

LAS CARAS DE LA VIOLENCIA EN EL SIGLO DE ORO

*Ignacio Arellano,
GRISO, Universidad de Navarra*

En un trabajo anterior que dediqué a la violencia en Calderón (Arellano, 2009) recordaba que la violencia, en la que antropólogos y críticos como Girard han visto el fundamento y la matriz de todas las significaciones míticas y rituales¹ de la cultura humana, prolifera extraordinariamente en los dramas calderonianos y contagia a numerosos personajes, desde los tiranos patológicos hasta los héroes capaces de vencerla por la superación y el control, obedientes a imperativos éticos de índole religiosa o a criterios del heroísmo aristocrático y filosofías neoestoicas. La exploración de la violencia en el Siglo de Oro no se puede reducir, naturalmente, a la obra del autor de *La vida es sueño*, por más importancia que tenga en este terreno —y otros—.

Las páginas de este volumen constituyen precisamente un buen muestrario de las diversas caras —múltiples— de la violencia en el Siglo de Oro. Hallará el lector asedios desde un punto de vista general y de reflexión ética y filosófica (como el de Aguirre) que bien pueden servir de marco parcial para los exámenes más concretos de otros estudiosos que se acercan a piezas y géneros distintos. Algún otro referido al mundo clásico (Caballero) se sitúa fuera del núcleo aurisecular, pero permite útiles comparaciones con el mundo de la comedia nueva española. La mayoría se dedican al Siglo de Oro —o la Edad de Oro, como

¹ Ver Girard, 1983, p. 121. Como apunta Llano, 2004, p. 123 la violencia ha acompañado el inicio y desarrollo de toda cultura.

se prefiera—, desde la revisión de ciertas formas de la violencia en el teatro del xvi que realiza Hermenegildo, hasta el funcionamiento de los mecanismos violentos en dramaturgos como Rojas Zorrilla, Calderón, Lope de Vega o Cubillo de Aragón, tanto en géneros de tonalidad seria (tragedias, dramas y autos sacramentales) como en otros de enfoque jocoso (entremeses, comedia de figurón o comedia burlesca), sin que falte —trabajo de García Lorenzo— el análisis de algunas adaptaciones de modelos violentos a entornos y circunstancias de la época actual, observando los modos de traducción de los signos escénicos, que fungen como instrumentos de conexión del teatro aurisecular con las sociedades de hoy.

El citado trabajo de Aguirre pone en relación la violencia y el poder con sus límites éticos. Plantea una serie de cuestiones que pueden desde luego aplicarse a los personajes de las comedias, *mutatis mutandis*. Reivindica el papel de la filosofía y la reflexión ética en este ámbito: ya que «los conflictos de pequeña o de gran intensidad han acompañado y acompañan la vida de la existencia humana y los procesos de las sociedades humanas», es preciso establecer pautas de conducta «conforme a criterios morales», lo que implica el ejercicio de la libertad. Observaciones las mentadas que serían muy pertinentes para el estudio del teatro aurisecular. Como analiza en el último trabajo del volumen Ana Suárez, en una comedia como *Luis Pérez el gallego*, se preocupa Calderón precisamente del choque entre legalidades, justicia, orden moral, valor del individuo y de su conciencia, frente a otras normas que en el caso dramático representado no expresan la justicia. Las cuestiones éticas son inseparables en Calderón de su tratamiento de la violencia:

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». [...] 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. [...] De este tema principal de la obra [*Luis Pérez el gallego*], 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 (Ana Suárez).

Podrían citarse, de todos modos, innumerables casos incursos en semejante problemática: *El alcalde de Zalamea*, por mencionar otro del mismo Calderón, sería igualmente significativo del conflicto entre legalidad jurisdiccional y sentido más esencial de la justicia. O *Fuenteovejuna*...

Los criterios morales van a presentarse constantemente en el universo de la violencia del teatro del Siglo de Oro, al menos en sus fórmulas serias. Como señala Aguirre:

En este campo no hay certezas científicas u objetividades claras y, si las hay, suelen resultar muy peligrosas y altamente aterradoras. Se trata de perspectivas, que requieren de la interrogación y de la búsqueda. Y además creo que es difícil tener perspectivas claras, ya que el campo de la acción humana es un campo de ambigüedades, de intenciones no queridas pero creadas, de finitud humana en definitiva.

Precisamente por la imposibilidad de reducir el complejo y conflictivo universo humano a netas fórmulas matemáticas, el teatro se ofrece como un medio privilegiado de exploración, instrumento de denuncia y de propuesta de soluciones para esa continua guerra que según Heráclito era la madre de todas las cosas.

Una de las posibles soluciones a la violencia asoma —según la interpretación de Caballero López («Escenas trágicas en el teatro griego»)— en algunas piezas de los trágicos griegos, que extraen de los mitos —abundantes en toda clase de violencia— sus argumentos y personajes. Los preceptistas discuten sobre el modo de exhibir esta violencia. Todos concuerdan en que la tragedia ha de contener «horrores y crueldades»², pero no todos o no todas las variedades de tragedia concuerdan en el modo de exponerlos al espectador. Como recuerda Newels, Horacio «había prescrito que *multaque ex oculis quae mox narret facundia praesens*»

² González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, cit. en Newels, 1974, p. 114. Las demás citas procedentes de Newels corresponden a pp. 114-115. Para Aristóteles ver *Poética* XI, 1452a-b.

(*Epist. ad Pisones*, vv. 183-184), y recomendaba no exponer a la vista del público a Medea despedazando a sus hijos ni a Atreo cociendo las entrañas de sus sobrinos, cosas que pertenecían a cierta categoría de lo repugnante y resultaban además inverosímiles.

Aristóteles distinguía cierto tipo de acción trágica caracterizada por el patetismo de la violencia

representando en escena asesinatos, torturas, crueldades, heridas y sangre y otro tipo en el que la tragedia es consecuencia implícita de la articulación de la acción misma [...] No se trata aquí simplemente de causar un escalofrío de horror, sino de revelar lo trágico de una situación, de una decisión con la cual —aunque en forma más banal— puede tenerse que enfrentar cualquiera, lo que le da validez universal y conmueve al espectador en lo más profundo de su corazón. De esta tragedia, cuyo efecto no depende de la representación escénica, dice Aristóteles que es la más genial³.

Esta, cuyos efectos proceden de la acción y su estructura es la tragedia *implexa*, mejor valorada por los preceptistas, aunque González Salas, «hace observar que la regla de los sucesos horripilantes no debían representarse en escena no fue uniformemente aplicada en la antigüedad»⁴. Séneca es una excepción en su proclividad al terror de lo truculento, pero no la única.

Hablando, no obstante, en general, encuentra Caballero, al revisar las principales tragedias griegas, que eluden casi siempre las presentaciones truculentas, sustituyendo los hechos violentos por sus consecuencias:

Los trágicos, en fin, llevaron a escena a través de las historias del mito las más desgarradoras manifestaciones de la conducta humana. Pero ni Esquilo ni Sófocles ni Eurípides se sirven de estas historias como excusa para hacer un espectáculo de la violencia para el morboso entretenimiento de sus espectadores. Ya hemos dicho que, a diferencia de la tradición posterior y de lo que sucede entre nosotros, en la escena griega no se representan actos violentos, sino sus consecuencias en los protagonistas. La tragedia griega no era acción, sino pura pasión: la trama debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece. El coro de la tragedia, uno de los rasgos estructurales más característicos del género, tiene en muchos casos la misión de suscitar la participación sentimental de los oyentes mediante sus lamen-

³ Newels, 1974, p. 114.

⁴ Newels, 1974, p. 114.

tos y comentarios, para dirigir la atención hacia el destino que, enviado por los dioses, producía aquellas conmociones en la vida de los hombres. Sea como fuere, el drama en la Grecia antigua está íntimamente ligado a la violencia: de ella parte, sobre ella debate y a ella aboca.

Uno de los mecanismos de control de esta violencia escénica sería la retórica:

... la retórica no entendida en sus componentes formales y literarios, que también, sino como el instrumento para conseguir mediante la persuasión resolver los conflictos de forma pacífica y prescindir de la fuerza destructora, que es lo que constituye su verdadera esencia político social [...] nosotros la consideramos, más bien, uno de los recursos intelectuales ideados por los griegos para oponerse a la violencia y atajar su capacidad de engendrar más violencia.

Analiza también Caballero, además de la expresión narrada de la violencia, —más que expuesta en el escenario—, la identificación del espectador con los protagonistas de la acción trágica, que permite la catarsis, y que diferencia radicalmente —añado— a la tragedia de la comedia, donde el espectador se distancia de lo que sucede a los personajes.

Este funcionamiento de la violencia cómica es el objetivo del trabajo de Domínguez Matito. La violencia, en efecto, no es una marca automática de ‘tragicidad’. Se ha citado muchas veces —por su meridiana claridad, que sin embargo aún no acaban de comprender muchos estudiosos— el pasaje del Pinciano en el que se plantea la pregunta sobre los temores trágicos y los temores cómicos. En la *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír» explica otro que

la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.

También Mártir Rizo había escrito:

... no es maravilla que la peripecia y agnición en la tragedia hagan nacer o resultar el terror y la misericordia, y en la comedia hagan que proceda la

risa, porque la peripecia y agnición son semejantes al camaleón, que puesto sobre paños de diferentes colores muda también de color⁵.

Puesto sobre los paños de las comedias burlescas, los entremeses, o la comedia de figurón, el hecho violento se convierte en fuente de risa. Domínguez Matito repasa certeramente una pieza de figurón como *El invisible príncipe del Baúl*⁶, de Cubillo, el *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca de Calderón, y varios entremeses de Alonso de Olmedo (*El sacristán Chinchilla*, *La dama toro*, etc.) para concluir que

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.

Trabajo este de Domínguez Matito que puede muy bien complementarse con el que Murillo Sagredo dedica a la comicidad de la violencia de Lope de Rueda a Lope de Vega. Los textos que he citado antes del Pinciano o Mártir Rizo pueden responder a la pregunta inicial del capítulo:

¿Puede llegar a ser un tema tan serio como la violencia un hecho risible y con una evidente función cómica en el teatro áureo español?

Sí, desde luego. El estudio de Murillo sobre la violencia cómica en Rueda (más elemental) y en *El rufián Castrucho* de Lope demuestra cómo se exploran estas modalidades jocosas.

No exactamente en el campo de la risa, pero sí algo alejado de los horrores más llamativos, se sitúa el teatro de Cubillo, según defiende Lázaro Niso en su observación de *El conde de Saldaña*. Si en *El invisible príncipe del Baúl* Cubillo opta por una violencia directamente ridícula, en esta otra pieza manifiesta también sus reparos a un despliegue innecesario y excesivo de la violencia y el horror. Recuerda pertinente-mente Lázaro el pasaje de Cubillo en el que este defiende más bien la diversión y alegría que la tragedia y el agravio, aunque naturalmente sus obras no sean ajenas a la violencia:

Si a la comedia fueres inclinado,
y dejares tu casa, estimulado
de tus propios dolores,

⁵ *Preceptiva*, p. 234. Vitse aduce igualmente este texto de Rizo en 1988, p. 316.

⁶ Excelentemente editada hace poco por el mismo Domínguez Matito.

nunca vayas a ver en ella horrores,
 [...]
 no es desahogo ver en la comedia
 el insulto, el agravio, la tragedia,
 [...]
 ¿Qué linaje de gusto se halla en esto,
 si aun a los mismos brutos es molesto?

En *El conde de Saldaña y El conde de Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio* —inspirados en *Las mocedades del Bernardo del Carpio* y *El casamiento en la muerte* de Lope de Vega— el conflicto es un elemento central —ver los comentarios de Lázaro al respecto—, pero mientras las obras de Lope exhiben matices más violentos «que tratan de producir efectos de horror en los espectadores»,

el estilo de Cubillo en el tratamiento de la violencia siempre se ve atemperado por un temperamento personal que dramáticamente se traduce en evitar el horror.

Distinta es la tonalidad se manifiesta en el teatro del xvi, sobre el que Alfredo Hermenegildo vuelve a reflexionar con precisas evaluaciones en su «Semiosis teatral de la violencia», que parte de las observaciones de René Girard sobre el papel cultural y social de la violencia y sus modos de control:

Vamos a estudiar cómo se recogen, en el teatro español del siglo xvi, unos cuantos casos de violencia, casos que todos responden al modelo girardiano, aunque de modos muy diversos. Desde el sacrificio de la víctima narrado en el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, hasta las escenas insoportables de las *Nises* de Bermúdez y de *La tragedia del príncipe tirano* de Juan de la Cueva, o a las locuras del *Atila furioso* viruesino, avanzamos por un camino, dramático y teatral, en el que vamos encontrando ciertos rasgos característicos del tratamiento que de la violencia hicieron algunos escritores españoles de la centuria citada (Hermenegildo).

Para Hermenegildo, la respuesta a la pregunta que debemos hacernos («quién es la víctima, el chivo expiatorio, en esas tragedias finiseculares») señala a la propia colectividad española de la época, y a sus condiciones políticas y sociales, a la «España filipina, auténtica víctima sacrificada de modo velado en las tragedias». Texto, gestos, objetos, construyen esta semántica de la violencia que convierte a la tribu «reducida a la condi-

ción de víctima», en el «verdadero agente de la reconciliación», según el modelo girardiano que orienta el análisis.

Aunque la violencia tenga muchas caras en el Siglo de Oro y en su teatro, sin excluir la máscara de la risa, sin duda en la tragedia es elemento imprescindible. Varios de los trabajos que publicamos ahora dan buena cuenta de importantes obras y tratamientos: Rafael González Cañal y Teresa Julio coinciden en abordar el corpus de Rojas Zorrilla, una dramaturgo al que a menudo —en pos del tópico generalmente— se le ha asignado una especial afición a lo trágico y sensacionalista, aunque en la investigación más solvente y reciente se va delineando una imagen mucho más precisa de su teatro («Felizmente, poco a poco la crítica va desmontando esta extendida opinión que insiste en los excesivos tintes trágicos y en la acumulación de horrores de las obras de Rojas.», González Cañal). La violencia trágica en Rojas Zorrilla es terreno necesitado de mayores análisis, como los que presentan aquí Rafael González Cañal y Teresa Julio.

El primero se centra en los desenlaces trágicos de Rojas empezando por los dramas de honor, en los cuales distingue —como señaló Catalina Buezo— cinco desenlaces diferentes: lo interesante es dar cuenta de esta exploración de variantes, no siempre bien recibidas por el público, añade González Cañal, que pone de ejemplo el caso de *Cada cual lo que le toca*. En esta comedia es la mujer, Isabel, la que acaba matando a su seductor con la espada de su marido. Recuerda González Cañal que según testimonio de Bances Candamo, la obra fue silbada:

La mujer activa y decidida que interviene y asume la venganza de la afrenta no fue del agrado del público que, según el testimonio posterior de Bances Candamo, silbó la obra (González Cañal).

Probablemente hubiera que matizar esta observación. Bances Candamo⁷ comenta la recepción negativa que tuvo esta obra, pero según se desprende de sus palabras lo que defraudó al público fue más bien la tibieza del marido que la decisión de la esposa. De cualquier modo Rojas intenta variaciones originales en diversas obras que se co-

⁷ Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 35: «A don Francisco de Rojas le silbaron la comedia de *Cada cual lo que le toca* por haberse atrevido a poner en ella un caballero que casándose halló violada de otro amor a su esposa...» y no mató al seductor.

mentan en el estudio, especialmente *Casarse por vengarse*, *La traición busca el castigo*, o *Peligrar en los remedios*.

Teresa Julio se interesa particularmente por el papel de la mujer en la estructura de la violencia que aparece en la obra de Rojas Zorrilla. Insiste en situar en el justo medio el supuesto hiperdramatismo de Rojas, recuperando precisas afirmaciones de anteriores trabajos:

El hiperdramatismo de Rojas no consiste, pues, en la acumulación de crímenes sangrientos o truculentos (no hay ni más ni menos que en otras tragedias, e incluso suele ser más moderado que las propias fuentes), sino en la selección de los temas, en la presentación efectista de los sucesos y en cómo se alterna el horror y la risa en una misma obra⁸.

En su artículo repasa sucesivamente los casos de mujeres violentas y mujeres violentadas, la mujer como ejecutora de la violencia —el autocastigo y suicidio, el asesinato—, y como receptora de la violencia —física y psicológica—, poniendo pertinentes ejemplos de las distintas comedias (*Morir pensando matar*, *Progne y Filomena*, *Cada cual lo que le toca*, *Casarse por vengarse*, *Sin honra no hay amistad...*). Este repaso

nos ha permitido acercarnos a todo un desfile de delitos punibles: autocastigos, suicidios, asesinatos, inducciones al asesinato, insultos, agresiones físicas, raptos, violaciones, intentos de violación, humillaciones, acosos... y todos ellos presentan dos denominadores comunes: 1) tienen como protagonista a la mujer, bien en su condición de verdugo o de víctima; y 2) los desencadenantes de la violencia en escena son el amor, bien o mal entendido, y la venganza (Julio).

Siguen las violencias en el género del auto. Mercedes de los Reyes contempla las piezas bíblicas del *Códice de Autos Viejos* y Enrique Rull se aplica en modo semejante a los autos bíblicos de Calderón, en dos iluminadores trabajos que hallan abundante material en las obras analizadas: violaciones, sacrificios, castigos, engaños, fratricidios, etc.

En el primero de los trabajos citados de los Reyes observa los modos en que las marcas de la violencia bíblica de organizan en las nuevas formas dramáticas de los catorce autos que forman el elenco estudiado:

⁸ Julio, 2000, p. 203.

De fundamento bíblico, todos contienen marcas de violencia, que aparecían ya en las fuentes inspiradoras, pero una cuestión era la narración escrituraria, larga o breve y más o menos truculenta, y otra distinta el drama, con las dificultades que conllevaba la puesta en escena de esas marcas, así como la necesidad de guardar un cierto decoro y conmover al mismo tiempo al espectador, para conseguir un efecto de adoctrinamiento y catequización (Mercedes de los Reyes).

En estas páginas se recoge un abundante catálogo de violencias y sus agentes, que se completa con el que ofrece a su vez Rull, interesado sobre todo por la escenificación calderoniana de la violencia, en la que distingue hasta seis tipos característicos de esta clase de autos veterotestamentarios: 1) violencia divina, que ejecutan seres angélicos o emisarios de Dios; 2) violencia religiosa, que actúa por enfrentamiento entre diversas creencias; 3) violencia militar; 4) violencia institucional; 5) violencia natural, la que depende de fenómenos de la naturaleza; y 6) violencia personal, la que ejecutan individuos particulares (Rull). A partir de este cuadro se estudian autos como *La cena de Baltasar*, *La torre de Babilonia*, *Mística y real Babilonia*, *La piel de Gedeón*, *La serpiente de metal* y otros.

Tres artículos más completan estas diversas miradas sobre la violencia. El trabajo de Luis González se propone

el seguimiento de una serie de imágenes que constituyen lugares comunes de la maravilla y del terror en unos episodios en los que el árbol es señalado como lugar real y simbólico de la violencia humana o del peligro, como lugar mortal y lugar de espectáculo macabro.

Son árboles macabros o que evocan imágenes de violencia —por su cualidad visual a veces, aunque no sea violenta en sí misma— como el árbol de la ciencia del bien y del mal, las encinas, los árboles con cabezas pendientes, el árbol de Jesé, la iconografía de Absalón...—. En las piezas dramáticas encuentra González interesantes ejemplos —*El esclavo del demonio*, *El condenado por desconfiado*, *Los cabellos de Absalón*...— que pone en relación con tradiciones folclóricas y literarias, iconográficas y religiosas, en una red de imágenes que sin duda podrán continuarse con otros casos, como avanza el mismo estudioso.

La visión atroz de ciertos árboles podría seguramente conectarse con el bosque en sí —no los ejemplares individuales sino la masa vegetal salvaje— como espacio privilegiado de la violencia y símbolo de la

ceguera y el caos. En un anterior estudio⁹ apunté este valor del bosque frente al jardín:

El monte o montaña [...] en la significación de la época se refiere no solo a la elevación orogénica, sino también a un tipo de vegetación silvestre y enmarañada, claramente enfrentada al segundo espacio, el de jardín, reflejo de una naturaleza organizada y culta. La oposición muestra al territorio del caos y desorden frente al orden de un espacio construido y creado, sacralizado por tanto...

Simón Sampedro, a propósito de *Ganar por la mano el juego* de Cubillo, examina la violencia bajo el marco de la empresa política. La finalidad pedagógica y moralizante de gran parte de los textos emblemáticos plantea de nuevo las dimensiones éticas con las que se abría la presente colectánea. La comedia de Cubillo, por otra parte, se construye con abundancia de elementos simbólicos (emblemáticos) que propicia el acercamiento elegido por Sampedro. Confirma la reluctancia de Cubillo señalada en otros trabajos de este volumen la estrategia que aplica a su manejo de la empresa y su tratamiento de la misma violencia. Explica Sampedro que

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.

Por fin, con el estudio de los signos escénicos de algunas representaciones modernas de *Fuenteovejuna*, García Lorenzo aborda una de las vertientes más importantes —a mi juicio— que pueden insertar el teatro clásico en la sociedad de nuestros días. Un clásico lo es porque pervive a través de los tiempos y los espacios, y mantiene su interés para sucesivas generaciones. Pero se necesita también proveer a las puestas en escena de mecanismos de integración, vehículos de actualización, señales que evidencien esa vigencia:

⁹ Arellano, 2001, p. 164.

...lo que más me ha preocupado ha sido reflexionar sobre las circunstancias en que esas puestas en escena han nacido y, directamente ligado a ello, la relación de esos montajes con las circunstancias sociodramáticas y sociopolíticas de su tiempo. Más aún, particular interés he tenido en ciertos títulos de nuestro teatro clásico para ver, a través de su materialidad escénica, la puesta en evidencia y la denuncia de unas situaciones determinadas de la sociedad y de la práctica política más cercana (García Lorenzo).

García Lorenzo se ocupa especialmente de tres puestas en escena de *Fuenteovejuna* caracterizadas por un manejo de los signos escénicos como vehículo de traslación de la obra aurisecular hasta nuestra época: las del Centro Andaluz de Teatro, dirigida por Emilio Hernández en 1999; la de Stratford, Canadá, dirigida por Boswell y la de Nueva York de 2011 (The Cross Border Project, dirigida por Lucía Rodríguez Miranda, adaptación bajo el título *De Fuente Ovejuna a Ciudad Juárez*): elementos como las jaulas, muros, bombillas de interrogatorios, varas de mando transmutadas en picas vengadoras, zapatos vacíos (de víctimas de la violencia) funcionan como poderosas sinédoques escénicas que evocan la tenebrosa presencia del actante ‘comendador’ en las sociedades contemporáneas y denuncian el terror y la humillación que siguen aplastando a muchas víctimas.

Muchos aspectos, inacabables más bien, quedan pendientes de cualquier estudio de la violencia en las tablas del Siglo de Oro. Ninguna pretensión de sistema completo tienen estas páginas, claro está. Nos contentaremos con que las observaciones que se aportan puedan contribuir a una visión más amplia y concreta de los modelos y mecanismos de la violencia en este ámbito.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 15–49.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Teatro de los teatros*, ed. de Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- Cubillo de Aragón, Álvaro, *El invisible príncipe del Baúl*, ed. de Francisco Domínguez Matito, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.
- Julio, María Teresa, «Hiperdramatismo en Rojas Zorrilla: ¿innovación o continuidad?», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII*

Jornadas de teatro clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2000, pp. 179-208.

Llano, Alejandro, *Deseo, violencia, sacrificio*, Pamplona, Eunsa, 2004.

Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, 1974.

Preceptiva = Sánchez Escribano, Federico, y Porqueras Mayo, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1988.

Parte de los materiales publicados ahora se discutieron en el marco de los II Coloquios Áureos Internacionales, «La violencia en escena», organizados por la Universidad de La Rioja y GRISO-Universidad de Navarra, con la colaboración de las universidades de Montréal, Toulouse-Le Mirail y British Columbia, celebrados en Logroño, Universidad de La Rioja, 17-19 de octubre de 2012, patrocinados por el proyecto de investigación FFI2010-17870 BITAE-La Biblia en el teatro áureo español (I): Del *Códice de Autos Viejos* a Lope de Vega, con la colaboración del proyecto TC-12, Programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (Ministerio de Economía y Competitividad).

