

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 VIOLENCIA JOCOSA

*Francisco Domínguez Matito*  
*Universidad de La Rioja*

Ya en *Fuenteovejuna* (1611)<sup>1</sup> Lope de Vega había marcado bien algunos de los territorios de la violencia en el teatro del Siglo de Oro. Recordemos, sintéticamente, a través del apresurado relato de Flores, un criado del Comendador, la violenta y sañuda muerte de su señor:

De Fuente Ovejuna vengo,  
donde, con pecho inclemente,  
los vecinos de la villa  
a su señor dieron muerte.  
Muerto Fernán Gómez queda  
por sus súbditos alevés,  
que vasallos indignados  
con leve causa se atreven.  
Con título de tirano,  
que le acumula la plebe,  
a la fuerza de esta voz  
el hecho fiero acometen;  
y quebrantando su casa,  
[...]  
rompen el cruzado pecho  
con mil heridas crueles;  
y por las altas ventanas  
le hacen que al suelo vuele,  
adonde en picas y espadas  
le recogen las mujeres.

<sup>1</sup> Morley-Bruerton, 1968, pp. 330-331.

Llévanle a una casa muerto,  
y a porfia, quien más puede,  
mesa su barba y cabello  
y apriesa su rostro hieren (vv. 1960-1987).

Una década más tarde (1920-1625)<sup>2</sup> el mismo Lope dejó escrito otro de los grandes arquetipos áureos, en este caso no relacionado con la violencia del poder o de las convenciones sociales, sino con las pasiones humanas y el destino inexorable, que engendran la violencia y ponen un trágico fin al dulce lirismo del amor en *El caballero de Olmedo*. Don Alonso, en su despedida de Inés antes de salir para Olmedo, sintiéndose cercado por las «voces antiguas» de un código amoroso en el que los términos contrarios ‘partir’ / ‘quedar’, ‘vivir’ / ‘morir’ no representaban normalmente otra cosa que convencionalismos propios del lenguaje del «amor cortés», presagia, más allá de su conciencia, el destino fatal de su propia muerte:

Yo lo siento, y voy a Olmedo,  
dejando el alma en Medina.  
[...]  
Así parto muerto y vivo,  
que vida y muerte recibo.  
Mas ¿qué te puedo decir,  
cuando estoy para partir,  
puesto ya el pie en el estribo?  
[...]  
Parto a morir, y te escribo  
mi muerte, si ausente vivo,  
porque tengo, Inés, por cierto  
que, si vuelvo, será muerto,  
pues partir no puedo vivo.  
[...]  
Yo parto, y parto a la muerte,  
aunque morir no es perderte;  
que si el alma no se parte,  
¿cómo es posible dejarte,  
cuanto más, volver a verte? (vv. 2178-2227).

A comienzos del segundo tercio del siglo (1634-1635)<sup>3</sup> Calderón de la Barca troqueló una de las más espectaculares entradas en escena, el vibrante momento en que Rosaura, disfrazada de hombre, camino de

<sup>2</sup>Ver Morley-Bruerton, 1968, pp. 294-296.

<sup>3</sup>Ver Morón Arroyo, «Introducción» a su edición de *La vida es sueño*, 1992, pp. 68-69.

Polonia, recita, mientras baja de lo alto de un monte, los quejumbrosos versos con los que da comienzo *La vida es sueño*:

Hipogrifo violento,  
 que corriste parejas con el viento,  
 ¿dónde, rayo sin llama,  
 pájaro sin matiz, pez sin escama,  
 y bruto sin instinto  
 natural, al confuso laberinto  
 desas desnudas peñas  
 te desbocas, te arrastras y despeñas?  
 [...]
 Mal, Polonia, recibes,  
 a un extranjero, pues con sangre escribes  
 su entrada en tus arenas (vv. 1-19).

Y poco después, en los primeros años de la década de 1640<sup>4</sup> el mismo Calderón alcanzó otro de sus puntos culminantes en *El alcalde de Zalamea*, drama al que pertenece este fragmento de la patética ticoscopia en que Isabel, con dolor irredimible, relata a su padre las circunstancias de su deshonra:

Antes que me des la muerte  
 te he contado mis desdichas.  
 Agora que ya las sabes,  
 rigurosamente anima  
 contra mi vida el acero,  
 el valor contra mi vida;  
 que ya para que me mates,  
 aquestos lazos te quitan  
 mis manos; algunos dellos  
 mi cuello infeliz oprima.  
 Tu hija soy, sin honra estoy,  
 y tú, libre; solicita  
 con mi muerte tu alabanza,  
 para que de ti se diga  
 que por dar vida a tu honor,  
 diste la muerte a tu hija (vv. 2052-2067).

He aquí condensada, en estos cuatro dramas, bien en el espacio escénico o en el dramático, los muy diversos aspectos del furor, casi toda la batería de temas a los que se aplica el amplísimo argumentario de las pasiones que recorren el teatro áureo: la venganza, la represión, el homicidio,

<sup>4</sup>Ver Escudero Baztán, «Introducción» a su edición de *El alcalde de Zalamea*, 1998, pp. 16-17.

el abandono, la traición, la tiranía, la crueldad, el despotismo, la soberbia, el agravio, el ultraje; motivos instrumentalizados por celos pasionales o terribles premoniciones y que se resuelven en emboscadas, amenazas, combates, atropellos, torturas, secuestros, revueltas, la guerra misma... y hasta el acoso sexual —la «violencia de género», que diríamos ahora.

Al citado repertorio se adscriben decenas de comedias que, inducidas por los grandes recurrentes del poder o de la honra, representan e interpretan las formas y el ejercicio de la violencia, y entre las cuales se encuentran bastantes de los mejores títulos de nuestra escena barroca<sup>5</sup>. No se trata solo de que el mismo tema dramático «serio» del que parten muchas de estas obras contenga un germen de violencia que el argumento después va a poner de manifiesto; en muchísimas otras comedias de carácter «cómico» o incluso risible aparecen también por doquier e inopinadamente formas y episodios violentos. De tal modo que la comedia española de los Siglos de Oro era en buena medida un escenario de violencia, como lo era el escenario de la realidad de un siglo violento, en el que la brutalidad institucional y las guerras continuas se contextualizaban en el anecdotario de todo tipo de crímenes y actos truculentos en la vida diaria de los cuales nos informa puntualmente la «literatura de avisos». Y por si la propia realidad se quedaba corta, ahí estaban las fuentes históricas (nacionales y extranjeras, clásicas y contemporáneas)<sup>6</sup>, la materia legendaria y hasta la misma Biblia para suministrar suficiente combustible de violencia a cualquiera de los géneros, incluidos los autos sacramentales, por supuesto. Al fin y al cabo, el público teatral se habituó a ver sobre las tablas más de lo mismo que podía encontrar en la vida, en la literatura... y hasta dentro de los mismos corrales de comedias, donde a veces la violencia sobre las tablas se veía correspondida por furiosos alborotos entre los espectadores —o entre actores y espectadores—, en una especie de esperpéntico *feedback*.

La crítica se ha empeñado a fondo desde el siglo XIX al análisis de ese vasto conjunto de obras que plantean los conflictos existenciales, la

<sup>5</sup> Peribáñez, *El castigo sin venganza* (Lope); *El mejor alcalde, el rey*, *El príncipe constante*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza*, *Los cabellos de Absalón* (Calderón); *La traición busca el castigo* (Rojas Zorrilla); *El valiente justiciero* (Moreto), *El conde de Saldaña*, *La mayor venganza de honor*, *Los desagravios de Cristo*, *La tragedia del Duque de Verganza*, (Cubillo), etc., etc.

<sup>6</sup> Virués: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela*; Juan de la Cueva: *Tragedia de los Siete Infantes de Lara*; Gabriel Lobo Lasso de la Vega: *Tragedia de la destrucción de Constantinopla*; Jerónimo Bermúdez: *Nise lastimosa y Nise laureada*.

prepotencia de la autoridad y el poder o las tensiones generadas por los códigos sociales. Solo últimamente la pura violencia como expresión en la literatura (y especialmente en el teatro) de dichas tensiones individuales y sociales, está atrayendo una atención especial<sup>7</sup>. Pero esa violencia de la que antes o ahora se ha ocupado mayormente la crítica es una violencia «seria», protagonizada por personajes nobles y enmarcada en la dinámica conflictiva del ejercicio del poder o de las tensiones sociales, políticas o religiosas.

Ahora bien, en el escenario barroco, junto al dominio de la gravedad estaba el extenso territorio de la comicidad que, solo o emparedado entre las obras serias, constituía también —y sobre todo— el gran espectáculo de la fiesta teatral. Y ahí, en el desarrollo mismo de la fiesta, se daba cita la violencia «seria» con otra violencia de carácter «jocoso», una violencia que no producía horror sino risa, bien respondiendo a la preceptiva del *Arte nuevo* («lo trágico y lo cómico mezclado»), como ha señalado Arellano<sup>8</sup>, o bien de forma sucesiva en el transcurso de la programación, circunstancias de las que dan cuenta abundantes testimonios<sup>9</sup>. Ejemplo de lo primero es que ya en comedias como *El perro del hortelano* (1618)<sup>10</sup> aparezcan amagos de la violencia cómica, como aquel episodio en el que la condesa de Belflor concibe la idea de sepultar a su lacayo y confidente Tristán en un pozo para que no divulgue el origen humilde de su enamorado: «Yo me he de casar contigo» —le promete a Teodoro— «y por que Tristán no pueda / decir aqueste secreto, / hoy haré que cuando duerma, / en ese pozo de casa / le sepulten» (vv. 3312-3317). Pero Tristán ha escuchado a escondidas los propósitos de la condesa, y sale para reprocharle sus intenciones:

CONDESA	¿Quién habla aquí?
TRISTÁN	¿Quién? Tristán, que justamente se queja de la ingratitud mayor que de mujeres se cuenta. Pues, siendo yo vuestro gozo, aunque nunca yo lo fuera,

<sup>7</sup> Ver últimamente Escudero y Roncero López, 2010; Arellano, 2011, pp. 91-156.

<sup>8</sup> Ver Arellano, 1999, pp. 58-63 y 107-123; 2010a, pp. 7-34, y 2011, pp. 223-247. Remito a sus matizaciones sobre el tipo de mezcla (no mixtura) de lo trágico y lo cómico en la comedia nueva.

<sup>9</sup> Ver Cotarelo y Mori, 1904, pp. 626, 632, 640 y 646; Sentaurens, 1974, pp. 56-67.

<sup>10</sup> Ver Morley-Bruerton, 1968, p. 374.

¿en el pozo me arrojáis? (vv. 3318-3324).

Y así, con este donaire, consigue que la condesa cambie súbitamente su intención.

En este tipo de violencia cómica se encuadraría también la intención de la protagonista de *Los melindres de Belisa* de herrar en la frente a los esclavos fingidos, cruel castigo del que consiguen librarse por un recurso argumental. Sin duda, son en estos casos las convenciones genéricas —*Los melindres de Belisa* ha sido considerada por algún crítico como una comedia de *prefigurón*—<sup>11</sup> las que hacen interpretar en clave de humor, es decir, desdramatizada, unos actos de violencia que el público sabe que no se van a producir<sup>12</sup>.

El desarrollo de la «comedia nueva» a lo largo del siglo xvii es, en buena medida, la historia del avance de lo cómico sobre lo serio, la paulatina imposición de la comicidad sobre el drama<sup>13</sup>. La función de la comicidad, que descansaba al principio, casi exclusivamente, en la figura del «gracioso», no solo va diversificándose en nuevos agentes, sino también añadiendo nuevos géneros a la estructura taxonómica, como es el caso de la «comedia de figurón», género en el que pueden encontrarse muchas manifestaciones de la «violencia jocosa»<sup>14</sup>. Me referiré solo a una, que es de mi preferencia por su singularidad en el corpus de los figurones, la comedia de Cubillo de Aragón *El invisible príncipe del Baúl*. Todo el enredo de esta comedia obedece exclusivamente a la presunción estúpida de un príncipe que, creyéndose legitimado para avasallar a cualquiera, llega a decir majaderías como las siguientes: «¡No se metan conmigo las estrellas, / porque me enojaré con todas ellas!» (vv. 147-148); «¡Con amor y con el padre / que me engendró la tendré / si se me pone delante!» (vv. 1338-1340). Y, en efecto, insulta y violenta a su hermano, a quien obliga a cortejar a una dama contra su voluntad; desprecia y fuerza a las damas, imponiéndoles un amor indeseado; maltrata a sus criados; y, por violentar, violenta hasta a su bigote:

PEDRO                    Es muy recio de cogote,  
                                  tal, que porque otros se alzan el bigote  
                                  con el hierro caliente, él ha mandado

<sup>11</sup> Ver Serralta, 2003, pp. 827-836.

<sup>12</sup> Ver Wardropper, 1983, pp. 223-240.

<sup>13</sup> Ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 269-285; Arellano, 2011, pp. 185-222.

<sup>14</sup> Ver García Lorenzo, 2007.

a su barbero que con gran cuidado,  
cuando a su barba tímido se atreve,  
enfrie el hierro en nieve.  
JULIO ¿Y arma el bigote?  
PEDRO En eso está el trabajo:  
como otros hacia arriba, él hacia abajo (vv. 31-38).

Pero, naturalmente, el ejercicio de esta especie de violencia institucional, por su propia desmesura y por lo grotesco del personaje, resulta risible y acaba volviéndose sobre sí mismo. Una violencia, pues, de la que se derivan unos efectos siempre jocosos para un público que disponía de claves para su interpretación.

Ese es también el caso de la «comedia burlesca», en auge desde mediados del siglo, género con el que la extensión de la comicidad, potenciada mediante el recurso a la parodia disparatada, llega también al extraordinario territorio de los temas, las formas y los recursos de todo el corpus teatral y —lo que es más importante— al de las instituciones sociales. En una época de valores en trance de caducidad, es muy plausible que este aumento de lo cómico pueda explicarse por una incipiente mutación de los gustos del público, cuya desafección por el horror se hará ya manifiesta en el siglo siguiente<sup>15</sup>. La comedia burlesca hace objeto de chanza las causas y efectos de la violencia y convertirá la violencia misma de las comedias serias en motivos de chiste: las venganzas, los duelos, la pérdida de la honra, la nobleza de los personajes, resultan aquí efectos grotescos. Y hasta la propia comedia burlesca se convertirá en una forma de violencia jocosa sobre los valores serios, cuyo sentido, con intención o sin ella, invierte de hecho. Ese efecto lo consigue también a través de la puesta en solfa de las convenciones y los cánones establecidos por la misma comedia<sup>16</sup>.

Veamos una escena paradigmática de la inversión del sentido de la violencia: el momento dramático en el que se encuentran don Rodrigo y don Alonso en el camino de Olmedo. Así dialogan los personajes en *El caballero de Olmedo* serio:

ALONSO Si fuérades a lo menos  
nobles vosotros, allá,  
pues tuvistes tanto tiempo,  
me hablarades, y no agora,

<sup>15</sup>Ver Sureda, 1983, pp. 117-132.

<sup>16</sup>Ver, por ejemplo, Huerta Calvo, 2001; Mata Induráin, 2009, pp. 335-353.



que solo a mi casa vuelvo.  
 Allá en las rejas, adonde  
 dejastes la capa huyendo,  
 fuera bien, y no en cuadrilla  
 a media noche, soberbios.  
 Pero confieso, villanos,  
 que la estimación os debo:  
 que, aun siendo tantos, sois pocos.

RODRIGO Yo vengo a matar, no vengo  
 a desafíos, que, entonces,  
 te matara cuerpo a cuerpo (vv. 2446-2460).

Y he aquí la inversión en *El caballero de Olmedo* de Monteser,

DON RODRIGO ¿Así os estáis, don Alonso,  
 cuando yo y diez compañeros,  
 a mataros esperamos  
 en el camino de Olmedo?

DON ALONSO Perdonad; no lo sabía (vv. 1547-1551).

Similar inversión se encuentra en dos comedias calderonianas basadas en la misma historia mitológica: la seria *Celos aun del aire matan* y la burlesca *Céfalo y Pocris*, bien estudiadas por la crítica<sup>17</sup>. Los celos, habitual agente de violencia y desventura, instrumento de perdición en la primera, se convierten en un regocijante vehículo de satisfacción en la segunda. Así, por ejemplo, la lírica escena y el dramático desconsuelo de Aura en *Celos aun del aire matan*:

AURA Soberanas esferas,  
 poderosas deidades,  
 cielo, sol, luna, estrellas,  
 fuentes, arroyos, mares,  
 montañas, cumbres, peñas,  
 árboles, flores, plantas,  
 aves, peces, fieras,  
 compadeceos de mí,  
 tened de mí clemencia,  
 no permitáis que digan  
 aire, agua, fuego y tierra:  
 «¡Ay infeliz de aquella  
 que hizo verdad haber quien de amor muera!» (p. 1787),

<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, García Valdés, 2001, pp. 254-256; Di Pinto, 2002, pp. 997-1006; Pinillos, 2002, pp. 1107-1116; Sánchez Martínez, 2002, pp. 1129-1139; y especialmente Arellano, 2010b.

se trasmutan en una circunstancia grotesca y en un sentimiento chocarrero en el *Céfalo* y *Pocris* burlesco: he aquí la reacción del galán cuando la desventurada Pocris muere a manos de su mismo amado:

Expiró el mayor fanal  
del día, vino la noche.  
República celestial,  
aves, peces, fieras, hombres,  
montes, riscos, peñas, mar,  
plantas, flores, yerbas, prados,  
venid todos a llorar.  
Coches, albardas, pollinos,  
con todo vivo animal;  
pavos, perdices, gallinas,  
morcillas, manos, cuajar:  
Pocris murió; decid, pues:  
«Su moño descanse en paz» (vv. 2262-2274).

Y a continuación, cuando llega su padre y ve a la hija muerta, a su pregunta sobre la causa responde Céfalo: «Porque me vino a acechar» (v. 2284). Entonces Rosicler pide el castigo para Céfalo, pero el mismo rey le indulta con estas jocosas razones:

No le matéis, que antes quiero,  
que esté conmigo de hoy más,  
porque me vaya matando  
a toda mi vecindad,  
pues que mata a los que acechan (vv. 2289-2293).

No debe de ser casual que los autores de las comedias burlescas — Monteser, Lanini, Quirós, el mismo Calderón— fueran también autores de teatro breve, especialmente de entremeses. El teatro breve contiene un verdadero arsenal de la violencia «jocosa», cuyo estudio detallado permitiría realizar una tipología de la violencia como mecanismo cómico. Me detendré por ahora en unos cuantos ejemplos, pertenecientes a la obra de un comediante del xvii, muy afamado en las tablas<sup>18</sup> aunque poco o nada conocido hoy como autor, del que ya la *Genealogía de los comediantes* advertía que «escribió con gran acierto y discreción algunos bailes y sainetes y muy buenas coplas así para palacio como para

<sup>18</sup> Ver Pellicer, 1804, pp. 17 y 18; Sánchez Arjona, 1898, p. 339; Cotarelo y Mori, 1911 (2000), p. cix; *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, pp. 89, 132, 139, 141, 155-156, 161, 190, 306-307, 361, 457, 460, 479-481, 511, 561-562.

la villa»<sup>19</sup>: Alonso de Olmedo «el Mozo» (Alonso Pedro de Olmedo Tofiño).

De los cuatro o cinco entremeses que escribió el célebre actor<sup>20</sup>, sin duda *Píramo y Tisbe* es el de mayor interés<sup>21</sup>. Como sugiere su título, se basa en la trágica historia de los dos amantes babilonios, recogida por Ovidio en sus *Metamorfosis*, una leyenda mitológica muy frecuentada por los dramaturgos en sus comedias serias y cómicas: *La dama duende* de Calderón; *La fortuna merecida* de Moreto; *Por el sótano y el torno* de Tirso; *Los bandos de Sena* de Lope, por ejemplo. Como ocurre con las parodias de la comedia burlesca, solo la familiaridad del público con la fuente hacía posible dar un tratamiento burlesco a la desgraciada historia de los dos enamorados babilonios. Pues bien, lo que nos importa más que nada aquí es resaltar el carácter jocoso que en este entremés adquieren los agentes y los motivos de violencia, que en la leyenda mitológica están marcados por un signo trágico. Olmedo comienza por invertir el sentido de los personajes: Píramo es un gato deslenguado y atrevido que acecha a Tisbe; Tisbe, una buscona que persigue a Píramo por vericuetos y andurriales; la pared, que en el mito desempeñaba un papel de complicidad con los amantes, aparece ahora personificada como una alcahueta. Y a partir de ahí, la secreta y desesperada fuga de los amantes en el mito se convierte en la obrita de Olmedo en una jocosa escapada de pícaros disfrazados. El episodio de la fuente y el trágico desenlace de los dos enamorados en el mito se resuelve con los mismos ingredientes de parodia: el león es aquí una dueña malvada que forcejea con Tisbe, a quien termina por morderle la toca, dejándola ensangrentada. Y ya el delirio paródico alcanza su cumbre cuando Píramo, al llegar al lugar y descubrir la toca ensangrentada de Tisbe, finge darse muerte con un puñal empapado en sangre de pollo. Se acerca entonces una Tisbe burlesca a la escena, ve al joven bañado en sangre y comprueba que aún no ha expirado porque Píramo abre los ojos y los cierra a su antojo. La caricaturesca escena concluye con un irónico diálogo entre los dos amantes y con el chusco comentario de Píramo («¡Tisbe es y vive! / Si yo me matara / muy buena hacienda hubiéramos hecho!»), que adelanta un jocoso final absolutamente contrario al trágico final de la leyenda.

<sup>19</sup> *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, p. 161.

<sup>20</sup> Ver Barrera y Leirado, 1860 (1968), pp. 286-287; Urzáiz Tortajada, 2002, pp. 488-489.

<sup>21</sup> Ver Senabre, 1981, pp. 233-244.

Menos elaborados son otros entremeses suyos de los que, sin embargo, nos interesan las escenas de violencia jocosa para la tipología a la que me referí anteriormente. En *Las locas caseras*<sup>22</sup> se reúnen seis mujeres en una visita para rivalizar, en torno a una taza de chocolate, sobre presunciones en la posición social y en la atracción de encumbrados pretendientes. A lo divertido del presuntuoso diálogo entre las mujeres se vienen a sumar las continuas interrupciones de una criada impertinente y los llantos del niño de la anfitriona. Y estos van a ser precisamente los encargados de introducir un tipo de violencia jocosa frecuente en estas piezas. Al fin, el niño, «que lo ha de hacer un hombre muy ridículo», irrumpe en la escena haciendo monadas, se sucede a continuación un baile en el que participa el mismo niño, y tanta algarabía y movimiento llega a formarse en el tablado, convertido en un verdadero barullo, que cuando sale la criada con el chocolate, tropieza, cae derramando el chocolate sobre todos los presentes y provocando la caída del niño, con el consiguiente escándalo de su madre. Todo, sin embargo, termina por seguidillas.

*El sacristán Chinchilla*<sup>23</sup> es un «enamorado» de Casilda, una mujer equívoca. Pero el asunto es que el hermano de Casilda, que tiene comprometido el matrimonio de su hermana con el alcalde, quiere deshacerse del importuno sacristán cortejador, de modo que contrata para ello a dos matones. Por su parte, el alcalde, también enamorado de Casilda, pretendiendo darle su merecido al sacristán competidor, organiza una ronda con el alguacil y el escribano. Puestos todos al acecho, aparece el sacristán con una escalera para encontrarse con su enamorada, y a partir de ese momento se sucede un gran enredo cómico, aprovechando la oscuridad de la noche, en el que un ventero se interpone entre el sacristán y Casilda, la ronda del alcalde agarra al sacristán por la faja para hacerlo caer, la escalera se atraviesa cuando acuden los demás y todos los representantes terminan magullados por los atropellos y a palos entre ellos por la pelea que organizan.

En *La dama toro*<sup>24</sup> se trata de un galán enamorado presto a quitarse la vida, desesperado por la persecución de un comisario de amancebamientos que atropella su casa continuamente. Unos amigos del muchacho, para corregir tales desafueros, ingenian entonces una estratagema

<sup>22</sup> *Flores de el Parnaso*, pp. 80-89.

<sup>23</sup> *Flores de el Parnaso*, pp. 100-109.

<sup>24</sup> *Flores de el Parnaso*, pp. 90-99.

que consiste en encerrar un toro en una de las habitaciones de la casa, de tal manera que cuando el comisario vaya a sorprender a los amantes, se tope con el toro. Así que el amigo del galán se encuentra con el comisario, «que es el gracioso, de villano, con vara de alcalde», y «lo lleva corriendo por el tablado», fingiendo delatar a los dos amantes. El comisario, preso de excitación, allana la morada y ordena a sus ayudantes que registren toda la casa. Solo un aposento se encuentra cerrado con llave, que es donde los cómplices de la burla han encerrado al toro. El comisario, convencido de que en dicho aposento se encuentra oculta la dama, manda abrir la puerta y entonces... «*sale un toro y embiste con todos*». Con esta escena hilarante, violencia de charlotada, sin que la sangre llegue al río, concluye el entremés.

Podemos imaginar fácilmente el regocijo de los espectadores ante estas escenas de violencia y atropellos.

En el mundo del entremés hay siempre mucho movimiento, alharaca, disturbio y violencia risible y espectacular, dirigidos a unos espectadores siempre deseosos de la diversión ligera. Como en *La dama toro* de Olmedo, toros y caballos aparecen también en escena en el entremés de *La pedidora* de Calderón<sup>25</sup>; y el conflicto risible organizado por el hostigamiento y la persecución lo encontramos también en *El cortesano* de Cáncer<sup>26</sup>, en este caso por parte de unos acreedores hacia unos deudos fugitivos; y sobre la falsa tragedia del enamorado que quiere ahorcarse, como en *El sacristán Chinchilla*, se monta el anónimo entremés *El cuero*<sup>27</sup>. *Hasta un factor como el del acoso o la violación, que en el teatro áureo dio cauce a tan sangrientos dramas de honor, se resuelve jocosamente en el entremés, como ocurre en el Getafe* de Antonio Hurtado de Mendoza<sup>28</sup>, donde para cortejar a una dama se recurre a un desvergonzado *striptease*. Y, por otra parte, el espíritu lúdico y las jocosidades no se manifiestan solo en la acción (porrazos y malos tratos), sino también en la violencia verbal, que ahora ya, superando a los tímidos atrevimientos del personaje *gracioso*, toma la forma de insulto descarado. Por ejemplo, con esta sarta de improprios increpan unos pícaros criados a su señor en el anónimo entremés *Pelicano y Ratón*:

<sup>25</sup> Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, pp. 241-250.

<sup>26</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, pp. 279-289.

<sup>27</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, pp. 199-208.

<sup>28</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, pp. 81-92.

¡Sal aquí, boticario de no nada!  
 ¡Sal aquí, boticarillo de ensalada!  
 ¡Sal aquí, viejo clueco e importuno!  
 ¡Sal aquí, viejo tuerto y aceituno!  
 ¡Sal, pues, cara de alforja y costales!  
 ¡Sal, pues, cara de potras y orinales!  
 ¡Sal, pues, viejo potrilla y repotrilla!  
 ¡Sal, si eres hombre! ¡De cólera reviento!<sup>29</sup>

Casi todos los motivos y escenas dramáticas de la violencia seria en las comedias mayores aparecen en este teatro breve metamorfoseados en cuadros de diversión, en situaciones y *gags* ridículos que, si por una parte pretendían la diversión por la diversión, sin duda constituía, por otra, una subversión que no podía agotarse en la simple significación del puro entretenimiento, pues esta literatura dramática, textual y espectacular se llevaba por delante todos los tópicos y convenciones de la comedia nueva y de los valores que representaba. En definitiva, la violencia trágica que generaban o en la que se manifestaban los conflictos dramáticos, en tanto que expresión de las circunstancias sociales, encontraba justamente en los géneros de la risa su cara opuesta.

Volvamos otra vez a la comedia burlesca de *Céfalo y Pocris* para encontrar allí una muestra puntual de este fresco código disolvente de la violencia trágica. La desdichada muerte de Pocris, que hubiera dado lugar en cualquier comedia seria a una reacción de horror y desconsuelo, en este caso no suscita, ni siquiera en el mismo padre de la infortunada, más que un espontáneo sentimiento de jocosa celebración:

Ese cadáver llevad,  
 y a su merecida muerte  
 sea pompa funeral  
 una grande mojiganga;  
 que no se ha de celebrar  
 esta infelice tragedia  
 como todas las demás (vv. 2294–2300).

Y la comedia finaliza con «un torneo en forma de matachines» entre canciones y bailes. Violencia de mojiganga frente a la violencia de pompa funeral, las dos caras de la violencia, contradictorias y complementarias, conviviendo sobre el escenario del teatro en el Siglo de Oro.

<sup>29</sup> *Ramillete de entremeses y bailes*, pp. 451–459.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *Rilce*, 27.1, 2010a, pp. 7-34.
- «Los disparates de Calderón», *Anuario calderoniano*, 3, 2010b, pp. 37-66.
- *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo Bibliográfico y Biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo xvii* (Madrid, 1860), London, Tamesis, 1968.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Celos aun del aire matan*, en *Obras completas*, Tomo I, *Dramas*, ed. de ÁngelValbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 1785-1814.
- *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.
- *La vida es sueño*, ed. de Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1992.
- *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. Juan M. Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano, Celsa Carmen García Valdés, Carlos Mata y María Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1999, pp. 311-421.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii* (Madrid, 1911), ed. facsímil de José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El invisible príncipe del Baúl*, ed. de Francisco Domínguez Matito, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- Di Pinto, Elena, «Los mecanismos de la risa: de *Auristela* y *Lisidante* y *Celos, aun del aire, matan a Céfalo y Pocris*», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. de Ignacio Arellano, vol. I, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 997-1006.
- Escudero, Juan Manuel y Victoriano Roncero López (eds.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2010.
- Flores de el Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento por los mejores ingenios de España: en loa, entremeses y mojigangas*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1708.
- García Lorenzo, Luciano (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Técnicas escénicas y verbales en *Céfalo y Pocris*», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y

- Elena Marcello, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 253-269.
- Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, ed. de Norman D. Shergold y John E. Varey, London, Tamesis, 1985.
- Huerta Calvo, Javier, Emilio Javier Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001.
- Mata Induráin, Carlos, «Teatro y fiesta en el siglo xvii: las comedias burlescas y el Carnaval», en José María Díez Borque (dir.), Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2009, pp. 335-353.
- Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, II, Madrid, 1804.
- Pinillos, Carmen, «Intertextualidad y reescritura paródica en la comedia burlesca: *Céfalo y Pocris* de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. de Ignacio Arellano, vol. I, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1107-1116.
- Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo xvii*, ed. de Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, 1984.
- Ruano de la Haza, José María, «La Comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. de Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 269-285.
- Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo xvii*, Sevilla, 1898.
- Sánchez Martínez, Rafael, «*Céfalo y Pocris*: Calderón parodia a Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. de Ignacio Arellano, vol. I, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 1129-1139.
- Senabre, Ricardo, «*Píramo y Tisbe*, entremés inédito de Alonso de Olmedo», *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, 1981, pp. 233-244.
- Sentaurens, Jean, «Sobre el público de los “corrales” sevillanos en el Siglo de Oro», en *Creación y público en la literatura española*, ed. de Jean François Botrel y Serge Salaün, Madrid, Castalia, 1974, pp. 56-67.
- Serralta, Frédéric, «Sobre el «pre-figurón» en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa*, *Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 827-836.
- Sureda, Francis, «Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del xviii», *Criticón*, 23, 1983, pp. 117-132.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, FUE, 2002.



- Vega, Lope de, *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*, ed. de David A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1993.
- *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2002.
- y Cristóbal de Monroy, *Fuente Ovejuna: dos comedias*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1991.
- y Francisco Antonio de Monteser, *El caballero de Olmedo*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, en *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El caballero de Olmedo*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- Wardropper, Bruce, «El horror en los distintos géneros dramáticos del Siglo de Oro», *Crítico*, 23, 1983, pp. 223-240.