sino a quienes la

¹¹ Regalado, I, 1995, p. 279.

aplicaban, y la actuación de Luis Pérez en la obra no está dirigida contra la ley sino contra sus ejecutores.

A partir de la condena del casuismo por el Papa Alejandro VI en 1665, la temeraria acción de Luis Pérez quedó bastante mal parada, y aunque el texto escrito pudiera escapar al rigor de la censura, no parecía adecuado realizar esa segunda parte de las aventuras del héroe, aunque la obra tuvo gran éxito en las tablas.

De este tema principal de la obra, la injusticia del poder y las arbitrariedades y engaños con que se imparte por quienes deberían estar libres de toda duda, procede la venganza y la violencia. Si Luis Pérez violenta las normas, los valores consagrados por la tradición, el Derecho y la ley moral, también ejecuta un nuevo orden que tiene en cuenta su valor como individuo y su conciencia. La fuerza interior y el convencimiento de quien siente la justicia auténticamente le llevan a actuar de esa forma para no perder su vida y libertad. Sin embargo, hay otros enfrentamientos en la obra que sirven para profundizar en el conflicto y reforzar la crítica a la vez que estimulan una venganza mayor y una violencia más intensa.

Lo primero que se destaca en la trama dramática es la oposición entre el campo y la ciudad. En el campo de Galicia, en una quinta cercana a Salvatierra, vive Luis en lo que todos conocen como un lugar de armonía, «una casa de placer» (*Obras completas*, I, p. 153), situada en la «falda de un monte». Vive allí con su hermana Isabel pero ya desde el comienzo de la obra puede observarse el alto sentido del honor que tiene. Se inicia el drama con la persecución a su criado por haber descuidado sus funciones y convertirse en alcahuete de Isabel. Frente a esta quinta rural, a la que llegan sus amigos transformando la placidez del lugar en un espacio de tensión, se opone la ciudad, controlada por los corregidores y alguaciles que ejercen la función de policías. Estos ejecutores de la ley son quienes provocan los mayores enfrentamientos y generan más violencia al no atender a razones ni querer conocer las causas por las que se persigue a sus amigos. Pero la violencia es aún más intensa cuando de la ciudad llega el juez, cuya misión era realizar las pesquisas oportunas para enjuiciar al reo antes de condenarle, en este caso a muerte. El pesquisidor no indaga ni en las causas del delito ni en las circunstancias del mismo y ni siquiera comprueba el testimonio de los testigos. Como le hace ver Luis:

... si es que atento a lo escrito
deben sentenciar los jueces,

no han de ser falsos testigos;
que también los jueces deben
escuchar en el descargo (*Obras completas*, I, p. 164).

Sin embargo, el pesquisidor no cumple con su deber y solo piensa en arrestarle para establecer su justicia (como si se tratara de algo personal) y así lo grita en medio del monte. Para conseguir su presa ofrece «dos mil escudos» a quien consiga vivo o muerto a don Luis. Cuando éste lo escucha, en una respuesta que recuerda mucho a la de Pedro Crespo, motivada también por su profundo sentido del honor y la seguridad de su comportamiento noble, le replica:

A fe
que es muy barato el concierto;
tasaisme en precio muy vil.
Yo os taso en más: quien me diere
vivo o muerto al juez, espere
de mi mano cuatro mil (*Obras completas*, I, p. 173).

El orgullo de quien siente su honor mancillado por la máxima autoridad en quien confiaba para su causa le impulsa a reaccionar espontánea, instintiva y libremente, como corresponde a una persona noble y confiada en su bondad natural. Enfrente está todo el colectivo de la justicia, con el pesquisidor a la cabeza, que representa lo urbano, la administración, la norma, la ley escrita y el brazo ejecutor de la ley. Por tanto, no es una anécdota la presencia de esos dos mundos. Intensifica la tensión dramática hasta el extremo de que un reo es capaz de considerar aún más culpable al juez.

Otro enfrentamiento no menos interesante procede de la oposición entre el cristiano Luis Pérez, y el traidor y falso testigo, Juan Bautista, labrador rico, pretendiente de su hermana y de condición judía. Su comportamiento, lejos de respetar el honor de la casa de Luis y la honra de Isabel, entraña gran cobardía. En palabras de Luis a su hermana:

Pretende
no solo manchar tu honor,
sino la sangre y valor
que de tus padres desciende (*Obras completas*, I, p. 145).

Sospecha que no trata de ser su esposo sino solo de obtener sus favores («que no hay valor en su pecho / para que tu esposo sea») y le recrimina que, además sea judío. En esta situación el espectador se entera de

que su vida en la quinta, fuera de Salvatierra, es precisamente para evitar a este individuo. Cuando le confiesa a su hermana su disgusto le anticipa también hasta dónde puede llegar su cólera si él persiste en seguirla, y en el caso de un judío no puede ser más atrevido el castigo:

... le ponga a su casa fuego,
quitando a la Inquisición
ese trabajo (*Obras completas*, I, p. 145).

La condición judía de Juan, en un momento de la historia en que el antisemitismo era la postura legal, puesto que profesar esa religión era un delito perseguido por la Inquisición, anticipaba desde el comienzo de la obra la animadversión del espectador, a la vez que su cobardía justificaba la cólera de Luis. Cuando se conoce que además de cobarde es perjuro y, por serlo, no solo «causa algunos de los problemas al protagonista», como benévolamente afirma Pedraza¹², sino que pone en peligro su vida, queda justificada dramáticamente la reacción de Luis. Primero revisa su testimonio, refiriéndose irónicamente a Juan como «cristiano viejo» aunque al leer su mentira le explica al juez que «es un judío» y le pide llevarse el papel de la sentencia para hacer confesar «a este perro» la verdad, a lo que añade un malévolo comentario que revela el problema de los conversos de la época:

Aunque no es mucho,
en verdad, que no supiese
confesar este judío,
porque ha poco que lo aprende (*Obras completas*, I, p. 164).

Se añade además la traición en connivencia con su criado Pedro, otro cobarde y falso, y más tarde, una nueva traición en su casa cuando está al frente de ella su amigo. No parece que Juan sea una figura secundaria en el drama, pues aunque con escasa presencia, su existencia y comportamiento representan el origen del mal y el inicio de la tragedia que enfrenta de nuevo la libertad frente a la legalidad y, en consecuencia, entre el Derecho tradicional y el moderno.

De cara a los espectadores, Luis Pérez podía representar el ansia de cualquier hombre del pueblo por recibir una justicia que difícilmente llegaba a él, al tiempo que enseñaba la armonía de la vida rural frente a la urbana, repleta de mentiras e intereses. Incluso el antisemitismo con

¹² Pedraza, 2001, pp. 197-198.

el que Calderón se manifiesta (como se ve muy bien en los autos sacramentales), procede del afán de usura con que eran denigrados los judíos. Aquí es el mayor traidor, mentiroso e interesado, capaz de dejarle morir ajusticiado si no fuese por su confesión postrera.

Psicológicamente, la violencia como respuesta al deseo de venganza se va articulando en la obra desde el principio con la palabra y los gestos. Se inicia, y así aparece en la primera acotación, con los gritos de Luis persiguiendo a su criado Pedro. En sus palabras se manifiesta la amenaza hacia el traidor, y su primera advertencia «por mi mano has de morir». Igualmente, sus palabras revelan el estado de ánimo del protagonista, «envuelto en iras y enojos» (*Obras completas*, I, p. 145) contra él y contra su hermana Isabel, por quien tiene «todo el corazón deshecho», avisándola sobre un agravio que pudiera terminar «en sangre». Asimismo acusa directamente a Juan de ser la causa de su deshonor. Solo con oír su nombre se siente enajenado: «loco y desesperado, / colérico y atrevido» (*Obras completas*, I, p. 145).

Se interrumpe esa violencia con la llegada de su amigo, el portugués Manuel Méndez quien, a su vez, en forma narrativa, se refiere a los celos desenfrenados que tuvo al enterarse de que su novia había sido pedida en matrimonio por un rico caballero. Al sentir que podía perder su amor se siente «trueno y rayo» y «de dos puñaladas» le dejó «muerto» al oponente. En él es su amor el eximente que su amigo considera como deuda «de justicia y de derecho» (*Obras completas*, I, p. 148) por lo que le pide protección para su amada, Juana, mientras él sigue huyendo.

Antes de una nueva reacción, ruidos y alborotos dejan ver la presencia de bastantes alguaciles que siguen a un jinete y le asestan un disparo que hace diana en el caballo, dejándole «sangriento en la arena» y al caballero batiéndose solo contra muchos, y herido. Luis increpa a los alguaciles por extralimitarse en aplicar la justicia cuando el caso ya queda fuera de su jurisdicción, y la emprende «a cuchilladas» con todos. Se une, como prófugo, a su amigo a quien, le lleva a hombros por el río. Al llegar a la orilla de Portugal se descubre un nuevo centro dramático. Previamente, el Almirante de Portugal y doña Leonor, que estaban de caza, reflexionan sobre el duelo eterno que es la propia Naturaleza, manifiesto en la caza. Al igual que la quinta de Luis, el paraje en que se encuentran reproduce un marco de armonía que enseguida se va a tornar también en centro de violencia. Primeramente se expresa en el lenguaje aplicado a la caza y cetrería. Los términos «fiereza», «rabia», «guerra»

«belicosa» «herir» «sangre», «vencida» «navajas de marfil» (para las armas del puerco espín), «puntas», «flechas», «retar», «violencia» preparan el ambiente de venganza y violencia que tiene lugar cuando llegan medio ahogados Luis y don Alonso y éste último da a conocer su historia. Al pronunciar el nombre del caballero muerto, reconocen al hermano de Leonor. Ante la amenaza de venganza, Luis coge de nuevo la espada.

Un tercer centro dramático se inicia con la entrada del portugués y su mujer en Sanlúcar, adonde han llegado huyendo desde Salvatierra con la idea de sentar plaza en la Armada Invencible. El comentario acerca del poder del hado contra el hombre («a fuerza del hado / no hay humana resistencia») refleja, una vez más, el carácter bélico de la existencia, al tiempo que las referencias a la guerra, con los preparativos de la Armada Invencible y los soldados representa la violencia entre naciones (España-Inglaterra). En ese nuevo espacio escénico vuelven a encontrarse todos los amigos. Luis se entera por Manuel de que en su ausencia Juan Bautista ha deshonrado su casa, motivo por el que mató a un hombre, hirió a otro y, aunque el traidor se escapó, él huyó para alistarse en el ejército. Todos abandonan su propósito de ir a la guerra y vuelven a la quinta. Allí, Isabel ha podido comprobar ya la traición de Juan y su cobardía con su falso testimonio, para que le «condenen a muerte». Los insultos de Isabel («necio», «grosero», «loco», «desvanecido», «engañado», «altivo», «torpe») se intensifican por las comparaciones con la violencia natural (rayos) y las metáforas para expresar su profunda cobardía y soberbia.

Cuando se presenta Luis, se entera de que su nombre está en los pregones y ha sido despojado de todos sus bienes, va a casa del juez pesquisador para saber qué cargos tiene contra él. Comprueba la falsedad del testimonio de Juan y descarga toda su violencia en palabras primero («infame», «traidor», «perro», «judío») y después huye al monte, donde ejecutará su violencia. El último centro dramático es el monte, símbolo de lo instintivo, donde se desarrolla la tercera jornada. Allí ya se unen todos los personajes: unos están ocultos; otros, persiguen; algunos tratan de ayudar y otros permanecen escondidos para no sufrir daños.

Escénica y teatralmente la obra está repleta de elementos de violencia. En primer lugar, destaca el continuo movimiento, por tierra y agua, con escapadas, carreras, entradas, salidas, caídas, persecuciones que provocan un alboroto constante, con ruidos (de armas, de espadas, de piedras, de ramas), sonidos de cajas, de llamadas a puertas, peleas, voces

alternantes, de dentro y de la escena, apartes y presentes, gritos, rasgado de papeles, sonidos de espadas, balas, pistolas, arcabuces y de grilletes.

Además, desde el inicio de la obra, en que aparece Luis con la daga desnuda, como símbolo anticipador de la violencia, se multiplican los elementos punzantes (espadas, cuchillos), relativos a las armas y a los animales. Asimismo, las referencias a la guerra, la presencia de soldados, alguaciles y jueces muestran que la violencia está presente en todo: en la Naturaleza, en la relación entre naciones, entre personas, entre individuos y el poder, y entre el destino y la existencia del hombre, como si el ser humano estuviera cercado por esa violencia total, ejercida con mayor rigor por quien debe evitarla. Es el caso del juez, que se muestra ante Luis como un ser divino que tratase de acabar con un ser inhumano, cuando ni siquiera le ha dado la oportunidad de declarar («tengo de poner las plantas / sobre su cerviz altiva»). Por su parte, Luis, en su queja sobre su estrella y destino, recuerda a los héroes románticos que asimilan su desgracia y la de los demás y cuanto más tratan de remediar su mal, se multiplica, como *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

No falta la sangre en escena y las muertes violentas, ni heridos o caballos ensangrentados, ni personas que parecen muertos sin serlo. Toda la obra está concebida con la intención de manifestar la fuerza de dos sentimientos: la justicia y la amistad. En su nombre se puede llegar a morir y a matar y a convertirse en héroe, si logra salvarse, cualquier Luis Pérez. Para conseguir el efecto total de violencia, el dramaturgo ha establecido una gradación derivada de la ruptura de esos dos principios. Su nobleza, generosidad y honradez se convierten en fuerza instintiva y destructora cuando es amenazada su vida, su hacienda y su libertad, o la vida, hacienda y libertad de los amigos. Entonces el personaje desarrolla primeramente un sentimiento de venganza; después lo manifiesta con violencia verbal y, solo más tarde, pasa a la violencia física. Hay un análisis perfecto del espíritu de venganza propio de la condición humana y justificada por la misma Naturaleza.

Calderón en esta obra profundiza también, bajo este espectáculo de crueldad, en la capacidad del ser humano para enfrentarse con su destino y vencerle por la fuerza de sus convicciones y aun en contra de los hados y de la justicia mal administrada.

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas, I, Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
- Caro Baroja, Julio, *Formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Sarpe, 1985.
- Ignatieff, Michael, *Los derechos humanos como política e idolatría*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- Luzán, Ignacio, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., «Los judíos en el teatro del siglo xvii: la comedia y el entremés», en *Los judíos en la literatura española*, coord. Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, pp. 153-212.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1905.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- Shergold, Norman D., y Varey, John E., «Some early Calderon dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 280-281.
- Valbuena Briones, Ángel, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.