

## RESEÑA

Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, eds., *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, IDEA, Nueva York, 2013, 222 pp. ISBN: 9781938795923.

RENATA LONDERO (Università di Udine)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.180>>

Los catorce artículos de este volumen colectáneo, encabezados por la «Nota preliminar» de Ignacio Arellano, tratan un tema universal y de candente actualidad al mismo tiempo: el de la violencia, connatural al hombre —según argumentan filósofos y antropólogos brillantes y a menudo citados en el libro en cuestión, como René Girard (*La violence et le sacré*, Grasset et Fasquelle, París, 1972) y Alejandro Llano (*Deseo, violencia, sacrificio*, Eunsa, Pamplona, 2004)—, y también “estrella” de nuestro mundo esclavo de la imagen, donde todo se espectaculariza. De forma no muy diferente con respecto a hoy día, la Edad Moderna, y en especial el Siglo de Oro, fue una época atormentada (como ya la definió Américo Castro en 1961 en su *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid), de crisis en el sentido etimológico del término: bastante poco áurea, pues, por estar salpicada de brotes violentos en su contexto tanto histórico como intrahistórico. Dominado por la primera devastadora guerra de dimensión europea, la de los Treinta Años, este tiempo convivió constantemente con la violencia en sus múltiples facetas y modalidades: la colectiva —en su vertiente militar, política, religiosa, judicial— y la interpersonal —en el ámbito social, familiar y sexual (véase Juan José Iglesias Rodríguez, «Tensiones y rupturas: conflictividad, violencia y criminalidad en la Edad Moderna», en *La violencia en la historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, ed. J.J. Iglesias Rodríguez, Universidad de Huelva, Huelva, 2012, pp. 43-91)—.

La violencia, hondamente arraigada en la «mentalidad [...] barroca» (Juan Luis Castellano, «La violencia estructural en el Barroco», en *Violencia y conflictividad en el universo barroco*, eds. J.J. Lozano y J.L. Castellano, Comares, Granada, 2010, p. 1), se asocia a la propensión hacia la teatralidad, típicamente aurisecular, en todas las aportaciones del volumen. De hecho, en palabras de Arellano, este conjunto de estudios constituye «un buen muestrario de las diversas caras [...] de la violencia en el Siglo de Oro» (p. 9), con un interés específico por el teatro, aunque este se considera desde la perspectiva de la variedad: de enfoques metodológicos, temas, subgéneros y autores. Además, los ensayos aquí reunidos demuestran la notable atención crítica que tanto el GRISO y sus colaboradores como el hispanismo siglodorista en general están dedicando en los últimos años a un argumento tan importante y productivo en el campo literario y artístico. Entre las publicaciones recientes en este sector destacan el tomo misceláneo al cuidado de José Manuel Escudero y Victoriano Roncero (*La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Visor, Madrid, 2010), al que hay que añadir por lo menos dos más: la colectánea a cargo de Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (*Guerra y paz en la comedia española*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007), y las Actas del XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, editadas en 2014 por Manfred Tietz y Gerno Arnscheidt (*La violencia en el teatro de Calderón*, Academia del Hispanismo, Vigo). Finalmente, en la misma línea temática, y muy influida por el pensamiento de Girard, se encuentra la monografía de Antonia Petro del Barrio (*La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006).

Tras la esclarecedora premisa de Arellano («Las caras de la violencia en el Siglo de Oro», pp. 9-21), que sintetiza los objetivos y el contenido de cada trabajo, siguen dos artículos de carácter introductorio y generalista que sientan las bases teóricas y diacrónicas de las contribuciones siguientes. Me refiero en primer lugar a «Violencia, poder y emancipación» (pp. 23-39) de José María Aguirre Oraa, quien enfoca con aguda lente filosófica el problema de la violencia en la sociedad humana, proponiendo su necesaria canalización a través de una política que se cimiente en una profunda postura moral. Acerca de un teatro fundamentado en la ética y en el mito, como lo es la tragedia griega, madre del drama moderno y contemporáneo, discurre con claridad José Antonio Caballero López («Escenas trágicas en el teatro griego: de la violencia a la retórica», pp. 41-55), subrayando cómo los grandes tragediógrafos helénicos intentan sobreponerse a las historias cargadas

de violencia que presentan en sus dramas por medio de la argumentación retórica, representada por las intervenciones del coro. De esta forma, «el intercambio de razones» y «la persuasión mediante la palabra» que esgrime este personaje colectivo, comentador y dialéctico por excelencia, «constituyen un medio eficaz de denunciar y superar la violencia innata en los seres humanos» (p. 53).

De la tragedia griega clásica, donde —como evidencia Caballero López— «nunca se representaron escenas de violencia» de manera directa (p. 41), se pasa a la obra de los «trágicos del horror» senequiano del siglo XVI (p. 126), en las que en cambio, como es bien sabido, se cuentan, se enseñan y se actúan toda clase de atrocidades con finalidad catártica. A dos ilustres estudiosos del drama español del siglo XVI, Alfredo Hermenegildo y Mercedes de los Reyes Peña, se deben sendos trabajos centrados en esa alternancia entre el mostrar y el narrar, el hacer y el decir que Maria Grazia Profeti señalaba como cifra del teatro áureo en un cristalino ensayo de 1994 (*Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La casa Usher, Florencia, pp. 215-216). De la acción se ocupa en particular Hermenegildo («Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español», pp. 119-127), al rastrear en las tramas de varias piezas de Virués, de la Cueva y Bermúdez los avatares del enlace entre violencia y poder monárquico aplicados a dos temas privativos del teatro renacentista y barroco europeo: es decir, la educación del príncipe y la justificación del tiranicidio. Por la fuerza de la palabra trágica y violenta en la literatura dramática religiosa se decanta de los Reyes Peña («Violencia en piezas bíblicas del *Códice de autos viejos*», pp. 163-183), que, a partir de su gran experiencia en el análisis del *Códice de autos viejos* (véase *El «Códice de Autos Viejos». Un estudio de historia literaria*, Alfar, Sevilla, 1988, 3 vols.), interpreta la Biblia como un texto impregnado de violencia primordial y henchido de sacrificios que la puedan encauzar y superar, como acertadamente demuestra en sus numerosas citas del *Auto del sacrificio de Abraham*, del *Auto del destierro de Agar* y del *Auto de Caín y Abel*, entre otros.

El trabajo de Enrique Rull también escudriña los reflejos del Antiguo Testamento en las tablas barrocas (aunque se ciñe a Calderón), poniendo al descubierto el creciente interés de los hispanistas por el nexo entre Biblia y teatro del siglo XVII, según revela, por ejemplo, la fervorosa actividad editorial del equipo de investigación BITAE (Biblia en el Teatro Áureo Español) de la Universidad de la Rioja, dirigido por Juan Antonio Martínez Berbel. En «Escenificación de la violencia en los autos bíblicos de Calderón» (pp. 185-195), Rull realiza un recorrido

descriptivo por algunos conocidos autos calderonianos de materia veterotestamentaria, desde *La cena de Baltasar* (1634) hasta *El cordero de Isaías* (1681), prefiriendo examinar el texto verbal en vez de formular más hipótesis sobre la puesta en escena que resultarían sugerentes por la naturaleza genérica —altamente espectacular— de estas piezas. Se desplaza al ámbito judicial y moral, y regresa a la etapa juvenil de Calderón Ana Suárez Miramón en «Rebeldía y violencia en *Luis Pérez el gallego*» (pp. 209-222), que analiza con detenimiento un drama primerizo (1628) del gran madrileño basado en un conflicto de amor / honor, concluyendo con acierto (y mirando hacia nuestro presente) que «el tema principal de la obra» es «la injusticia del poder y las arbitrariedades y engaños con que se imparte por quienes deberían estar libres de toda duda» (p. 216), o sea los jueces. Tras leer las intervenciones de Rull y Suárez Miramón sobre piezas tan diferentes por semántica, andamiaje y forma, tenemos la certidumbre de que Calderón siempre descuella en el arte de «explorar» el «funcionamiento» de la violencia en sus múltiples expresiones, consciente de su inevitabilidad, según ha sostenido Ignacio Arellano («Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», en *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011, p. 154).

Otros trabajos dejan más en la sombra la violencia colectiva y pública, para reflexionar sobre cómo la violencia interpersonal y privada se manifiesta en dramaturgos que recientemente se han rescatado del olvido gracias a valiosos proyectos de investigación: es el caso de Rojas Zorrilla —cuyas *Obras Completas* está preparando el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha bajo la guía de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal—, y de Álvaro Cubillo de Aragón, estudiado y editado por el grupo de investigación de la Universidad de La Rioja, coordinado por Francisco Domínguez Matito. Acerca del «hiperdramatismo» (p. 86) sensacionalista de Rojas Zorrilla versan las inteligentes contribuciones de González Cañal y de Teresa Julio. El primero («Desenlaces trágicos en el teatro de Rojas Zorrilla», pp. 85-100) emprende una lectura precisa y sugerente de los finales de los principales dramas de honor del toledano (*Del rey abajo, ninguno*, *Casarse por vengarse* y *La prudencia en el castigo*), categorizados en cinco tipos, entrando en la debatida cuestión de la tragedia áurea (recuérdense al menos las contribuciones de Francisco Ruiz Ramón y Marc Vitse y las más reciente de Florence d'Artois y Cristophe Couderc), para incidir en la convergencia entre el entorno amoroso / familiar y el político en dramas donde la veta trágica se incrusta en el género palatino con la clara intención de censurar fuertemente

los excesos del poder. Esto sucede en *Casarse por vengarse* y *La prudencia en el castigo*: sobre esta última en especial el autor afirma con razón que «es hora de recuperar un texto que sirve de excelente botón de muestra de la tragedia española del siglo XVII» (p. 98). En uno de los artículos a mi juicio más eficaces y mejor organizados del libro («Violencia y mujer en la dramaturgia de Rojas Zorrilla», pp. 129-142), Teresa Julio se extiende largamente en la producción tanto trágica como cómica del toledano (los dramas de honor conyugal y de acción clásica / mitológica, la comedia de figurón), construyendo una rigurosa taxonomía del papel pasivo y activo de la mujer como protagonista de la violencia física y psicológica, y, de paso, atrayendo la atención del lector hacia un tema tan vigente y espinoso como el de la violencia de género.

Alrededor de Cubillo de Aragón, maestro de la comedia entretenida, se dan las puntuales consideraciones de Rebeca Lázaro Niso y Simón Sampedro Pascual. Lázaro Niso («La violencia atemperada de Cubillo de Aragón: *El conde de Saldaña*», pp. 143-154) arranca de una apropiada cita (p. 144) de *El enano de las Musas* («Si a la comedia fueres inclinado, / nunca vayas a ver en ella horrores»), para realzar el perfecto equilibrio de risa y horror que se establece en las piezas del granadino, en las que este llega a sonreír sobre la violencia, siempre «contenida» y suavizada por la ironía y lo lúdico (p. 145). Esta actitud ligera de rechazo a «la truculencia en la escritura dramática» (p. 144) se extiende incluso al género épico de materia carolingia, tradicionalmente solemne, en las dos partes de la comedia a las que la autora ha dedicado su tesis doctoral (2014), *El conde de Saldaña* y *El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio*, y cuya edición crítica tiene en prensa. Por su parte, Sampedro Pascual («La violencia bajo el marco de la empresa política. *Ganar por la mano el juego* de Álvaro Cubillo de Aragón», pp. 197-207) aborda el análisis de una comedia “de santos y bandoleros” del granadino (editada digitalmente por el autor en 2012) desde la fructífera óptica de la emblemática, en concreto, del subgénero de la empresa política, con el fin de demostrar cómo los rasgos ejemplares atribuidos a toda una serie de imágenes utilizadas por Cubillo con relación al ascenso del príncipe León a la monarquía (el jardín y el monte, el león, el barco del Estado, etc.) logran evitar la insistencia en las fases violentas de la subida del protagonista al trono, moviendo la acción hacia el marco didascálico-pedagógico, tan presente en el sistema ideológico barroco.

Igualmente aprovecha el fértil terreno de los emblemas —que vehiculan de manera potenciada el estrechísimo vínculo entre lo verbal y lo icónico, las letras

y las artes en la cultura áurea— Luis González Fernández, ampliando el foco de indagación hasta conseguir una sólida y original panorámica que incluye a Lope, Mira de Amescua, Tirso y Calderón («De tal palo tal astilla: árboles y atrocidades como lugares comunes en el teatro del Siglo de Oro», pp. 101-117). Apoyándose en manuales fundamentales para la comprensión de la iconografía occidental, como los de Jurgis Baltrušaitis (*Le Moyen Âge fantastique*, Flammarion, París, 1981) y Jérôme Baschet (*L'iconographie médiévale*, Gallimard, París, 2008), el estudioso rastrea e ilustra la presencia de diversas figuraciones arquetípicas del árbol en el imaginario cristiano (el de la ciencia del bien y del mal, de la vida y de la muerte, de Jesé) en *El alcalde de Zalamea* (la encina de Isabel), *El esclavo del demonio* o *El condenado por desconfiado* (árboles con cabezas humanas pendientes).

Vasta y rica en ejemplos textuales, además de muy agradable, resulta la aportación de Francisco Domínguez Matito, que para su título escoge un oxímoron, «La violencia jocosa» (pp. 57-72), perfectamente en línea con la mentalidad antitética barroca, oscilante entre la risa y la rabia, la belleza y la fealdad, lo serio y lo facetado, el encomio y la sátira, y muy inclinada a la reescritura hipertextual, como bien prueban las piezas examinadas: *El perro del hortelano*, *El invisible príncipe del Baúl* de Cubillo, la comedia burlesca *El caballero de Olmedo* de Monteser, el entremés paródico *Píramo y Tisbe* de Alonso de Olmedo “el Mozo”. En la estela de las observaciones de Domínguez Matito se coloca otro trabajo de carácter antológico que también recobra el principio lopesco de «lo trágico y lo cómico mezclado»: es «La comicidad de la violencia: de la Rueda a la Vega» (pp. 155-161), donde Jesús Murillo Sagredo halla en el motivo tradicional de los palos un eje esencial alrededor del cual la acción cómica se enlaza con la violencia para derrotarla y decretar la victoria de la risa y del amor, desde los *Pasos* de Lope de Rueda hasta la comedia soldadesca *El rufián Castrucho* de Lope de Vega.

Cierra idealmente el volumen la interesante contribución de Luciano García Lorenzo, «Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*» (pp. 73-83), que se ocupa del drama quizá más violento del Fénix y que mayor fortuna se ha granjeado en las tablas europeas del siglo xx, teniendo en cuenta (como acostumbra a hacer el estudioso) la absoluta vigencia contemporánea del teatro clásico español y estudiando las abigarradas variantes espectaculares a las que el texto teatral áureo puede dar pie en tiempos y espacios dispares. García Lorenzo describe con eficacia tres montajes muy significativos de *Fuente Ovejuna*, donde la escenografía juega



un papel revelador de la crueldad humana, a través de sinécdoques escénicas altamente significativas como hierros, jaulas y zapatos vacíos: la del Centro Andaluz de Teatro, dirigido por Emilio Hernández (1999), la versión inglesa representada en el Festival canadiense de Stratford (2008) bajo la dirección de Lawrence Boswell, y la adaptación de Sergio Adillo que en 2011 escenificó en Nueva York la compañía The Cross Border Project (dirección de Lucía Rodríguez Miranda). Entre ellas a mi parecer la más contundente y terriblemente actual es la tercera, puesto que la acción se ambienta en Ciudad Juárez, «la capital mundial de la violencia» (p. 80), donde se aglutinan todos los crímenes peores, como el narcotráfico y el feminicidio, según ha mostrado con creces la cinematografía reciente, desde *Bordertown* de Gregory Nava (2006) hasta *The Counselor* de Ridley Scott (2014).

Al terminar la lectura de esta colectánea, quedamos agradecidos a los diferentes autores que la conforman por habernos ofrecido un variado caleidoscopio de muchos problemas hermenéuticos que no solo se relacionan con la presencia y el desarrollo de la violencia en el teatro aurisecular bajo formas hasta ahora bastante descuidadas por la crítica especializada —como la violencia de género o la tortura—, sino que también matizan y a veces interpretan de manera inédita cuestiones de gran trascendencia y aún *in fieri* entre los siglodoristas que se ocupan de la inmensa producción dramática barroca: el debate sobre la tragedia, la condición femenina, las dinámicas del poder regio. Si hubiera que recomendar algún cambio para mejorar el libro, se propondría una sucesión de los trabajos que obedezca a un criterio cronológico o temático, y no simplemente alfabético, y por lo general una postura más atenta a la segmentación y a la praxis escénica, imprescindible en todo análisis del texto teatral, pero que en la mayoría de los artículos aquí recogidos permanece arrinconada y subyugada por la fascinación prepotente del tema y del verbo literario.